

IDIOM SERENITE - PRZYBLIŻENIE I MUZYCZNA EKSPLIKACJA część II Sacrum i profanum

Kontynuując moje uprzednie rozważania o muzycznym przejawianiu się klimatu serenite¹, pragnę niniejszym je rozszerzyć, zdefiniować w pogłębionym kontekście, dojrzeć różnorakie uwarunkowania tego idiomu, a zwłaszcza spenetrować problem ewolucji kompozytorskiej w kierunku odmian serenite - sacrum i profanum. Stąd w obecnym tekście prezentowane będą dzieła, ewokujące aurę serenite, dzieła polskiego twórcy (A.Lasoń) oraz utwory A.Dvorzaka, F.Poulenc'a i F.Schuberta.

1. Zagadnienia terminologiczne wymagają kilka słów przypomnienia – z jednej strony o relacji omawianego zjawiska z tematem stylu późnego i z czasem późnej dojrzałości, a z drugiej strony z czynnikami warsztatowymi, uwarunkowanymi estetycznie, historycznie i geograficznie.

Należy więc spojrzeć na sam zakres pojęcia, wywiedzionego z kultury francuskiej², skojarzonego raczej z niewczesnym etapem tworzenia i przynależnego psychologii twórczości, dziedziny ostatnio intensywnie się rozwijającej³. Nauka psychologii wyróżnia bowiem tzw. dojrzałą filozofię życia⁴, odznaczającą się m.in. zadowoleniem z celów już osiągniętych przy świadomości odbiegania swej drogi od wytyczonego kiedyś ideału. Opierając się na koncepcjach znanej badaczki Ch.Buehler⁵, wskazuje się na wiek 55 lat (V faza, 45-55 lat) jako na moment przełomowy, rozpoczynający okres starości, datujący się od 60 lat.

Serenite dotyczy twórcy zintegrowanego wewnętrznie, pełnego humoru, posiadającego ustabilizowaną sytuację osobistą i materialną, twórcy odznaczającego się ciągłym rozwojem duchowym i emocjonalnym, aktywnym towarzysko i społecznie oraz przejawiającym spory optymizm. Stan ten cechuje etap późnej dojrzałości, tzw. etap IV wg Daniela J.Levinsona⁶, czas mądrości życiowej (wg E.Eriksona)⁷, przepełniony świadomością syntezy własnego ego z porządkiem tego świata. Owa specyficzna afirmatywna postawa wobec życia, dopełniona wyciszoną osobowością, wyrozumiałością i pokorą, równowagą psychiczną i skłonnością do kontemplacji to właśnie zastanawiająca nas serenite, możliwa do odmalowania także w muzyce. Dopełnia ten stan także element humoru, z gatunku intelektualnego, refleksyjnego, czasem ironicznego, wyrażający przede wszystkim zgodę na świat wraz z jego niedoskonałościami⁸.

W piśmiennictwie francuskim odnaleźć można definicję tego idiomu⁹, który może być ujęty ogólnie jako „serenite de l'esprit” – „pogoda ducha”. To romańskie pojęcie „serenitas”

¹ J.Bauman-Szulakowska, Odzwierciedlenie kategorii serenite w muzyce wybranych kompozytorów XX wieku, „Forum Muzykologiczne” 2004, nr 1.

² P.Talec, Serenite, Paris 1965.

³ A.Górlaski, Teoria twórczości, Warszawa 2003; E.Nęcka, Psychologia twórczości, Gdańsk 2001; K.J.Schmidt, Szkice do pedagogiki twórczości, Kraków 2001.

⁴ A.P.Sperling, Psychologia, red.merytoryczna K.Martin, Poznań 1995, s. 220 i nn.

⁵ Bieg życia ludzkiego, tłum.E.Cichy i J.Jarosz, Warszawa 1999.

⁶ L.Miś, Ery i fazy rozwoju w życiu człowieka dorosłego w ujęciu Daniela J.Levinsona, w: Duchowy rozwój człowieka. Fazy życia, osobowość, wiara, religijność. Stadialne koncepcje rozwoju w ciągu życia, red.P.Socha, Kraków 2000, s.45-60.

⁷ M.Sękowska, Neopsychoanalityczna koncepcja rozwoju psychospołecznego Erika Erikssona, w: Duchowy rozwój człowieka..., op.cit., s.101-145.

⁸ Antologia współczesnej estetyki francuskiej. Wyboru dokonała, wstępem oraz notami o autorach opatrzyła Irena Wojhnar, Warszawa 1980; M.Gołaszewska, Śmieszność i komizm. Ossolineum 1987, s.27-30.

wprowadził do muzyki Ferruccio Busoni u progu rozwoju neoklasycyzmu, uznając je za jedną z podstawowych cech „młodej klasycyzacji”. I dlatego idiom ten powiązany jest głównie z estetyką orientacji klasycyzujących, czy to w XX czy także w XIX wieku, a z drugiej strony – objawia się w dojrzałej fazie twórczości, w czasie poprzedzonym kreacjami ekspansywnymi, intensywnymi emocjonalnie.

Wykryć można także w tych utworach odwzorowanie elementu humoru w postaci żartu intelektualnego, ironii, aluzji czy ludycznego rozbawienia, różnorodnie zaznaczanego, poprzez stylizację, inkrustację ludowych czy popularnych melodii, poprzez technikę powtórzenia i szeregowania czy symplifikacji. I dlatego owo serenite jest odczuwane różnorodnie u poszczególnych kompozytorów, co zostało zobrazowane u wskazanych polskich twórców (F.Chopin, K.Szymanowski, W.Lutosławski), a w niniejszym przypadku dotyczy także sfery sakralnej, zaistniałej w dojrzałej fazie tworzenia i życia. Dotyczy wybranych utworów, w których wyczuć można ową niedoprecyzowaną atmosferę serenite – pogody ducha zabarwioną melancholią, refleksją, z odrobiną żartu czy nawet ironii.

Charakteryzując ogólnie styl późny, Mieczysław Tomaszewski¹⁰ wyróżnia szereg cech osobowościowych twórcy odnośnie tego okresu:

wzmoczone uduchowienie, preferencja dla tematyki filozoficznej i sakralnej,
introwertywność i skłonność do autobiografizmu,
poczucie niezależności i odwaga „bycia sobą”,
wyzwolenie się od własnych ograniczeń.

Ow styl późny określa autor jako moment zagrożenia egzystencji, czyli „smugi cienia”, fazę twórczości ostatniej pojmując jako moment samotności i wyzwolenia „ku nowym brzegom” wraz z czynnikami tę fazę determinującymi (poczucie samotności, ucieszenie, oderwanie od rzeczywistości bezpośredniej, rozchwianie lub dezintegracja wyobraźni, sięganie po akcenty mistyczne i metafizyczne, świadomość bliskiej śmierci). Serenite może dotyczyć obu opisanych stanów, bliższy jest jednak ten idiom fazy stylu późnego, kiedy obecny jest jeszcze element humoru, żartu czy co najmniej muzycznej „pogody ducha”.

2.1. W ramach prezentacji *utworów emanujących atmosferą serenite typu profanum* wskazać można na słynny kwintet fortepianowy „Pstrąg” F.Schuberta, naznaczony wspomnieniem pięknych wakacji roku 1819, wspaniałą przyjaźnią i wiarą w przyszłość, acz nie brak w jego tonach dźwięku późniejszej melancholii i refleksji. Obok tego „słonecznego” arcydzieła¹¹ zdominowanego przez radość, zmaconą chwilami zwątpienia, kolejnym i odmiennym przykładem serenite jest Rapsodia na alt solo, chór męski i orkiestrę „Podróż zimowa w góry Harzu” J.Brahmsa do słów J.Goethego z odrobiną radości i wspomnieniem uczucia do Julii Schumann, córki Klary z 1869 roku. Ten zaśpiew o niezwykle osobistej i głębokiej nucie, przywołujący momenty bólu, ale i niosący tony pozytywnego stosunku do świata, stanowi także egzemplifikację idiomu serenite – „uśmiechu poprzez łzy”.

Dziełem epoki przejściowej jest Sonata h-moll F.Chopina, napisana po stracie ojca (1844) – jej klimat serenite ma genezę francuską¹² i odznacza się odmiennym stanem serenite niż wyżej opisany. Wpisuje się ta sonata w krąg utworów stylu późnego (Barkarola Fis-dur, Sonata g-moll), o których cechach wypowiadali się Maria Piotrowska i Mieczysław

⁹ „tranquillite morale” Grand Larousse, 1977, t.6, s.5490; „serenite du raisonnement et de la logique”, „serenite lumineuse” Słownik Roberta, 1977, t.6., s.222; „clair et sec, en parlant du ciel, serenissime” Dictionnaire Etymologique du Francais Robert 1991: 610; „pur et calme.., un esprit serein, un jugement serein, non entache de passion, de partialite” Dictionnaire du Francais Hachette 1989, s.1526.

¹⁰ Muzyka w dialogu ze słowem, Kraków 2003, s.49-64; M.Tomaszewski, Chopin, Szymanowski, Lutosławski w swych stylach późnych i ostatnich, w: Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze, red.W.Kalaga, E.Knapik, Katowice 2002, s.151-162.

¹¹ T.Marek, Schubert, Kraków 1974, s.80.

¹² J.Bauman-Szulakowska, Serenite i unicum Sonaty h-moll Fryderyka Chopina. Studium komparatystyczne, w: Forma sonatowa. Sonaty Fryderyka Chopina, Centrum Edukacji Artystycznej, Zespół Państwowych Szkół Muzycznych im.Fryderyka Chopina, Warszawa 2001, s.44-61.

Tomaszewski, akcentując „akwatywność” toku dźwiękowego, pejzażowość i kontemplacyjność, ów „introwertyzm zatajony”¹³.

Faza otwarcia na postromantyzm, czyli wg M.Tomaszewskiego okres siódmego etapu późnoromantycznego Chopina¹⁴ (1841-1845), wydatnie wyrażona jest aurą serenite w owej sonacie, co odzwierciedla się poprzez odpowiednie środki warsztatowe (oddynamizowanie przebiegu, fluktuacja tonalna, szerokie łuki meliczne, homogenizacja figuracyjnych układów rytmicznych, powściągnięta emocja, afirmacyjny wydzźwięk finału).

I jeżeli M.Tomaszewski podkreśla zmiany zachodzące w późnym okresie tworzenia Chopina (zanik symetrii budowy okresowej na rzecz swobodnej proporcjonalności¹⁵), to ewolucje te można zaobserwować w Sonacie h-moll, która objawia głębszy stopień dekadentckiej ezoteryczności, charakterystycznej dla końca XIX wieku.

Chopin zaadaptował w tym arcydziele francuskie serenite wczesnego rodzaju (Ch.V.Alkan, F.David), umiejscawiając opus centralnie w orbicie galijskiego odrodzenia muzyki rodzimej w II połowie XIX wieku, do czego to Chopin skutecznie się przyczynił. Szczególnie ta Sonata emanuje francuskim *esprit* – filozoficznym, retrospektywnym i refleksyjnym oglądem świata, nie bez aspektów pozytywnych; dramatyzm i tragizm Sonaty b-moll pozostały w tle, a dojrzałość życiowa, ból fizyczny i duchowy zespoliły się z rzadkimi radościami w jedną melodię. Infiltracje tej sonaty odzywają się w kameralistyce końca wieku, u Francka i Faure’go. Zwłaszcza w odniesieniu do większości utworów tego drugiego kompozytora, prekursora impresjonizmu, można odnieść termin serenite, w wydaniu seraficznym, anielskim, pozbawionym romantycznej fabularności i dramatyczności, osadzonym na pandiatonicznej harmonice o intensywniejszej linearności i statyczności, harmonice pozbawianej związków funkcyjnych i szybkiego tempa zmian.

Owo „serenite angelique”¹⁶ późniejszego już okresu przełomu wieków cechuje także kameralistykę Ernesta Chaussona¹⁷, będącą efektem transformacji wagneryzmu w protoimpresjonizm, gdzie rozbudowana faktura koherentnie współgra z szeroko rozpiętą linią melodyczną i oddynamizowanym przebiegiem pozbawionym romantycznej klimaktyczności.

Klasycznym przykładem serenite są utwory F.Poulenca, zwłaszcza orkiestrowa Sinfonietta, pochodząca z okresu dojrzałej twórczości (1947-1962), okresu klasycznego „II serenite”¹⁸. Dotyczy to także innych utworów (Sonata na dwa fortepiany, Sonata klawetowa i fletowa). Wyznacznikami tego etapu są u Poulenca takie cechy, jak przejawianie intelektualnego gatunku humoru, stosowanie zabiegów stylizacyjnych, niekonfliktowe organizowanie diatoniki i jej czasami manifestacyjna wręcz symplifikacja, uproszczenie faktury na bazie aury refleksyjnej i melancholijnej zarazem, „światlistej”, rozmiętej i opalizującej, owej „serenite de l’ame”.

2.2. *Charakterystyka serenite z gatunku profanum* w przypadku utworów stylu późnego dotyczy m.in. ostatniej sonaty fortepianowej F.Schuberta B-dur op.posth. – jest to zasada dominanty jednej idei, cykliczności, spójności mimo różnorodności detali; jest to sonata „elegijna”¹⁹, wykazująca podobieństwo do innego utworu w klimacie serenite (wg W.S.Newmana) – Kwintetu C-dur. Jeżeli mowa jest w odniesieniu do tej sonaty o aurze

¹³ M.Piotrowska, „Późny Chopin”. Uwagi o dziełach ostatnich, w: *Przemiany stylu Chopina*,. Studia pod redakcją M.Gołąba, Kraków 1993, s.157-178.

¹⁴ M.Tomaszewski, Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans, Poznań 1998, s.677-733.

¹⁵ Chopin Fryderyk, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t.II, Kraków 1985.

¹⁶ R.Pitrou, *De Gounod a Debussy. Une belle époque de la musique française*, Paris 1957.

¹⁷ J.Bauman-Szulakowska, *Twórczość kameralna G.Faure’go i E.Chaussona jako obraz przemian epoki*, w: „*Res Facta Nova*” nr 3 (12). Teksty o muzyce współczesnej, Poznań 1999, s.113-118.

¹⁸ J.Bauman-Szulakowska, *Serenite – humor – fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisca Poulenca*. Poznań 2000.

¹⁹ W.S.Newman, *The Sonata since Beethoven*. University of North Carolina Press, s.114, 143, 153, 159, 161, 216-218.

„reconciliation”²⁰, o „mysterious sonority”²¹, to można wskazać na inne cechy warsztatowe wspomagające ów rodzaj emocjonalności: wspomniany wielokrotnie Schubertowski typ pieśniowości potraktowany tu dyskursywnie i symfonicznie, osłabienie napięcia w przetworzeniu, postać „wahadłowa” głównego tematu o kilkakrotnie powtarzanej komórce zarodkowej, typ narracji nie polegający na Beethovenowskiej kompresji zdarzeń.

Co do wspomnianego klimatu humoru, nieodłącznego z serenite, odnajdujemy go w t.III cz.I, w cz.III sonaty, w zakończeniu cz.II mającym charakter pocieszenia, pogodzenia się z losem, czyli serenite. Całości klimatu owej pogody i tłumionej radości dopełnia Scherzo z laendlerem i rondo cz.IV. Linia nastroju przebiega więc od powagi i refleksji do pozytywnego wydzwisku, do „uśmiechu poprzez łzy”.

„Wędrowką świadomości ludzkiej realizującą się w medium dźwięków” nazwał tę Sonatę Leszek Polony²², dla którego jest to dzieło „metaforą mojego własnego losu”. Główny motyw wznoszącej się tercji wielkiej, jak podkreśla L.Polony za europejską literaturą semiotyczną, znaczy w tym wypadku ekspresję „wyjścia w świat”, ekstrawersji, aktywności i optymizmu, co potwierdza moje intencje dotyczące elementu pogody w ramach ogólnej atmosfery smutku, zadumy i kontemplacji. Istotne jest wykazane zbliżenie tej sonaty do klimatu i struktur „Niedokończonych” oraz Wielkiej Symfonii C-dur Schuberta, jak też do pieśni „Der Wanderer”. Cała interpretacja prowadzona jest przez Polonego w aurze symbolicznej wędrowki, fatum i melancholii, niewątpliwie przepełniającej to arcydzieło.

3. *Idiom serenite o znamionach sakralnych* można obserwować również w szeregu utworach, będących w całości lub części odzwierciedleniem niuansów owej „pogody ducha” – serenite jako dopełnienie powagi religijnego nastroju w Stabat Mater A.Dvoraka oraz serenite postmodernistycznej, seraficznej i rozświetlającej o wymiarze romantyzującym jako cz.II Kyrie w III Symfonii „1999” na chór i orkiestrę A.Lasonia, napisanej do tekstów starogreckich z Apokalipsy w częściach skrajnych oraz łacińskich Kyrie i Gloria w częściach środkowych. Marek Skocza akcentuje w tym dziele „potężny ładunek sacrum, ale i zarazem pewien niepokój, dramatyzm – choć nie pesymizm – owiewający nas u schyłku tysiąclecia”²³

Utwory te obrazują charakterystyczny dla wielu kompozytorów wspomniany już fakt biograficzny zbliżenia się do sfery sakralnej w dojrzałej twórczości (oratoria „Paulus” i „Eliasz” F.Mendelssohna-Bartholdy’ego, „Chrystus” F.Liszta) – 10 częściowe dzieło A.Dvoraka powstało w l.1876-77, a autor zm. w 1903 r.), zaś symfonia Lasonia zaistniała po okresie tzw. ludycznym, klasycyzującym.

Klimat serenite dotyczy cz.III, IV i VII dzieła Dvorzaka – pogoda ducha jest tu odczuwalna mimo boleści; powstrzymywanie akcji, długie przygotowanie głównej myśli, aura kontemplacji, powtarzanie motywów, seraficzne brzmienia chóru czy inkrustacje motywów tanecznych (cz.III, V) zgodne są z estetyką sekwencji, tworzą zarazem ów klimat serenite, rozumiany jako emanacja „zdrowego rozsądku” i mocno jednocześnie osadzony w późnoromantycznej tonalności bez wpływów Wagnerowskich.

Modlitewna jest cz.II Kyrie Symfonii Aleksandra Lasonia, i to pomimo szybkiego tempa i szybkiej narracji zdarzeń muzycznych. Funkcja owej radości jest odmienna - finalna, rozświetlająca, catharsis po napięciach i dramatycznych przeżyciach. Owo crescendo zatrzymane na partii dzwonów zaświadcza o silnej własnej konstrukcji psychicznej pomimo przeciwności i zwątpień. Jest to serenite sprzężone z wymiarem sakralności i symbolizuje obraz Boga czuwającego zza granic realnego świata. Poświęta zza szybek witraży otrzymuje w tym dziele swoje muzyczne i religijne zarazem wyobrażenie.

²⁰ J.Reed, Schubert, London 1978, s.84.

²¹ Ch.Rosen, Sonata Forms. New York 1988, s.258-259, 362-364.

²² Czas opowieści muzycznej, Kraków 2004, s.32-39.

²³ Cyt. za: I.Bias, Aleksander Lason. Portret kompozytora, Katowice 2001, s.94.

Podobną konstrukcję i symbolikę prezentuje wcześniejszy utwór „Hymn i aria” z 1993 roku, utwór o jednorodnej i długofalowej narracji, będący obrazem serenite profanum z sakralnym podtekstem.

I można w tym wypadku wskazać na inspirację płynącą z owego specyficznego „ducha” przełomu wieków, podobnie jak to miało miejsce w czasie dekadencji końca XIX wieku, z owej ewolucji awangardy w polistylistyczny postmodernizm, czasem zabarwiony emocjonalnie lub religijnie. I jeżeli M.Tomaszewski mówi o wartościach zagubionych czy zasłoniętych, można te aspekty²⁴ odnieść do symfonii Lasonia z zaakcentowaniem subtelności czy wymiaru catharsis, a sytuując to dzieło w jego fragmentach w ramach jednego z nurtów końca wieku sugerować można nurt „powrotu do arche”, do tradycji muzyki przeszłości (muzyka retrowersywna), do tradycji sakralnej, całość natomiast widzę sens rozpatrywania w orbicie syntezy postmodernizmu.

4. *Serenite – differentia specifica* w odniesieniu do wymienionych kompozytorów wymaga komparatystycznego podsumowania i naszkicowania wyodrębnionych odmian omawianego idiomu, odmian warsztatowych i stylistycznych. Nasuwają się więc następujące refleksje końcowe:

4.1. z dziedziny zasobu środków znaczących klimat serenite:

fakturalnych (homofonia akompaniowana, skameralizowana orkiestra, uproszczona faktura typu preklasycznego, akordowa faktura homogeniczna, preferencja akordyki, figuracja typu brzmieniowego, „szumowego”, postacie ostinatowe i „kołysankowe”), materiałowych (diatonika w postaci czystej i superpozycji, harmonika eufoniczna postmodernizmu i tonalność późnoromantyczna pozbawiona strategicznych konfliktów dysonansowych, relikty tradycyjnych kadencji, tonalne osadzenie melodii tematycznych z zastosowaniem znaków przykluczowych włącznie, traktowanie chromatyki w roli przejściowej, mały stopień konfliktowości pasm diatonicznych, swobodne operowanie centrami na krótkiej przestrzeni, paralelizm płaszczyzn diatonicznych), melicznych (szerokie rozplanowanie łuku melicznego o diatonicznej czy wręcz tonalnej podstawie, typ długooddechowej kantyleny o prostej i spokojniejszej rytmice oraz małym ambitusie, gatunek wokalny meliki, arabeskowy charakter melodii, złożonej z powtarzanych, wariacyjnie zmiennych drobnych komórek), syntaktycznych (preferencja niskiego stopnia dynamicznego i nieskomplikowanej artykulacji, niski stopień pracy przetworzeniowej na rzecz szeregowania i procedur wariacyjnych, niska intensywność akcji harmonicznego, nieskomplikowany tok syntaktyczny, oddalenie od wzorców polifonicznych i formy sonatowej wraz z dualizmem tematycznym na rzecz wariacji, form szeregowanych czy tanecznych, stonowana ekspresja, postępowanie na rzecz wybrzmiewania postaci dźwiękowych),

4.2. ze sfery uwarunkowań stylistycznych zróżnicowanych historycznie:

dźwiękowa forma duchowości²⁵ zespolona z elementami humoru czy wręcz komizmu, następstwo po orientacji romantycznej o charakterze romantyzmu klasycyzującego, powściągliwego, wyciszonego na bazie rozszerzonej i rozluźnionej tonalności, rodzaj manieryzmu romantycznego, sztuki doby schyłkowej w stylu przeciwnym do dominującego, nie w roli intensyfikującej styl poprzedni, a w funkcji opozycji w stosunku do racjonalnej mentalności II połowy XIX wieku i w roli odbłasku przemian społecznych w łonie

²⁴ Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych, w: *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red.K.Droby, T.Maleckiej i K.Szwajgiera, Kraków 2004, s.31-41-.

²⁵ B.Pocieja, *Duchowość i zakorzenienie*, w: *Duchowość Europy Środkowej...*, op.cit., s.41-55.

warstwy mieszczańskiej i polskiej inteligencji²⁶, zbliżony niekiedy do etapu pośredniego między neoromantyzmem z modernizmem – neomodernizmu wg H.Danusera²⁷, gatunek postmodernizmu klasycyzującego, o znamionach lirycznych, refleksyjnych, zespolenie z orientacją klasycyzującą lub neoklasyczną, zespolenie z klimatem sztuki regionu śródziemnomorskiego, romantyzm klasycyzujący, niwelujący wybujałą ekspresję Beethovenowską, klimat występujący zarówno w systemie tonalnym, jak i posttonalnym (p.omówienie dzieła H.M.Góreckiego, W.Lutosławskiego i K.Szymanowskiego w poprzednim tekście), syndrom tworzony na podkładzie klasyczności i galijskiego „equilibre”, dojrzałej emocjonalności i dobrotliwej wyrozumiałości, niosący umiejętność adaptacji i metamorfozy zapożyczeń, klimat związany najczęściej z rejonem muzyki francuskiej lub twórców pozostających pod jej wpływem (w muzyce polskiej z wyjątkiem omawianej uprzednio twórczości H.M.Góreckiego i K.Szymanowskiego).

4.3. dyferencjacja personalna idiomu serenite:

tendencje stylizacyjne (F.Poulenc),
ogólna atmosfera pogody w typie serenite profanum (F.Schubert),
orientacje klasycyzujące w ramach kierunków bardziej ekspresyjnych (F.Schubert w dobie romantyzmu, A.Lasoń w dobie postmodernizmu),
ujęcia taneczne czy wręcz rozrywkowe (A.Dvorak, F.Poulenc),
nawiązanie do tradycji klasycznej (F.Schubert),
pogodne zakończenie dramatycznego przebiegu, rodzaj muzycznego catharsis w serenite sacrum (A.Lasoń),
sentymentalizm emocjonalny (A.Dvorak, F.Schubert),
przeplatanie się aury serenite i humoru na bazie prostych układów i ogólnego roztańczonego charakteru dzieła w ramach gatunku serenite profanum (F.Schubert – „Pstrąg”),
inkrustacja refleksyjnej, kontemplacyjnej pogody w dominujący klimat bólu i dramatu na bazie późnoromantycznej tonalności bez postaci Wagnerowskich w rodzaju serenite sacrum (A.Dvorak),
rodzaj refleksyjnej pogody, „uśmiechu poprzez łzy” w gatunku serenite profanum w ogólnie dominującej aurze zadumy i smutku (sonaty F.Schuberta i F.Chopina).
Klimat serenite ma więc u opisanych kompozytorów różnorakie oblicze, ewoluuje ponadto jego pojmowanie i realizacja, gdyż idiom ten podlega przemianom w ramach orientacji artystycznych, jak i drogi twórczej poszczególnych kompozytorów. Innego rodzaju jest klimat serenite u F.Poulenca, typowo francuski i usytuowany w linii rozwojowej muzyki tego kraju – jest kontynuacją podobnej aury u G.Faure’go i protoimpresjonistów (E.Chausson, H.Duparc), stanowiąc kontrast do neoklasycyzującego serenite C.Debussy’ego w ostatnich sonatach oraz romantyzującego postimpresjonizmu (F.Schmitt), wykazując podobieństwo do postimpresjonizmu klasycyzującego Ch.Koechlina.

Klimat serenite zrodzony w atmosferze mieszczańskiej sztuki francuskich salonów u schyłku XIX wieku, będący rezultatem ezoterycznych dążeń i rekompensacyjnych projekcji tej klasy wobec sztuki, wykrystalizowany z filozofii Bergsona i z kulturowych oddziaływań Wystawy Powszechnej w Paryżu ma w sobie coś ze światła witraży francuskiego gotyku, z pogody klawesynistów francuskich i z opalizującego koloru melancholijnych i sensualistycznych dzieł Debussy’ego. Może mieć owo serenite wymowę klasycyzującą, refleksyjną, w aurze świetlistości i „neopoganizmu” zarazem (Faure, Franck, Chausson,

²⁶ M.Faure, *Musique et société du second empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Faure, Debussy et Ravel*. Flammarion 1985; B.Cywiński, *Uniwersalizm i swojskość w życiu ideowym Polski lat 1890-1914*, w: *Uniwersalizm i swojskość kultury polskiej*, red.J.Kłoczowski, t.I-II Lublin 1990, t.II, s.183-202.

²⁷ *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag 1984.

Debussy, Koechlin, Roussel), jak i bardziej ekspresyjną, nasyconą humorem i pogodą ducha lub dramatyzmem o wydźwięku mistycznym (Chabrier, Dukas, Poulenc, Ravel, Schmitt). Jest to zarazem rodzaj gry, tworzenie fikcji, świata iluzji, wycieczek w przeszłość i marzeń, świat Arkadii.

To właśnie orientacja serenite owocowała apogeum w postaci muzycznego impresjonizmu, zrodzonego w rozmowie Wagnera z Renoirem w Palermo jako odzwierciedlenie zjawisk w sztuce plastycznej²⁸. Od wspomnianego „serenite angelique” u Faure’go począwszy, w kręgu francuskiego postimpresjonizmu była kontynuowana przez „kompozytorów inspiracji mistycznej”²⁹ (A.Caplet, G.Migot, G.Pierne, ?.Fumet, L.Boulanger). Ów duch serenite tkwi kilkakrotnie w ciągu historii muzyki w kulturze francuskiej, we francuskim esprit. Znajdujemy je zarówno w gotyku Ile-de-France, jak i w reformie z Solesmes, w historyzmie niektórych prądów muzyki organowej z przełomu wieków (Ch.Tournemire), jak i w miniaturach Faure’go, w opalizującym klimacie Debussy’ego, jak nawet w ekspresjonistycznym zawołaniu Florenta Schmitta, w neomodalizmie Maurice’a Emmanuela i w neohumanistycznej estetyce grupy Jeune France³⁰ (1936 – Y.Baudrier, O.Messiaen, A.Jolivet, F.Lesur).

Ogólnie można rozważać zróżnicowanie idiomu serenite u wymienionych kompozytorów na:

związane z aurą sacrum czy pozbawione sakralnego oddziaływania, narracyjne zorganizowanie sakralnego serenite w sensie symbolicznym (A.Lasoń), serenite sacrum rodzaju kontemplacji, refleksji, na fundamencie rozszerzonej tonalności pozawagnerowskiej, czasem na podstawie „seraficznych” kształtów dźwiękowych i estetyki sentymentalizmu (A.Dvorak), serenite profanum stylu późnego w rozumieniu pogody ducha (F.Chopin, F.Schubert), serenite typu stylizacyjnego, neoklasycznego w sensie pastiszu na bazie procedur symplifikacyjnych i motorycznych (Poulenc), serenite sprzężone z różnymi rodzajami humoru (A.Dvorak, F.Schubert), pogody ducha (F.Chopin) czy żartu i parodii (F.Poulenc).

Zróżnicowanie idiomu serenite jest faktem artystycznym i wynika z poszczególnych ewolucji twórczych na zasadzie bądź powrotu do dawnych ideałów (serenite I u Poulenca z okresu wczesnej twórczości), kontynuacji i zakończenia już istniejących tendencji (A.Dvorak, F.Schubert) czy w charakterze przemian w kierunku odmiennych preferencji estetycznych (A.Lasoń). Każdorazowo ulegają zmianie i selekcji środki warsztatowe, zdeterminowane także europejskimi przemianami artystycznymi i nie zawsze związane z kręgiem kultury galijskiej (A.Dvorak, F.Schubert). Stanowi to raz jeszcze argument za istnieniem takich myśli i odczuć u kompozytorów, zwłaszcza w późnych latach życia, życia nie zawsze harmonijnego i spełnionego, idei często zakotwiczonych we wczesnych fazach tworzenia, a zawsze mających refleksyjne podłoże, zasnute lekką mgiełką – i ten wyróżnik psychiczny jest jedyną cechą wspólną dla wszystkich prezentowanych tu twórców.

²⁸ M.Felury, *L'impressionisme et la musique*. Fayard 1996.

²⁹ P.Pittion, *La musique et son histoire. De Beethoven a nos jours*. T.2., Paris 1961.

³⁰ S.Gut, *Le Groupe Jeune France*, Paris 1977.

SERENITE SACRUM I PROFANUM - CHARAKTERYSTYKA IDIOMU

pojęcie z obszaru kultury francuskiej – serenite de l'esprit,
skojarzenie z dojrzałym etapem twórczości, z dziedziny psychologii twórczości,
oznaczenie stanu integracji wewnętrznej, stabilizacji osobistej i materialnej, stanu
wewnętrznego humoru, afirmatywnej postawy wobec życia, skłonności do kontemplacji,
pojęcie do muzyki wprowadził F.Busoni,
idiom związany z estetyką orientacji klasycznej lub klasycyzującej, głównie z twórczością
kompozytorów francuskich lub pozostających pod jej wpływem,
idiom skojarzony z humorem muzycznym, ludycznym rozbawieniem przy jednoczesnej
refleksji,
idiom występujący u polskich kompozytorów (F.Chopin, K.Szymanowski, H.M.Górecki,
W.Lutosławski),
gatunek serenite profanum (np.F.Schubert – Kwintet fortepianowy „Pstrąg”, J.Brahms -
Rapsodia „Podróż zimowa w góry Harzu”, F.Chopin – Sonata h-moll),
serenite seraficzne – G.Faure,
serenite angelique – E.Chausson,
serenite w typie żartu, stylizacyjne, w sensie pastiszu i gry intelektualnej – F.Poulenc,
serenite profanum stylu późnego – F.Schubert Sonata fortepianowa B-dur,
serenite dramatyczne o wydźwięku mistycznym – E.Chabrier, F.Schmitt,
gatunek serenite sacrum
typ kontemplacyjny, sentymentalny, symboliczny – A.Dvorak Stabat Mater
serenite postmodernistyczne, seraficzne w funkcji catharsis – A.Lasoń III Symfonia „1999”,
środki warsztatowe generujące klimat serenite: kameralizacja orkiestry, uproszczona faktura,
homogeniczna faktura akordowa, postacie ostateczne i kołysankowe, diatonika i
pandiatonika, harmonika eufoniczna, technika paralelizmu, szerokie rozplanowanie łuku
melicznego, rodzaj kantyleny długooddechowej, niski stopień pracy przetworzeniowej i toku
syntaktycznego, stonowana ekspresja, technika wariacyjna i szeregowana,
idiom zespolony z romantyzmem klasycyzującym lub stanowiący manieryzm romantyczny,
postmodernizm klasycyzujący, liryczny
idiom dotyczący sfery tonalnej i posttonalnej,
idiom zawierający tendencje stylizacyjne i postacie taneczne

JOLANTA SZULAKOWSKA - KULAWIK

Kontakt: poliwoda@autograf.pl