

## Rūta Stanevičiūtė

Litewska Akademia Muzyki i Teatru, Vilnius

# Muzyka wojenna Vytautasa Bacevičiausa: *Sinfonia de la Guerra* (1940)

### Wstęp

Na interpretację twórczości Vytautasa Bacevičiausa (1905-1970) w znacznym stopniu wpłynęły komentarze i oceny samego kompozytora. Kiedy w późnym okresie Bacevičius zwrócił się ku innowacjom Drugiej Awangardy oraz indywidualnej koncepcji muzyki kosmicznej, zaczął niezwykle krytycznie wypowiadać się na temat środkowego okresu swojej twórczości (1946-1956) jako okresu muzyki kompromisowej. Badacze twórczości kompozytora skłonni są rozszerzyć ten okres, włączając doń pierwsze utwory skomponowane już na emigracji w Argentynie i później w USA od 1940 do końca lat pięćdziesiątych, kiedy to zaczął się zbliżać do koncepcji muzyki kosmicznej. Utwory z lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, po części ze względu na wcześniejszą reputację Bacevičiausa jako modernistycznego nowatora, określane są jako powrót do tradycji: jako klasycystyczna faza twórczości (Janicka-Słysz) lub jako okres nowego tradycjonalizmu (Palionytė), jednak bez sprecyzowania, o jakie tradycje chodzi. Paradoksalnie, w pracach muzykologów mniej uwagi poświęcono związkom utworów tego okresu z tradycją i nurtami muzyki XX wieku, bardziej skupiając się na intertekstualnych czy domniemyanych związkach opusów z okresu wczesnego modernizmu (1926-1939) i późnego okresu muzyki kosmicznej (1960-1970) oraz deklarowanych i obszernie komento-

wanych przez samego kompozytora identyfikacjach muzycznych i *quasi*-muzycznych.

Przy omawianiu intertekstualnych związków muzyki Bacevičiusa z tradycją należy krytycznie ocenić jego utożsamianie się z ideologią radykalnego nowatorstwa. Natomiast poszukując śladów tradycji nie mniej istotne jest uważniejsze zbadanie inspiracji i identyfikacji podawanych przez samego kompozytora. Oceniając z perspektywy czasu związki muzyki symfonicznej Bacevičiusa z twórczością innych kompozytorów XX wieku, Palionytė określiła jego stosunek do poprzedników jako tradycję odziedziczoną. Badaczka w pierwszej kolejności wskazała klasyków ubiegłego stulecia: Sergiusza Prokofiewa, Aleksandra Skriabina, Claude'a Debussy'ego, Igora Strawińskiego, Bełę Bartóka i Karola Szymanowskiego, wspomniała też o uwielbianym w późniejszym okresie przez Bacevičiusa Edgardzie Varèse i nawiązała do przemilczanego przez Bacevičiusa Antona Weberna<sup>1</sup>. Właśnie w kontekście muzyki XX wieku Palionytė analizowała związki utworów reprezentatywnych dla okresu tzw. nowego tradycjonalizmu (cztery symfonie, koncerty na fortepian i skrzypce) z tradycją muzyki modernistycznej. Należy zaznaczyć, że większość wymienionych autorów wywarła wpływ także na wcześniejszy okres twórczości Bacevičiusa, określany jako modernistyczny. Zarazem należy przyznać, że w latach czterdziestych i pięćdziesiątych styl niektórych wspomnianych autorytetów muzyki modernistycznej stale się zmieniał, dokładnie tak samo, jak w hierarchii muzyki najnowszej zmieniała się pozycja kompozytorów obecnie uważanych za klasyków. Niezwykle różnorodna paleta orientacji stylistycznych reprezentowanych przez wspomnianych kompozytorów pozwala twierdzić, że w czasach radykalnej modernizacji muzyki Bacevičius nie dążył do utożsamienia się z tą czy inną wizją muzyki nowej. Przy wyborze inspirujących go środków nowoczesnego myślenia muzycznego czy intuicyjnie zbliżając się do poszukiwań innych kompozytorów, szczególnie lubił zestawiać i mieszać stylistyki różnych ideologii muzycznych, często niedające się ze sobą pogodzić.

Jaskrawym przykładem mieszania różnych tradycji i zarazem ich przeciwstawiania jest *II Symfonia „Sinfonia de la Guerra”* (1940). Stanowi ona cezurę między okresem modernistycznym a tradycjonalistycznym; zarazem pozwala poszukiwać zasad myślenia muzycznego, które łączą te okresy. Stylistyczne i semantyczne kody *Sinfonii* tworzą idiomy muzyki

1 Danutė Palionytė, *Vytauto Bacevičiusa simfoninės muzikos vizija* [w:] *Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra*, t. 1, red. O. Narbutienė, Petro Ofsetas, Vilnius 2005, s. 343.

maszynistycznej, nowego barbarzyństwa (czy rytualizmu) i sielankowej idylli z pierwszej połowy XX wieku, asocjatywnie skierowane na muzykę uwielbianych przez kompozytora wybitnych przedstawicieli modernizmu – Strawińskiego, Prokofiewa, Bartóka, Debussy’ego oraz niektórych kompozytorów wcześniejszych (np. Wagnera i Mahlera). Jednak nie mniej ważną rolę odgrywa w *Symfonii* sieć związków intertekstualnych, którą kształtują powtarzające się toposy muzyczne i figury retoryczne: topos muzyki wojskowej, sielanka, figura retoryczna krzyża i ukrzyżowania i in. Pozwala to rozszerzyć pole tradycji, które wywarło wpływ na myślenie muzyczne kompozytora, a zarazem wydobyć bardziej uniwersalne kody kulturowe, łączące różne orientacje stylistyczne muzyki współczesnej. Przyjmując taką perspektywę interpretacyjną, wybrano do omówienia stosunku Bacevičiausa do tradycji aspekt wzajemnego oddziaływania toposów z idiomami muzyki współczesnej<sup>2</sup>.

### **Kontekst powstania *Symfonii***

W 1939 roku Bacevičius, który już zastąpił na scenach Europy jako pianista i kompozytor, wyjechał na *tournée* koncertowe do Argentyny, gdzie zastały go przemiany polityczne w Europie i na Litwie (wybuch wojny, sowiecka okupacja Litwy). Po ponadrocznym pobycie w Ameryce Południowej, we wrześniu 1940 roku, kompozytor wyjechał do USA. *Sinfonia de la Guerra* powstała w Buenos Aires w okresie od stycznia do marca 1940 roku. Należy uściślić, że w owym czasie Litwa nie była jeszcze okupowana przez Związek Sowiecki i nie przystąpiła do wojny. Bacevičius, przedstawiciel mieszanej litewsko-polskiej rodziny, dedykował utwór swojej siostrze, polskiej kompozytorce Grażynie Bacewicz, zarazem odzwierciedlając dramatyczne wydarzenia wojenne, które dotknęły Polskę. Trzyczęściowa *Sinfonia de la Guerra* jest jaskrawym przykładem programowego symfonizmu, nietypowego dla twórczości Bacevičiausa. Inspiracje kompozytor szczegółowo opisał w komentarzu do utworu:

- 2 Dostosowując teorię toposów do analizy muzyki współczesnej, opierano się przede wszystkim na badaniach R. Monelle’a (2000, 2006), jak też na pracach R.S. Hattena (2004), V. Karbusický’ego (1986) i N. McKaya (2012). Pojęcie toposu ma swoje korzenie w teorii literatury (stały motyw, temat utrwalony w literaturze, retoryczna formuła czy figura). W dziedzinie muzykologii termin toposu wprowadził Leonard Ratner (1980) do analizy muzyki klasycznej, rozumiejąc go jako figurę charakterystyczną, semantyczno-stylistyczną jednostkę dyskursu muzycznego. Dla toposów muzycznych charakterystyczna jest: inwariantność formalnej struktury (*signifier*) i zmieniający się krąg konotacji kulturowych (*signified*). Raymond Monelle (2006) określał toposy muzyczne jako paradygmaty sygnifikacji kulturowej w muzyce.

Część pierwsza (*Allegro*) ukazuje atak Niemiec na Polskę i wybuch wojny. W części tej, kończącej się okupacją Warszawy i Polski, zilustrowane zostały przeloty samolotów i śmiercionośne bombardowania.

Część druga *Andante funèbre* przedstawia obraz wojny. Rozpoczyna się strumieniem żałobnych procesji. Ludzie pogrążeni są w rozpaczliwym żalu. W ruinach domów matki i ojcowie szukają ciał osób bliskich. Rozlega się płacz dzieci. W środku tej części żal i udręczenie osiąga kulminację w wybuchającym – najpierw z tysięcy, a później z milionów serc – krzyku bólu i rozpacz.

Część trzecia, *Allegro molto*, obrazuje wojnę Niemców z Belgami, Holendrami, Francuzami i Brytyjczykami. Ukazana tutaj została potężna „linia Maginota”. Całość kończy się walką Niemców na ziemi francuskiej<sup>3</sup>.

Należy zwrócić uwagę, że komentarz odsyła do rzeczywistych wydarzeń zarówno z II, jak i I wojny światowej<sup>4</sup>, a szczegółowy program kompozytor napisał nieco później, w 1943 roku, prawdopodobnie zabiegając o wykonanie symfonii w USA<sup>5</sup>. W tym roku *Symfonią* zainteresował się dyrygent Leopold Stokowski, który wybrał ją spośród wielu przysłanych mu utworów i zamierzał włączyć do programu koncertów. Jednak w wyniku obiektywnych i subiektywnych okoliczności *Symfonia* ostatecznie nie trafiła do repertuaru amerykańskich koncertów symfonicznych. Ta kilkuletnia różnica między ukończeniem dzieła a napisaniem jej oficjalnego programu wyjaśnia po części fakt, dlaczego osobliwości stylistyczne i kody semantyczne utworu nie zawsze są zgodne z jego programem przedstawionym w autorskim komentarzu.

W 1942 roku Bacevičius zaczął komponować trzecią z kolei *Symfonię*, ponownie podejmując temat wojny. Ukończył ją w 1944 roku i dedykował narodowi amerykańskiemu. Pompatyczna *III Symfonia* doskonale wpisuje się w szeregi deklaracyjnych utworów o stylu heroicznym, zaś wcześniej-

3 Cyt. za Małgorzata Janicka-Słysz, *Vytautas Bacevičius i jego idee muzyki kosmicznej*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2001, s. 50.

4 Zaraz po wybuchu wojny na wyobraźnię muzyczną kompozytora wpływały wydarzenia z przeszłości, epizody z I wojny światowej, które dawały nadzieję na wyczekiwane zmiany. Ta sama iluzja dotycząca znaczenia linii Maginota zwiódła nie tylko kompozytorów, ale i zachodnich sojuszników i zdecydowała o haniebnej porażce ich sił w Niderlandach i Francji w 1941 roku. Por. Norman Davies, *Europe at War: 1939-1945*, tłum. L. Tamošiūnas, Vaga, Vilnius 2006, s. 112-115.

5 Świadczą o tym m.in. listy z czasów wojenych do Juozasa Žilevičiausa, którego córka Marytė dokonała tłumaczenia programów II i III *Symfonii* w 1944 roku. Por. list Vytautas Bacevičius – Marytė Žilevičiūtė z 9.04.1944 [w:] Juozas Žilevičius-Juozas Kreivėnas Lithuanian Music Archive w Chicago.

sza *II Symfonia* z trudem daje się utożsamić z określoną stylistyką muzyczną. Ów dyptyk „symfonii wojennych” wyraźnie odzwierciedla zmieniającą się skalę zagrożeń II wojny światowej oraz transformację związanych z nią obrazów muzycznych.

### **Sieć referencji semantycznych: toposy i figury retoryczne**

Przecucia zbliżającej się II wojny światowej i doświadczenia z I wojny przyczyniły się do odrodzenia muzyki wojskowej w XX stuleciu – wieku wojen i politycznych konfrontacji. Związało się to ze wskrzeszeniem i przetworzeniem kojarzących się z wojną obrazów muzycznych, rozwiniętych w praktykach muzycznych przeszłości. Podobnie jak partytury o tematyce wojennej wielu innych kompozytorów XX wieku, tkankę muzyczną *Sinfonia de la Guerra* przenika szeroki wachlarz odmian toposu wojny. Szczególnie licznie wykorzystywane są różne postaci gatunkowe marszu i imitacje sygnałów wojskowych. Najwięcej środków toposu wojny zawiera część pierwsza: obok charakterystycznej dla marszu metrorytmiki i figuracji fanfary (imitacji sygnałów wojskowych jako symbolu wezwania do walki) znajdujemy tutaj szybkie tempa charakterystyczne dla dziewiętnastowiecznej muzyki operowej i koncertowej z gatunku marszowego oraz specyficzną orkiestrację, którą dodatkowo uwydatniają instrumenty dęte drewniane i perkusyjne. Obrazy bitew wojennych, tworzone w części pierwszej i trzeciej, potęgują ekstensywne figuracje fanfary, zaś w części drugiej do przedstawienia traumatycznych skutków wojny użyty jest marsz żałobny. Jednak topos wojny nie jest jedynym środkiem muzycznym stosowanym do wskrzeszenia i przetworzenia kodów semantycznych muzyki przeszłości. W *Sinfonia de la Guerra* obok toposu wojny szczególnie ważną funkcję strukturalną i semantyczną odgrywają następujące toposy: sielanka, topos polowania, retoryczne figury krzyża i ukrzyżowania, *pianto*<sup>6</sup>, jak również charakterystyczne interwały i gesty muzyczne – tryton (*diabolus in musica*) oraz figuracje akordu tristanowskiego (postwagnerowskie motywy „pożądania”, „przebudzenia” i in.). Charakterystyczne, że stosowane w *II Symfonii* toposy wchłaniają cechy wyrazu właściwe dla stylów muzycznych różnych epok (przykł. 1a-1e).

---

6 Według V. Karbusický'ego, *pianto* z charakterystyczną spadającą małą sekundą wyrasta z muzycznej figuracji bólu i żalu („Ach!”). Por. Vladimír Karbusický, *Grundriss der musikalischen Semantik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1986, s. 65-67.

1  
2  
Cor.

3  
4

1  
2  
Tr.

3

The score shows the beginning of the piece with a 6/4 time signature. The Cor (Cornets) and Tr (Trumpets) parts feature rhythmic patterns and triplets. Dynamics include *f* and *sfz*. The key signature has one sharp (F#).

Przykł. 1a. Vytautas Bacevičius, *Sinfonia de la Guerra*, część I, t. 20-24, muzyka wojskowa: imitacje sygnałów wojskowych i figuracji fanfarynych

rit. Tempo I

2 ob.

C. ingl.

2 cl.

Cl. basso

2 fag.

1  
2  
Cor.

3  
4

1  
2  
Tr.

3

1  
2  
Tbn.

3

Tuba

Timp.

Tam-tam  
Gr. Cassa

Camp.

Vn. I

(div.) unis.

Vn. II

VI.

Vc.

Cb.

The score continues with the full orchestra. It includes woodwinds (oboes, clarinets, bassoon, flutes), brass (cornets, trumpets, trombones, tuba), percussion (timpani, tam-tam, gong, cymbals), and strings (violins, violas, violas, cellos, double basses). Dynamics range from *f* to *sfz*. The tempo is marked *Tempo I* after a *rit.* section.

Przykł. 1b. Vytautas Bacevičius, *Sinfonia de la Guerra*, część II, t. 48-53, muzyka wojskowa: marsz żałobny

Picc.   
 2 fl.   
 2 ob.   
 C. ingl.   
 2 cl.

Przykł. 1c. Vytautas Bacevičius, *Sinfonia de la Guerra*, część I, t. 31-36, sielanka

Cl. basso   
 2 fag.   
 C. fag.

Przykł. 1d. Vytautas Bacevičius, *Sinfonia de la Guerra*, część III, t. 1-3, topos polowania

Vn. II

Przykł. 1e. Vytautas Bacevičius, *Sinfonia de la Guerra*, część I, t. 195-197, retoryczna figura krzyża

Niektóre z wymienionych toposów znajdujemy także we wcześniejszych utworach Bacevičiaus, a interwał *diabolus in musica* uważany jest za jeden z najważniejszych symboli muzycznych kompozytora i środków organizacji strukturalnej. Zdaniem Palionytė, „szczególnie często wynurza się on w aktywnych sferach emocjonalnych oraz przenika do wielu (...) skal, często brzmi w taktach finalnych. (...) W *Poème électrique* ten znak towarzyszy wszystkim wystąpieniom refrenu (głównego tematu), wspiera *quasi*-klastrowe pasma w instrumentach dętych drewnianych, od samego początku dominuje w granicznych częściach dramatycznej *II Symfonii*, epizodycznie, jak ostrzeżenie, pojawia się w *III, IV i V Symfonii* o jasnej na ogół treści, fragmentarycznie daje się słyszeć w burzliwych wybuchach *Symphonie Cosmique*”<sup>7</sup>. Kolejną charakterystyczną cechą twórczości Bacevičiaus jest jednoczesne mieszanie i przeciwstawianie różnych toposów. Oto kilka typowych przykładów. W części drugiej obraz marsza żałobnego jest splatany z gestami melodycznymi charakterystycznymi dla toposu sielanki, z harmonicznymi ruchami wynikającymi z akordu tristanowskiego

7 D. Palionytė, *Vytauto Bacevičiaus simfoninės muzikos vizija...*, s. 346.



i z indywidualizacji partii instrumentalnych (oboju, fletu, harfy) charakterystycznych dla tej grupy obrazów muzycznych. Pod względem wykorzystania toposów zaskakująca jest część trzecia, splatająca środki charakterystyczne dla toposu wojny z właściwym dla toposu polowania przedstawieniem w muzyce jazdy konnej. Występującą tu stylizację galopu Raymond Monelle wywodzi ze średniowiecznego symbolu szlachetnego konia (*noble horse*), który jest utożsamiany ze szlachetnym i heroicznym żołnierzem<sup>8</sup>. Wzajemne oddziaływanie wskazanych toposów szczególnie ujawnia się w nieustannej zmienności cztero- i trzymiarowego metrum figur marszowych i galopujących figur rytmicznych, charakterystycznych dla wymienionych toposów. Należy zaznaczyć, że takie mieszanie różnych toposów jest dość typowe dla metod kompozytorskich w pierwszej połowie XX wieku i świadczy o żywotnym stosunku pierwszego modernizmu do tradycji.

### **Interpretacja początku wojny z perspektywy emigracji: wzniosłość i ironia**

Badacze twórczości Bacevičiusa akcentują szczególnie charakterystyczny dla jego muzyki kontrast: tradycyjnego, niekiedy nawet konwencjonalnego formowania i złożonej, wielowarstwowej tkanki muzycznej, w której wszystkie parametry cechuje funkcjonalna niestałość i zmienność. Swoistą koncepcję muzyki atonalnej, której kompozytor pozostał wierny przez całą drogę twórczą, odzwierciedla tworzona w jego utworach iluzja, że poszczególne elementy muzyczne są względnie autonomiczne, nie podporządkowują się konsekwentnej logice związków i współzależności. Tego rodzaju „nielogiczność” zabarwia też wzajemne oddziaływanie omówionych toposów i figur retorycznych z idiomami stylistycznymi XX wieku. Z jednej strony, toposy i figury retoryczne pełnią ważną funkcję semantyczną, jak stempel, *imprint* (termin Irène Deliège), pomagający słuchaczowi orientować się i kojarzyć elementy muzyczne niepołączone wyraźnymi związkami<sup>9</sup>. Z drugiej strony, charakterystyczne dla muzyki Bacevičiusa transformacyjne rozwinięcie poszczególnych parametrów muzycznych radykalnie oddziałuje na pole znaczeniowe przejętych z tradycji kodów semantycznych. W wyniku ich kombinacji, opartej na podziale i zmianie, toposy i figury retoryczne stale się deformują. Monelle, który analizował transformacje tradycyjnych toposów w muzyce XX wie-

8 Raymond Monelle, *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2000, s. 51-53, 62-63.

9 Irène Deliège, *Mechanisms of cue extraction in memory for musical time*, „Contemporary Music Review”, 1993, Vol. 9, Issue 1-2, s. 191-205.



ku, uważał, że dla muzyki współczesnej szczególnie charakterystyczne jest stosowanie toposów w postaciach euforycznych i dysforycznych (*euphoric/disphoric states*)<sup>10</sup>. Interpretując *II Symfonię*, należy zwrócić uwagę na ironiczne stosowanie toposu wojny. W taki sposób tworzony jest efekt groteskowego przedstawienia muzyką manewrów wojskowych armii niemieckiej. W tym celu użyta została charakterystyczna harmonika, imitująca „fałszywe nuty” i ostra instrumentacja przy zestawianiu kontrastowych, niezlewających się grup instrumentów. Nadto mechaniczne powtarzanie figur toposu wojny tworzy nieco komiczną atmosferę, przypominającą dziewiętnastowieczne obrazy muzyczne postaci fantastycznych i mitologicznych (por. przykł. 2).

Dodatkowo należy tu wymienić skojarzenia z transformacjami galopu w muzyce Wagnera, gdzie efekt ironiczny tworzony jest za pomocą metrycznego zestawienia i fakturalnego zagęszczenia figur galopowych. Można tutaj zaznaczyć, że powtórzenie jako zabieg techniczny służący osiągnięciu efektu ironii stosowali też bliscy Bacevičiusowi przedstawiciele muzyki francuskiej i Szkoły Paryskiej oraz Strawiński.

Dzięki potędze muzyki toposy poddane rekontekstualizacji szczególnie widoczne są w pierwszej części *II Symfonii*, gdzie w osobnych epizodach zostały połączone inwarianty toposu wojny, sielanki, akordu tristanowskiego, figury krzyża, *diabolus in musica* oraz idiom muzyki maszynistycznej. W taki sposób złożona i wielowarstwowa tkanka muzyczna, przesadnie nasycona referencjami semantycznymi, zbliża się do niezwykle ważnej dla muzyki współczesnej kategorii estetycznej – wzniosłości. Wzniosłość jest ściśle związana z praktykami awangardy muzycznej i modernizmu jako wyraz dysharmonii bytu współczesnego człowieka i jego traumatycznych doświadczeń, które nie poddają się humanistycznej refleksji. Theodor W. Adorno podkreśla, że wskutek dewaluacji kategorii piękna jedyną ideą estetyczną, która ocalała w sztuce jest wzniosłość<sup>11</sup>. Rozwijając myśl niemieckiego filozofa, Max Paddison wiązał charakterystyczną dla muzyki XX wieku złożoność, gęstość i nadzwyczajną racjonalizację wszelkich aspektów struktury z przejściem od naturalnej wzniosłości ku pojęciu wzniosłości skonstruowanej (*constructed sublime*; „wzniosłość jako wyraz wstrząsającego doświadczenia”<sup>12</sup>).

---

10 R. Monelle, *The Sense of Music...*, s. 62-63.

11 Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Continuum, London 1997, s. 197.

12 Max Paddison, *Nature and the Sublime: The Politics of Order and Disorder in Twentieth-Century Music* [w:] *Order and Disorder. Music-Theoretical Strategies in 20<sup>th</sup>-Century Music*, Leuven University Press, Leuven 2004, s. 109, 125.

Marcia

The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flutes, Oboe, Clarinets, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabass, Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Timpani, Gluck's Bells, Tambourine, and Castanets. The music is in 2/4 time and features a variety of dynamics and articulations such as staccato, p, f, and ff.

Przykł. 2. Vytautas Bacevičius, *Sinfonia de la Guerra*, część I, t. 215-220, marsz ironiczny

Twórczości Vytautasa Bacevičiaus od najwcześniejszych opusów ekspresjonistycznych do późnych wizji muzyki kosmicznej towarzyszyła chęć do zbliżenia się do doświadczenia wykraczającego poza egzystencję człowieka. Biorąc pod uwagę szerszy niż zazwyczaj kontekst nurtów stylistycznych, zastosowanie przejętych z tradycji toposów przedstawiania tematyki wojennej w *Sinfonia de la Guerra* dostarcza nowych argumentów do analizy kategorii wzniosłości w muzyce kompozytora. Dokładnie tak samo ironia – charakterystyczna dla utworów z różnych okresów Bacevičiaus – w muzyce awangardowej i modernistycznej ukazuje radykalne i często traumatyczne przemiany doświadczenia społecznego w epoce społeczeństwa masowego. To ironia jest środkiem „rozbrajania” zarówno procesualności późnego romantyzmu, jak i dogmatu organiczności dzieła. Transformacje kodów semantycznych w *II Symfonii* pozwalają ukazać związki idei estetycznych i technologicznych kompozytora z fundamentalnymi kategoriami estetycznymi muzyki XX wieku. Pozwalają również poddać rekontekstualizacji związek Bacevičiaus zarówno z tradycją, jak i z muzyką współczesną.

### Literatura

- Th.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Continuum, London 1997.
- J. Amblard, *Possible French Influences in the Works of Bacevičius* [w:] *Vytautas Bacevičius in Context*, red. R. Stanevičiūtė, V. Janatjeva, Lithuanian Composers' Union, Vilnius 2009.
- I. Deliège, *Mechanisms of cue extraction in memory for musical time*, „Contemporary Music Review”, 1993, Vol. 9, Issue 1-2, s. 191-205.
- M. Janicka-Słysz, *Vytautas Bacevičius i jego idee muzyki kosmicznej*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2001.
- V. Karbusický, *Grundriss der musikalischen Semantik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1986.
- N. McKay, *Dysphoric States: Stravinsky's Topics – Huntsmen, Soldiers and Shepherds* [w:] *Music Semiotics: A Network of Significations. In Honour and Memory of Raymond Monelle*, red. Esti Sheinberg, Ashgate, Farnham and Burlington 2012, s. 249-262.
- R. Monelle, *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2000.
- R. Monelle, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Indiana University Press, Bloomington 2006.
- O. Narbutienė, *Iš Vytauto Bacevičiaus kūrybos pasaulio* [w:] *Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra*, t. 1, red. O. Narbutienė, Petro Ofsetas, Vilnius 2005, s. 305-311.
- M. Paddison, *Nature and the Sublime: The Politics of Order and Disorder in Twentieth-Century Music* [w:] *Order and Disorder. Music-Theoretical Strategies in 20<sup>th</sup>-Century Music*, Leuven University Press, Leuven 2004.
- D. Palionytė, *Vytauto Bacevičiaus simfoninės muzikos vizija* [w:] *Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra*, t. 1, red. O. Narbutienė, Petro Ofsetas, Vilnius 2005, s. 312-353.

## War Music by Vytautas Bacevičius: *Sinfonia de la Guerra* (1940)

### Summary

Vytautas Bacevičius wrote *Sinfonia de la Guerra* – the first part of the diptych of his war symphonies (*No. 2* and *No. 3*) – in early 1940. Dedicated to his sister Grażyna Bacewicz, this piece reflects on the early developments of World War II, at the same time separating the early modernist and the middle traditionalist creative periods of the composer's career. The article focuses on the intertextual relations of *Symphony No. 2* with the tradition, investigated through the use of the topics theory. Such an interpretational strategy was inspired by the assumption that *Sinfonia de la Guerra* is a good example of 20<sup>th</sup>-century military music and as such is examined within a wider context of semantic codes and stylistic references. The topics' analysis was adopted for the interpretation of contemporary music based on the research of Raymond Monelle (2000, 2006), as well as the works of Robert Hatten (2004), Vladimír Karbusický (1986) and Nicholas McKay (2012). In the course of the research, it is emphasised that an important role in *Symphony No. 2* is played by the network of intertextual relations, which is formed by the long-lived musical gestures, topics and rhetoric figures: the topics of military and hunting music, pastoral, the rhetoric figure of cross and crucifixion, *piano* figures, as well as the characteristic intervals and musical gestures – the tritone (*diabolus in musica*), figurations of the Tristan chord (post-Wagnerian motifs of "desire", "awakening" and others), etc. Additionally, the aspect of the topics' interaction with the stylistic idioms of 20<sup>th</sup> century music is discussed, namely the idioms of machinist music, new barbarism (ritualism) and the pastoral idyll. Penetrating deeper into the analysis of trends of topic recontextualisation, two strategies of the composer are distinguished, matching the euphoric and disphoric states of modern adaptation of long-lived topics distinguished by Raymond Monelle. The transformations of semantic codes in Bacevičius's *Symphony No. 2* are associated with the expression of *the sublime* and *irony* – the fundamental categories of modern 20<sup>th</sup>-century music.