

Levon Akopian

Państwowy Instytut Nauk o Sztuce w Moskwie

<https://orcid.org/0000-0002-5246-469>

***Remplissage* jako problem teoretyczno-muzyczny**

Pojęcie *remplissage* („napelnianie”, „wypełnianie”) znane jest czytelnikowi literatury muzykologicznej (zwłaszcza w języku rosyjskim) przede wszystkim dzięki Czajkowskiemu, któremu służyło ono do określania materiału szablonowego, drugorzędnego, wypełniającego przestrzeń pomiędzy tematami. Czajkowski odbierał *remplissage* jako raczej dokuczliwy, ale nieunikniony atrybut własnej sztuki: „Żadna z form, nad którymi się zastanawiam, nie przypada mi do gustu. Wszędzie jest masa *remplissage*, wszędzie szablonowe, od dawna zniedołężniałe chwytły, wszędzie konwencje i fałsz”¹. Kompozytor sam przyznawał, że ma skłonność do nadmiernego stosowania takiego materiału, o czym samokrytycznie pisał między innymi do wielkiego księcia Konstantyna Konstantynowicza:

To, co poniekąd dobre, ale niepotrzebne – to tak zwany *remplissage*. Ale czy można powiedzieć, że u Beethovena spotka się *remplissages*? Moim zdaniem stanowczo nie. Wprost przeciwnie, to zdumiewające, do jakiego stopnia wszystko jest jednakowo pełne znaczenia i siły u tego tytana

1 Fragment listu Piotra Czajkowskiego do Siergieja Taniejewa z 25 sierpnia 1881 roku; cyt. za: M. Czajkowskij, *Życie Petra Il'icza Czajkowskiego*, tłum. L. Akopian, tom II, Algoritm, Moskwa 1997, s. 410.

pośród muzyków [...] Lecz jeśli jestem gotów bronić Beethovena przed zarzutem, że bywa aż zanadto „rozdęty”, to nie mogę nie przyznać, że muzyka postbeethovenowska dostarcza wielu przykładów nadmiaru dochodzącego do *remplissage*. [...] Co się tyczy mojej skromnej osoby, to całe życie doskwierała mi świadomość mojej niezdolności do budowania formy. Dużo walczyłem z tym organicznym mankamentem i mogę z pewną dumą powiedzieć, że udało mi się osiągnąć znaczące wyniki, ale do własnej śmierci nie napiszę niczego doskonałego formalnie. *Ramplisaży* u mnie bez liku; *la ficelle*² w szwach jest zawsze zauważalna dla doświadczonego oka i nie ma na to rady³.

Analogiczny problem dostrzegał Czajkowski w utworach Brahmsa: „[...] ledwie słyszy się coś przypominającego lekko uchwytną formę melodyczną, a ona od razu leci w wir mało znaczących harmonicznym zwrotów i modulacji”⁴. Przypuszczam, że krytykę Czajkowskiego można rozumieć w sposób następujący: odległości między wyraźnymi, pozostającymi w pamięci konfiguracjami w utworach Brahmsa zbyt często wypełnione zostają słabo ustrukturyzowaną, niewyrazistą substancją – w odróżnieniu od utworów Beethovena, w których nawet fragmenty łączące, niby wtórne i niesamodzielne, są „pełne znaczenia i siły”. W tym wypadku nie chodzi jednak o to, żeby wyjaśniać, na ile krytyka ta jest sprawiedliwa; ważne, że Czajkowski żywo interesował się sprawą jakości materiału wykorzystywanego w drugorzędnej funkcji *remplissage*, że krytykował samego siebie i innych za nadmierne rozciąganie i niewystarczająco kunsztowną organizację „wypełniających” odcinków formy, a także pracował nad tym, aby udoskonalić pod tym względem własną technikę.

Choć słowo *remplissage* w profesjonalnym obiegu, przynajmniej rosyjskim, nie jest czymś absolutnie nieznanym, wciąż jeszcze nie utrwaliło się w systemie terminologii teoretyczno-muzycznej, co na pierwszy rzut oka nie jest dziwne – przecież to, co określa, znajduje się tradycyjnie na dalekich peryferiach analizy muzycznej. A jednak *remplissage*, zjawisko stanowczo „wtórne”, bynajmniej nie jest mało zauważalny, choćby pod względem ilościowym – żadna duża forma epoki klasycyzmu czy romantyzmu (o muzyce baroku i wcześniejszej nie będzie tu mowy) nie obejdzie się bez wszelkiego rodzaju przejść, przygotowań,

2 Nić, nitka.

3 Fragment listu z 21 września 1888 roku; cyt. za: M. Czajkowski, *Życie Petra Il'icza Czajkowskiego*, tom III, s. 246.

4 Fragment listu do wielkiego księcia Konstantyna Konstantynowicza z 2 października 1888 roku; cyt. za: M. Czajkowski, *Życie Petra Il'icza Czajkowskiego*, tom III, s. 248.

łączników, rozwinięć itd., przy czym takie tematycznie neutralne lub mniej zindywidualizowane struktury mogą stanowić znaczący procent materiału. Chociażby dlatego *remplissage* wart jest, aby potraktować go – w ślad za Czajkowskim – jako godne uwagi zagadnienie.

* * *

Z powyższej refleksji wynika, że *remplissage* jest czymś przeciwstawnym wobec oryginalnego, nietrywialnego, treściwego tematyizmu. Na czym zatem bazuje owa oryginalność, nietrywialność, treściwość tematyizmu i, odpowiednio, „rutynowa” natura *remplissage*? W rozważaniach tych może przydać się terminologia zakorzeniona w nauce o strukturze tekstu z czasów publikacji słynnego *Kursu językoznawstwa ogólnego* Ferdinanda de Saussure’a (1916). Chodzi o kluczową dla Saussure’owskiego strukturalizmu opozycję syntagmatyka – paradygmatyka. Przypomnijmy, że pod pojęciem syntagmatyki rozumiane są relacje między elementami sąsiadującymi ze sobą w tekście (*in praesentia*)⁵, natomiast pod pojęciem paradygmatyki – relacje między elementami pokrewnymi według pewnych znaczących parametrów, niezależnie od ich wzajemnej dyspozycji w tekście (*in absentia*)⁶. Odpowiednio jako syntagmę rozumie się dowolny odcinek konsekwentnie zorganizowanego tekstu⁷ (temat muzyczny, wpisany w tekst i w taki czy inny sposób odgraniczony od tego, co go otacza, jest przykładem syntagmy), natomiast jako paradygmat – całość spokrewnionych ze sobą elementów, połączoną pewnym pierwiastkiem jednoczącym (temat muzyczny jako w pewien sposób zindywidualizowana struktura jest przypadkiem paradygmatu).

Miarę „tematyczności” elementu tekstu muzycznego określa się przez całość jego stosunków paradygmatycznych i syntagmatycznych. Dany element może zajmować w tekście pozycję syntagmatycznie i paradygmatycznie silną lub słabą.

Za syntagmatycznie silną uważa się pozycję elementu wpisanego w syntagmę, rozwijającego się drogą zwielokrotnienia liczby jednorodnych elementów i, odpowiednio, charakteryzującego się wysokim stopniem spójności, rozumianej w tym wypadku raczej

5 Od *σνταγμα* – „postawione razem”, „tworzące szereg”.

6 Ferdinand de Saussure, *Trudy po jazykoznaniju*, Progress, Moskwa 1977, s. 155-159.

7 Od *παράδειγμα* – „wzór”, „przykład”.

w sposób formalno-mechanistyczny (tj. bez względu na spójność w sensie bardziej ogólnym, jako cechy dowolnego tekstu o bogatych związkach wewnętrznych). Najbardziej ewidentne przypadki pozycji syntagmatycznie silnych stanowią ogniwa progresji i następstw ostinatowych (z możliwym wyjątkiem ogniów początkowych, wprowadzanych za sprawą przewyciężenia inercji). We wszystkich podobnych przypadkach powtarzanie i inercja zdecydowanie dominują nad odnawianiem i rozwojem.

Paradygmatycznie silną pozycję element ma wówczas, gdy występuje jako przedstawiciel pewnej klasy konfiguracji obdarzonych wyraźną indywidualnością („fizjonomią”), tj. paradygmatów. Mówiąc prościej, pozycja paradygmatycznie silna określana jest przez miarę rozpoznawalności elementu, przez jego wartość informacyjną i zawarty w nim potencjał mogący wywoływać asocjacje z innymi elementami obecnymi w „słowniku” przypuszczalnego słuchacza, a w niektórych wypadkach – także przez potencjał zwracania na siebie szczególnej uwagi własną niezwykłością, jaskrawie kontrastującą z typową zawartością owego „słownika”.

Element wprowadzany przez gwałtowną zmianę materiału, wnoszący coś zasadniczo nowego w porównaniu z tym, co go poprzedzało, występuje w pozycji syntagmatycznie słabej, podczas gdy element nieposiadający wyrazistej własnej „fizjonomii” i pokaźnego asocjatywnego potencjału, zajmuje pozycję paradygmatycznie słabą⁸.

Należy podkreślić, że jeśli syntagmatyczna pozycja elementu oceniana jest na podstawie jego wyjątkowego miejsca w konkretnym tekście

8 O paradygmatycznie i syntagmatycznie silnych i słabych pozycjach elementów tekstu muzycznego, na przykładzie akordyki wczesnego Beethovena, por. Boris Gasparow, *Niekotoryje woprosy strukturnogo analiza muzykalnogo jazyka*, „Trudy Po Znakowym Sistemam”, IV (Uczenyje zapiski TGU, 236), Tartu 1969, s. 179-180. Syntagmatycznie silne pozycje zajmują akordy w progresjach, na nutach pedałowych i w innych analogicznych kontekstach, opartych na powtarzaniu i inercji; jednocześnie w tychże kontekstach pozycje akordów są raczej słabe w sensie paradygmatycznym. Odwrotną sytuację mamy w pochodach, w których funkcja harmoniczna każdego akordu jest jasna (tj. jego pozycja jest paradygmatycznie silna), natomiast inercja nie nakłada poważnych ograniczeń na kombinatorykę akordów (czyli pozycje pojedynczych akordów są syntagmatycznie słabe). Pozycje akordów mogą być słabe zarówno syntagmatycznie, jak i paradygmatycznie (w pewnych odcinkach tonalnie niestabilnych, modulujących), i silne według obu wskaźników (w kadencjach, gdzie stosunki między akordami są uporządkowane jak najbardziej ściśle). Logika odnosząca się do akordów harmonii klasycznej daje się zastosować wobec elementów dowolnej rangi w dowolnej muzyce – byleby posiadała ona jakąkolwiek strukturę.

muzycznym, to dla oceny jego asocjatywnego potencjału, tj. jego pozycji paradygmatycznej, trzeba wziąć pod uwagę wiele utworów danego stylu, gatunku, epoki, autora itd. Innymi słowy, jeśli pozycja syntagmatyczna może być oceniona mniej lub bardziej obiektywnie, to ocena pozycji paradygmatycznej w większym stopniu zależy od momentu subiektywnego: element tematycznie wymowny (paradygmatycznie znaczący) z punktu widzenia słuchacza, dla którego dany język muzyczny nie jest obcy, może zostać odebrany przez innego słuchacza (lub nawet badacza) jako paradygmatycznie „pusty”. Jest to możliwe przy założeniu, że analizujący zna techniki kompozytorskie muzyki XVIII i XIX wieku, a znaczące techniki wieku XX i XXI nie są mu obce.

Powtarzanie i inercja – czynniki występujące po stronie silnej syntagmatyki – prowokują obniżenie indeksu paradygmatycznego: z każdym kolejnym powtórzeniem elementu jego informacyjna wartość (czyli miara jego „tematyczności”) nieuchronnie się obniża (oczywiście w mniejszym stopniu odnosi się to do powtórzeń zmienionych niż dosłownych). Z drugiej strony nadmierne urozmaicenie paradygmatyki odbija się niekorzystnie na koherencji tekstu, czyniąc go syntagmatycznie nieuporządkowanym. Wynika stąd fundamentalna sprzeczność właściwa wszelkiej muzyce: istnienie tekstu muzycznego (dowolnej objętości przekraczającej pewne minimum), w którym wszystkie pozycje elementów byłyby w jednakowym stopniu paradygmatycznie i syntagmatycznie silne, jest zasadniczo niemożliwe. Inaczej mówiąc, uporządkowanie w jednym z dwóch komplementarnych aspektów – paradygmatycznym lub syntagmatycznym – z konieczności zostaje zneutralizowane swobodą w ramach drugiego aspektu. Nie przeczy to jednak potencjalnej możliwości zaistnienia tekstu muzycznego zbudowanego z samych słabych pozycji.

W celu uniknięcia błędnych interpretacji trzeba podkreślić, że proporcja silnych i słabych pozycji bynajmniej nie decyduje o wartości artystycznej utworu. Tekst, w którym przeważają pozycje słabe, nie jest z definicji „niepełnowartościowy” jako dzieło sztuki. Dobrym przykładem może być *IV Symfonia* Jeana Sibeliusa (1911), w której równowaga zostaje zachwiana poprzez uprzywilejowanie pozycji słabych w stopniu bezprecedensowym dla całej literatury symfonicznej. Nie przeszkadza to jednak dziełu być jednym z najbardziej atrakcyjnych w dorobku jego autora. Co więcej ostentacyjna niespójność narracji („luźna”

syntagmatyka) i równie ostentacyjna rozmaitość zwięzłych konfiguracji występujących w funkcji tematów („niezdyscyplinowana” paradygmatyka) nadają muzyce dodatkowej ekspresji i awansują Sibeliusa, kompozytora w powszechnej opinii konserwatywnego, do rzędu innowatorów swojego czasu.

Podobnego rodzaju fenomeny są jednak bardzo rzadkie, ponieważ właśnie bilans silnych i słabych pozycji stanowi najważniejszy czynnik zapewniający przystępność ekstensywnej narracji muzycznej i, odpowiednio, sprzyja koncentracji uwagi słuchacza. Muzyka epoki rozkwitu harmonii funkcyjnej wypracowała efektywne mechanizmy podtrzymywania dynamicznej równowagi między silnymi i słabymi pozycjami, pozwalające unikać nadmiernego osłabienia tak syntagmatyki, jak i paradygmatyki. Sprzyjała temu sama natura harmonii funkcyjnej, zakładająca rytmicznie zorganizowaną naprzemiennność napięć i odprężeń. W utworze skomponowanym zgodnie z zasadami systemu dur-moll z reguły przestrzega się wystarczająco wysokiego poziomu koherencji (syntagmatyka), a każdy moment takiego utworu ma pewną wartość tematyczną (paradygmatyka) – choć, oczywiście, miary koherencji i wagi tematycznej w kompozycji zmieniają się tak, aby uniknąć zarówno nadmiernej przewidywalności, jak i nieprzewidywalności.

Na wyższym poziomie ocen estetycznych można twierdzić, że oryginalnie zrealizowana praca tematyczna (*thematische Arbeit*), wymagająca umiejętnego balansowania pomiędzy dwiema skrajnościami – tendencją do jedностajnego ogrywania dobrze obmyślonej idei (inaczej mówiąc, do podtrzymywania zwartej syntagmatyki z potencjalnymi stratami w zakresie atrakcyjności narracji muzycznej w dłuższej perspektywie), a tendencją do permanentnego odnawiania treści tematycznej (tj. do zróżnicowania paradygmatyki, z potencjalnymi stratami w zakresie koherencji narracji muzycznej) – może efektywnie rekompensować względną anonimowość konfiguracji tematycznych jako takich, wyodrębnionych z ogólnego kontekstu. W sztuce wielkich mistrzów osiągnięta została najwyższa miara integracji materiału tematycznego (paradygmatycznego, fundamentalnego) i tego, co go otacza, przedłuża i rozwija. Jest to właściwie najważniejszy wskaźnik wartości estetycznej najlepszych wzorów klasyki muzycznej.

Z drugiej strony wyjątkowo udany – ekspresyjny, pozostający w pamięci – temat może okazać się paradygmatycznie „zbyteczny”, jako element

podlegający rozwojowi w ramach rozbudowanej wielkiej formy. Jego atrakcyjność stwarza ryzyko przytłoczenia pozostałych tematów i zredukowania ich nieomal do poziomu *remplissage*. W przypadku kompozytora, zwłaszcza posiadającego szczególnie dar melodyczny, powstaje sytuacja swojego rodzaju *Zugzwangu* („zacięcia”, „ruchu wymuszonego”). Jest ona uzależniona od opozycji powstającej między dążeniem do oryginalności, plastyczności i wdzięku (czyli, mówiąc w terminach bardziej ogólnych, do nadzwyczajnej wartości paradygmatycznej) strategicznie ważnych struktur („tematów”), a koniecznością ich rozwijania na płaszczyźnie syntagmatycznej, za pomocą standardowych rozwiązań – takich jak powtórzenie lub progresja, podział na odcinki, powtórzenie i zestawianie tych odcinków, nawarstwienia polifoniczne, zmiany fakturalne i rytmiczne, odchylenia tonalne.

W ciągu XIX stulecia opozycja ta zaostrzała się, na co zwrócił uwagę właśnie Czajkowski, porównując muzykę Beethovenowską z postbeethovenowską. Jako wzorcowy przykład może posłużyć pierwsza część *VII Symfonii* Antona Brucknera: jej początkowy temat, piękny i doskonały sam w sobie, w takim stopniu nie pasuje do typowo Brucknerowskiej metody *thematische Arbeit*, że nieuchronnie obniża paradygmatyczną wartość wszystkiego, co dzieje się po jego ekspozycji i między jego powrotami. W kontekście teorii struktury tekstu idea Czajkowskiego mogłaby zostać przeformułowana mniej więcej następująco: Beethoven w sposób wirtuozowski organizuje równowagę silnych i słabych pozycji, nie pozwalając ani na nadmierne wzmocnienie, ani na nadmierne osłabienie pozycji zarówno na osi paradygmatycznej, jak i syntagmatycznej. Innymi słowy u Beethovena elementy tematyczne obdarzone są potencjałem rozwoju po osi syntagmatycznej z utrzymaniem ich właściwości paradygmatycznych i dlatego nie tracą one wewnętrznego związku z otaczającym materiałem. Natomiast różnego rodzaju niezbędne przejścia i łączniki, mimo ich zwartości syntagmatycznej, zachowują część waloru paradygmatycznego – nie przeradzają się w tematycznie neutralne, czysto formalne „wypełnienie” przestrzeni między bardziej znaczącymi strukturami⁹.

Czajkowski, krytykując muzykę postbeethovenowską XIX stulecia, a wraz z nią i własną twórczość, za hipertrofię ramplisażu, nie grzeszy przeciwko

9 Techniczne aspekty tego, jak to się udaje Beethovenowi, na przykładzie początku *Sonaty Es-dur op. 7*, przedstawione zostały w: Levon Akopian, *Analiz głubinnój struktury muzycznego teksta*, Praktika, Moskwa 1995, s. 22-36 [<https://docplayer.ru/85504457-L-0-akopyan-analiz-glubinnoy-struktury-muzycznego-teksta.html>], dostęp: 6.12.2019).

prawdzie – przynajmniej odnośnie do wielkich politematycznych form instrumentalnych z ich nieodzownymi partiami łącznikowymi i przetworzeniami. Zaryzykowałbym nawet twierdzenie, że słuszność tej krytyki można udowodnić eksperymentalnie. W tym celu należy poznać liczbę taktów całkowicie wypełnionych przez wielokrotne *quasi*-tautologiczne powtórzenia tego samego motywu, progresji, pasaży przejściowych i łączących (tj. odznaczających się przewagą pozycji syntagmatycznych nad paradygmatycznymi) w pierwszych częściach i finałach wielu skomponowanych w tamtej epoce symfonii, kwartetów, kwintetów itd., a otrzymane wyniki porównać z analogicznymi wskaźnikami dla epoki wcześniejszej. Wykonanie takiego eksperymentu na serio oczywiście nie miałoby sensu, choć jego wynik wydaje się przewidywalny. Żeby nie brzmiało to absolutnie bezpodstawnie, przytoczę jeden z wielu możliwych przykładów – poboczny temat pierwszej części *Kwartetu a-moll* op. 51 nr 2 Johanna Brahmsa (przykład 1, s. 33). Na odcinku od litery B do D (takty 46-77) ujawniają się dwie niezależne paradygmatyczne idee (takty 46-49 i 58-61). Natomiast resztę, w zależności od stosunku do tej muzyki i do jej autora, można określić albo jako „wir mało znaczących zwrotów harmoniczych i modulacji”, albo jako konsekwentną (choć być może trochę rozwlekłą) pracę motywiczną opartą na tych dwóch ideach, czyli jako *remplissage* w najprostszym znaczeniu tego słowa. Tak czy inaczej, niezależnie od naszych przyzwyczajzeń i gustów, względna „słabość” paradygmatyki w tym odcinku jest faktem obiektywnym i możliwym do udowodnienia dzięki specyficze podejścia opartego na wymienionych Saussure’owskich kategoriach (chyba nie trzeba dodawać, że termin „słabość” w tym kontekście bynajmniej nie posiada odcienia *a priori* pejoratywnego).

The image displays a musical score for the first movement of Johannes Brahms' String Quartet in A minor, Op. 51 No. 2, measures 46 through 80. The score is arranged in five systems, each containing three staves (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass). The key signature is one flat (A minor), and the time signature is 3/4. The score is marked with various dynamics and performance instructions:

- System 1 (Measures 46-52):** Marked *molto p e sempre messa voce, grassetto ed animato*. Measure numbers 46, 49, and 52 are indicated on the left.
- System 2 (Measures 53-59):** Marked *molto p* and *piu.* in the bass staff. The word *dolce* appears in the violin parts at measures 56, 57, and 58.
- System 3 (Measures 60-66):** Marked *molto p* and *sempre messa voce e grassetto*. Measure numbers 60, 63, and 66 are indicated. A *ritardando* marking is present above the first staff at measure 60.
- System 4 (Measures 67-73):** Marked *piu p* in the bass staff. Measure numbers 67, 70, and 73 are indicated.
- System 5 (Measures 74-80):** Marked *pp* in the bass staff. The word *dolce* appears in the violin parts at measures 77, 78, and 79. Measure numbers 74, 77, and 80 are indicated.

Przykład 1. J. Brahms, *Kwartet smyczkowy a-moll* op. 51 nr 2, t. 46-80, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926-27, s. 213-214 (3-4)

W uzupełnieniu wypowiedzi Czajkowskiego warto przytoczyć słowa, którymi Modest Musorgski scharakteryzował własną *Noc na Łysej Górze*: „Rozwlekłości nie ma, związki są zwarte, bez niemieckich podejść”¹⁰. Chyba nie ulega wątpliwości, że pod pojęciem „niemieckich podejść” Musorgski rozumiał różne rutynowe, w jego rozumieniu głównie niemieckie, rozwiązania formalne¹¹, czyli właśnie *remplissage*.

Reasumując, proponuję taką oto definicję pojęcia *remplissage*: jest to paradygmatycznie osłabiony odcinek między strukturami obdarzonymi silną paradygmatyką. Definicja ta odnosi się także do wymiaru pionowego, np. bas Albertiego w muzyce wczesnego klasycyzmu to paradygmatycznie słaby (wielokrotnie powtarzany i standardowy) *remplissage* między paradygmatycznie silniejszymi warstwami basu i melodii. Jednak w hipotetycznym utworze współczesnym, skomponowanym z użyciem „zaawansowanych” środków wyrazowych, nagłe pojawienie się basu Albertiego miałooby wysoki walor paradygmatyczny. Trzeba podkreślić, że nawet najbardziej prymitywny i jednostajny *remplissage* w muzyce klasyczno-romantycznej nie jest całkiem pozbawiony znaczenia tematycznego, chociażby dlatego, że wchodzące w jego skład harmoniczne struktury systemu dur-moll posiadają pewną rozpoznawalną „fizjonomię” i, odpowiednio, ich paradygmatyczna słabość nie jest absolutna, ich wartość informacyjna nie jest równa zero. W dodatku wielcy mistrzowie zawsze umieli ożywić *remplissage* różnego rodzaju dodatkowymi środkami zmieniając fakturę i instrumentację, wprowadzając efekty wirtuozowskie itp. Tak czy inaczej, u schyłku XIX stulecia muzyka zaczęła odczuwać zmęczenie nie tylko przeciążeniem alteracjami, znamiennej dezorganizacją systemu dur-moll (co jest dobrze znane i szczegółowo zbadane), ale i imperatywem intensywnej pracy tematycznej, a także brzemiennej w skutki dewaluacją paradygmatyki materiału tematycznego. Przyzwolitą symfonię albo inne dzieło wielkiej formy można było już „skleić” z całkiem przeciętnej, szarej, trywialnej substancji pierwotnej, byleby *remplissage* był zorganizowany zręcznie i pomysłowo.

Hipertrofia ramplisażu kosztem ciekawego, wyrazistego tematyizmu to zwyczajna cena, którą wielu kompozytorów XX wieku musiało płacić za przywiązanie do języka tonalnego i tradycyjnej wielkiej

10 List z 5 lipca 1867 roku; cyt. za: Modest Musorgskij, *Pisma*, tłum. L. Akopian, Muzyka, Moskwa 1981, s. 56.

11 12 lipca 1867 roku pisał o tym utworze do Władimira Nikolskiego jako o dziele niemającym nic wspólnego z „germańskim mędrkowaniem i rutyną”; za: Ibidem, s. 58.

formy, zakładającej różnorodność tematyki i solidną pracę tematyczną. Świadczy o tym wyraźnie twórczość takich wybitnych mistrzów jak Nikołaj Miaskowski, Heitor Villa-Lobos, Bohuslav Martinů, Aaron Copland czy Aram Chaczaturian (nie mówiąc o niezliczonych mniej znanych kompozytorach, ale dzięki swoim utworom również obecnych w historii muzyki). Przypuszczam, że można obejść się bez konkretnych przykładów – każdy, kto zada sobie trud wysłuchania albo przejrzenia większych partytur wymienionych autorów, znajdzie przekonujące dowody świadczące o tym, że praca ich twórców z materiałem tematycznym sprowadzała się w znacznej mierze do wypełniania przestrzeni zwrotami, paradygmatycznie nieistotnymi, pochodzącymi z tegoż materiału.

* * *

Pozwolę sobie wyrazić przypuszczenie, że tendencja do przerostu materiału „wypełniającego” stymulowała muzyczne rewolucje początku XX wieku w stopniu nie mniejszym niż kryzys romantycznej harmonii, tyle że nie została ona tak głęboko przemyślana i teoretycznie wyjaśniona. Pod tym względem głównymi „rewolucjonistami” byli Claude Debussy, Arnold Schönberg i Igor Strawiński. Jedną z najważniejszych innowacji impresjonizmu polegała na traktowaniu rozwoju tematycznego jako spontanicznego *quasi*-organicznego procesu wykluczającego intensywną i celową „pracę” (tj. wszelkiego rodzaju „niemieckie podejścia”). W ramach estetyki impresjonistycznej zaistniała także inna zasada formotwórcza, wprowadzona przez Strawińskiego, a mianowicie montaż eksponowanych, często kilkakrotnie powtarzanych, ale w zasadzie nierozwijanych, związanych figur. W przestrzeni między tymi jednostkami paradygmatycznymi nie pozostaje miejsce dla ramplisażu, ponieważ nowe jednostki pojawiają się z reguły w wyniku dość ostrych przełomów na osi syntagmatycznej. W formach muzycznych epoki poprzedniej takie przełomy były niejako zarezerwowane dla rzadkich momentów kluczowych, natomiast w XX wieku stały się czymś zwyczajnym. Najbardziej radykalne i obszerne dzieło Schönberga tamtego okresu, monodram *Erwartung* (1909), z punktu widzenia formy może być scharakteryzowane jako wciąż odnawiający się i nieobliczalny prąd, w którym nieczęste i przelotne „podobizny” fraz i motywów nie krystalizują się w paradygmatycznie znaczące jednostki i nie łączą się w syntagmatycznie konsekwentne całości. Kategorię tematyki

zredukowano tu do tego stopnia, że *remplissage* jako jej przeciwieństwo, automatycznie traci sens, zaś estetyczna atrakcyjność i, posługując się ulubionym terminem Schönberga, „zrozumiałość”, „uchwytność” (*Faßlichkeit*) muzyczno-dramatycznej całości, zapewniona zostaje – pomijając osobliwą fabułę – za pomocą takich środków, jak wyjątkowo bogata gra współbrzmień i barw dźwiękowych oraz giętki recytatyw partii wokalne, momentami przechodzący w *arioso* i niepozabawiony elementów belcanta.

Jak dobrze wiadomo, w dziełach późniejszych opartych na technice dwunastotonowej Schönberg wraca do bardziej tradycyjnych sposobów konstruowania większych form. Sposoby te obejmują m.in. klarowną prezentację ważnych tematów i realizację ich potencjału formotwórczego; nieuniknioną konsekwencją tego okazuje się odrodzenie *remplissage* jako antytezy oryginalnego tematyizmu. Charakterystyczny przypadek stanowi finał *Koncertu skrzypcowego* op. 36 (1936), początek którego przedstawiono w przykładzie 2 (s. 37). To, że temat finału zbudowany jest z dźwięków serii dwunastotonowej nie ma większego znaczenia, bowiem na pierwszym planie ukazuje się nie innowacyjny (dla lat trzydziestych ubiegłego wieku) system organizacji wysokości dźwięków, lecz wysoce tradycyjna konfiguracja tematu, w której pierwszy i drugi czterotakt korelują między sobą tak samo, jak części klasycznego okresu, z cezurą w środku i w schemacie motywicznym a a b b' a' a' b'' b'''. Po tak precyzyjnie ukształtowanym (paradygmatycznie uporządkowanym) początku to, co następuje (w przykładzie pokazano zaledwie niewielki odcinek) nabiera z konieczności cech *remplissage* (przykł. 2, s. 37).

W tym odcinku, jak w kropli wody, odbija się najpoważniejszy problem stojący przed wszystkimi kompozytorami-radykałami XX wieku: dojść do tego, żeby wypowiedź, zrealizowana nowym językiem, była ciekawa i atrakcyjna (w terminologii Schönberga – „zrozumiała”, „uchwytna”) dla publiczności, której na ogół nie obchodzą sprawy teoretyczno-muzyczne. Schönberg nie wątpił, że w przyszłości przeciętny słuchacz będzie w stanie bez trudu odśpiewać lub zagwizdać melodię dodekafoniczną – i rzeczywiście, zacytowany temat finału *Koncertu skrzypcowego* można zapamiętać, odśpiewać, zagwizdać, nie mając profesjonalnego wykształcenia lub specjalnego doświadczenia w dziedzinie nowej muzyki¹². Jednak efektem ubocznym „uchwytności” w danym przypadku okazuje się odrodzenie *remplissage*.

12 Warto zaznaczyć, że możliwość ta nie dotyczy wszystkich utworów dodekafonicznych Schönberga [przyj. red.].

ALLEGRO (♩ = 126)

474 475 476 477

Vi-S

Vi I, II

Va
Vcl

poco f sempre staccato

478 479 480

Vi-S

Vi I, II

Va
Vcl

481 482 483

Vi-S

Vi I, II

Va
Vcl

Fl 123, Cl pic 4

Ob 123, Cl a 4

Cl

BaCl

Fg 123

Cor 123
cor. senza timb.

484 485 486

Vi-S

Vi I

Va
Vcl
Cb

Va pizz sf

Vcl pizz

Cb pizz

Va pizz sf

Vcl pizz

Cb pizz

Przykład 2. A. Schönberg, *Koncert na skrzypce i orkiestrę* op. 36, t. 474-486, G. Schirmer, Inc., New York 1939, s. 66-67

Bardziej radykalni twórcy techniki serialnej i jej pochodnych, poczynając od Antona Weberna, umieli sobie radzić bez *remplissage*, ale wymagało to albo „miniaturyzacji” formy prowadzącej do zdewaluowania paradygmatyki, albo nadzwyczajnej pomysłowości w użyciu środków podrzędnych w stosunku do centralnych strukturotwórczych parametrów muzyki – wysokości dźwięku i rytmu. Jeśli wariantowość struktury wysokościowej zredukowana zostaje do manipulacji serią (tj paradygmatyka konfiguracji wysokościowych ogranicza się do stosowania wariantów tego, co jest od początku dane w pełni: „można tylko wybierać z tego, co bezpośrednio dostępne, lecz nie odkrywać nowego”¹³), a w ramach organizacji rytmu unika się regularności dowolnego rodzaju (mniej lub bardziej „znajome” formuły i figury wykluczają się, nie pozostawiając pola dla asocjacji), funkcję środków zapewniających stosunkowo wyrazistą paradygmatykę w poszczególnych ustępach formy przejmują: rejestr, agogika, gęstość, dyspozycja warstw fakturalnych, barwa dźwięku, artykulacja czy głośność. Jednak komuś, kto nie jest gotów wytrwale wsłuchiwać się w szczegóły serialnie zorganizowanej tkanki dźwiękowej, wszystko, co znajduje się między takimi ustępami, może wydać się zaledwie amorficzną substancją „wypełniającą”.

Oryginalną metodę dyferencjacji tematu i tego, co teraz możemy już określić jako *remplissage*, wypracował Edgard Varèse. Wkrótce po ukończeniu swojego pierwszego dojrzałego dzieła, *Amériques* na wielką orkiestrę (1923), Varèse oświadczył, że początkowa idea jest dla niego zaledwie „zewnętrznym powodem, bodźcem, który stopniowo zanika, jak gdyby utwór, przyjmując formę, absorbował i w końcu pochłaniał go”¹⁴. Ten swoisty dualizm strukturalnej (paradygmatycznie wyróżnionej) jednostki („idei”, „bodźca”, „tematu”) i jej zewnętrznego otoczenia, które sam Varèse identyfikował z „utworem”, przeczy niewątpliwie przyjętym poglądom na temat funkcjonalnej natury tematyizmu muzycznego, natomiast całkowicie odpowiada wrażeniu, które pozostawia większość partytur Varèse’a. „Utwór” i „temat” należą u niego jak gdyby do różnych wymiarów.

Jak wiadomo Varèse chętnie posługiwał się metaforami z leksykonu przyrodoznawstwa. Za jego przykładem pozwolę sobie przyjąć za punkt

13 Richard Toop, *Against a Theory of Musical (New) Complexity* [w:] *Contemporary Music. Theoretical and Philosophical Perspectives*, red. M. Paddison, I. Deliège, Ashgate, Farnham and Burlington 2009, s. 97.

14 Cyt. za: Jonathan W. Bernard, *The Music of Edgard Varèse*, Yale University Press, New Haven–London 1987, s. 183.

wyjścia nazwę jednego z kluczowych dzieł kompozytora – *Ionisation*. Zaczerpnięty z fizyki termin „jonizacja” oznacza proces rozpadu stałych cząstek materii (atomów i molekuł) na niestabilne, nietrwałe cząstki (jony) pod wpływem agresywnych czynników – promieniowań jonizujących. Varèse’owskie tematy upodobniają się do strukturalnie zakończonych, wewnętrznie zrównoważonych cząstek – atomów i molekuł. Za pomocą rejestru, barwy dźwięku, metrum i rytmu oddzielają się one od siebie i od niemal amorficznego żywiołu – swoistego odpowiednika pola jonizującego – pełniącego funkcję ruchomego „ciała” utworu. W rezultacie tematy nie włączają się w budowanie spójnych linii dramaturgicznych, funkcjonując raczej jako wysepki porządku (paradygmatycznego) w oceanie nieuporządkowanej (syntagmatycznie luźnej), często agresywnej materii muzycznej. Możliwa jest i inna analogia z dziedziny przyrodoznawstwa: z tak zwaną macierzą (*matrix*) – drobnoziarnistą, słabo ustrukturyzowaną substancją, służącą jako środowisko dla stałych strukturalnych elementów żywej komórki (organellów). Analogia ta wydaje się tym bardziej usprawiedliwiona, że funkcja macierzy polega właśnie na wypełnieniu (*remplissage*) przestrzeni wewnątrz błony komórkowej.

Techniczne aspekty twórczości Varèse’a, z przykładami nutowymi, omówione zostały w innej mojej pracy¹⁵. Tutaj należy przede wszystkim podkreślić, w związku z Varèse’owskim tematyzmem, że w jego najbardziej charakterystycznych manifestacjach chodzi nie o rozwój tematyczny (*thematische Arbeit*) nawet w najszerszym znaczeniu, nie o logicznie przemyślaną transformację idei wyjściowej, lecz o żywiołowy antagonizm między uporządkowaniem a entropią. Obecność „molekuł” i „atomów” (względnie organellów), czyli strukturalnie ukształtowanych tematów i motywów, wpływa w niewielkim stopniu na poziom entropii: struktury te, otoczone gęstą warstwą *quasi*-amorficznej „macierzy”, są z reguły bardzo zwarte i heterogeniczne, pojawiają się i znikają w sposób nieprzewidywalny. Jednak macierz również nie jest substancją homogeniczną, spotykają się w niej wszelkiego rodzaju zbitki czy konglomeraty. Zwykle są to zaledwie jednorazowe „krople”, „punkty”, „plamy” itp., do których pojęcie „tematu” czy nawet „motywu” stanowczo nie pasuje. Ale to właśnie ich obecność nadaje muzyce Varèse’a jej niepowtarzalny napęd. W krajobrazie muzyki czasów autora *Ionisation* jego muzyka jest wyjątkowa, zwłaszcza dlatego, że *remplissage*,

15 L. Akopian, *Welikie autsajdery muzyki XX weka*, GII, Moskwa 2019, s. 23-76.

pozostając materiałem „wypełniającym” – tj. z definicji paradygmatycznie „słabym” – intencjonalnie wznosi się do roli najważniejszego czynnika kompozycji. W tym wypadku nie jest to konsekwencja słabej techniki kompozytorskiej czy wątpliwej postawy estetycznej; chodzi raczej o świadome połączenie dwóch skrajności – nowatorstwa i tradycji. Jaskrawo nowatorskie środki służą do tworzenia muzyki w duchu archaizującym, w związku z czym współcześni kompozytorzy krytycy pisali o „powrocie do najgłębszych źródeł sztuki muzycznej”¹⁶, „o czymś żywołowym, zachodzącym przed początkiem czasów”¹⁷.

* * *

Doświadczenie z jednej strony muzyki Varèse’a, a z drugiej twórczości przedstawicieli powojennej awangardy dowodzi, że jedna z najważniejszych tendencji stylistycznie radykalnej nowej muzyki polega na zmniejszeniu rozmiarów tematycznie znaczących jednostek. Elementy, które w muzyce tradycyjnej występowały z reguły jako podrzędne atrybuty tematyizmu – specyficzne, tak czy inaczej uwydatnione barwy dźwiękowe, figury rytmiczne, typy faktury, różnego rodzaju ostre efekty – w muzyce nowej przyjmują na siebie funkcję tematyczną. Do tak wykorzystanych elementów można odnieść termin „gest”. Teorii gestu w nowej muzyce poświęcona jest cenna monografia Tatiany Caregradskiej¹⁸. Jedną z definicji tego pojęcia, autorstwa Roberta S. Hattena, zacytowana w tej pracy głosi: „Określam [...] gest jako dowolne zachodzące w czasie energetyczne kształtowanie (*energetic shaping*), które można interpretować jako znaczące”¹⁹. Kontynuując, można stwierdzić, że wszystko, co nie odpowiada definicji gestu, jest macierzą, czyli *remplissage*.

Jaskrawy przykład ostentacyjnego przeciwstawienia „gestu” i nieukształtowanej materii stanowi *Ylem* dla 19 instrumentalistów Karlheinz Stockhausena (1972). Tytuł utworu wskazuje na plazmowy, przedatomowy stan pierwotnej materii w pierwszych momentach po Wielkim Wybuchu. Tryton *fortissimo* rozbrzmiewający na początku

16 Cyt. za: Fernand Ouellette, *Edgard Varèse*, Da Capo Press, New York 1981, s. 110.

17 Cyt. za: Louise Varèse, *A Looking-Glass Diary*, tom I: 1883-1928, Davis-Poynter, London 1972, s. 225.

18 Tatiana Caregradskaja, *Muzykalnyj žest w prostranstwie sowriemiennoj kompozicii*, Kompozitor, Moskwa 2018.

19 Robert S. Hatten, *A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert*, cyt. za: T. Caregradskaja, *Muzykalnyj žest...*, s. 22.

utworu po kilku sekundach milczenia można interpretować jako symbol samego Wielkiego Wybuchu. Po wyjściu ze stanu spokoju następuje długa faza wzrostu entropii. Nie jest ona zapisana w nutach (wykonawcy powinni liczyć na swoje zdolności telepatyczne). Aż do centrum utworu (którego osiągnięcie trwa około 26 minut) częstotliwość zdarzeń i głośność stopniowo się zmniejszają – jest to obraz stygnącego i rozszerzającego się Wszechświata. Bliżej centrum ruch prawie całkowicie się zatrzymuje, natomiast częstotliwość zdarzeń i dynamika zaczynają stopniowo wzrastać – tak w budowie formalnej utworu odbija się kosmologiczna koncepcja, według której po rozszerzeniu Wszechświata następuje faza kompresji doprowadzająca do kolejnego Wielkiego Wybuchu. Reprezentację tego procesu stanowi jeszcze jeden tryton, pojawiający się bliżej końca utworu. Według tego samego modelu tryton inicjuje nowy długi odcinek w dynamice *diminuendo*, w którym muzycy stopniowo opuszczają estradę. Przedstawiony tu w elementarnej formie dualizm tematu, zredukowanego do momentowego „gestu” i masy *remplissage*, okazuje się, podobnie jak u Varèse’a, najtrafniejszym sposobem artystycznego ucieleśnienia idei z dziedziny filozofii przyrody. Pojedyncze paradymatyczne idee (gesty, organella), rozproszone w masie słabo zróżnicowanej substancji (*remplissage*, „macierzy”) odnoszą się nie tylko do *Ylem* Stockhausena, w którym przytłaczającą dominację „macierzy” usprawiedliwia specyficzny program, ale i znacznej części nowej i najnowszej muzyki, należącej, umownie mówiąc, do kierunku awangardowego i postawangardowego. Deficyt paradymatycznie znaczących elementów, będący wynikiem procesu historycznego i dostrzeżony przez muzyków i melomanów, obniża stopień komunikatywności tej muzyki niezależnie od jej tła ideowego i programowego. Im bliżej naszych czasów, tym silniejszych i mniej trywialnych argumentów potrzebują poważni kompozytorzy, aby przekonać publiczność o sensowności słuchania ich utworów. W poszukiwaniu takich argumentów nie wszyscy i nie zawsze liczą na własną pomysłowość w użyciu wymienionych „podrzędnych” środków – czyli na własną zdolność obejścia się bez odwołań do technik i konwencji przeszłości. Niezawodnym sposobem wyjścia z tej odmiany *Zugzwangu* jest użycie „znajomej” muzyki w postaci dosłownych lub zmodyfikowanych cytatów z klasyki, folkloru albo gatunków masowych, jak również imitacji łatwo rozpoznawalnych stylów, pojedynczych

ekspresyjnych szczegółów, wskazujących na coś dobrze znanego i tradycyjnego.

Nawet odrobina muzyki reprezentującej paradygmat klasyczny, barokowy, folklorystyczny lub współczesny masowy w obcym dla nich kontekście (post)awangardowym łatwo przyjmuje na siebie funkcję momentów kluczowych o istotnym walorze informacyjnym, symbolicznym, koncepcyjnym. Z drugiej strony kompensuje się wówczas tematyczny niedostatek materiału (*remplissage*), zorganizowanego według modernistycznych, awangardowych i innych nowoczesnych zasad. Substancja atonalna, dodekafoniczna, mikropolifoniczna, sonorystyczna – będąc tłem dla odwołań do przeszłości sztuki muzycznej, najczęściej do jej wysokich wzorów reprezentujących sferę estetyczną, etycznie wzniosłego i idealnego bądź odwrotnie: tłem dla odwołań do gatunków „niskich”, reprezentujących raczej sferę estetyczną i etycznie wadliwego – nabiera także nowego waloru.

Klasyczny przykład takiego podejścia stanowi *Requiem für einen jungen Dichter* (1967-1969) Bernda Aloisa Zimmermanna, w którym ważnym elementem atmosfery dźwiękowej są zarejestrowane na taśmie szumy i ludzka mowa, a sferę sztuki „wysokiej” reprezentują fragmenty Wagnerowskiego *Liebestod*. Z kolei nakładanie się hałaśliwych rytmów rocka i początku finału *IX Symfonii* Ludwiga van Beethovena wyraźnie ilustruje tezę niejako pierwszego „postmodernisty” muzyki europejskiej, Adriana Leverkühna, że *IX Symfonii* jako symbolu tego, co „dobre i szlachetne” w człowieku i ludzkości już „być nie może”²⁰. Zimmermann świadomie ogranicza swój wkład autorski do *remplissage*, czyli do stworzenia środowiska, w którym rozrzucone są różnorakie zapożyczenia. Nie tyle tragiczny, ile satyryczny sens ma podobny chwyt w jego, inspirowanej farsą Alfreda Jarry’ego, suicie *Musique pour les soupers du roi Ubu* (1962-1966) – swoisty koktajl z Bacha, Berlioza, Bizeta, Wagnera, Musorgskiego, Strawińskiego, Stockhausena, a także karykaturalnych starożytnych tańców i jazzu. Pokrewny przykład stanowi *I Symfonia* Alfreda Sznittkego (1969-1972), zręcznego naśladowcy Zimmermanna oraz *IV Symfonia „Underground Music”* Nikołaja Korndorfa (1996), naśladowcy Sznittkego.

Tak czy inaczej, znaczeniowe pole odniesień paradygmatów cudzych wobec (post)awangardowego *remplissage* jest ograniczone. Cytaty z dzieł wielkich kompozytorów przeszłości czy fragmenty stylizowane

20 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Muza, Warszawa 2014, s. 432.

w tradycyjnej tonalnej manierze, niechybnie odbierane są jako symbole wysokiej kultury i odwiecznych wartości, do pewnego stopnia obce otaczającej muzyce i w szczególny sposób ją „tematyzujące”. Jednym z najlepiej znanych kompozytorów, w twórczości którego tego rodzaju rozwiązanie zostaje zastosowane, jest właśnie Sznittke. Mam tu na myśli np. idylliczny finał *Kwintetu fortepianowego* (1976), przenikliwe śpiewne melodie w *Koncertcie na altówkę i orkiestrę* (1985) czy balet *Peer Gynt* (1986). Przykłady można także wskazać w dziełach George’a Crumba, m.in. w *quasi*-bachowskiej arii *Bist du bei mir*, wykonanej na zabawkowym fortepianie w kameralnej kantacie *Ancient Voices of Children* (1970), czy też w cytacie z kwartetu Franza Schuberta *Der Tod und das Mädchen* w antywojennym kwartecie *Black Angels* (1970). Dzieła nasycone zapożyczeniami z klasyki „tematyzującymi” muzykę własną znajdujemy i u mistrzów raczej nieskłonnych do polistylistyki, jak chociażby *Allegoria della notte* na skrzypce i orkiestrę Salvatore Sciarrina (1985) z cytatami z *Koncertu skrzypcowego* Felixa Mendelssohna, *Quotation of Dream – Say sea, take me!* na dwa fortepiany i orkiestrę Tōru Takemitsu (1991) z cytatami z *Morza* Claude’a Debussy’ego, *Intarsi* Klausu Hubera na fortepian i 17 instrumentów poświęcone pamięci Witolda Lutosławskiego (1994) z motywami zaczerpniętymi z muzyki Wolfganga Amadeusa Mozarta, jego wcześniejsze *Senfkorn* (1975) na głos dziecięcy i cztery instrumenty dedykowane pamięci Luigiego Dallapiccoli z cytatem z kantaty *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem* BWV 159 Johanna Sebastiana Bacha, *Traum in des Sommers Nacht* na orkiestrę Georga Friedricha Haasa (2009) nawiązujące do różnych dzieł Mendelssohna. *Remplissage* w postaci atonalnych linii melodycznych, klasterów i innych ostro dysonujących harmonii oraz efektów sonorystycznych funkcjonuje jako alienujące, często groźne, dziwaczne, odpychające lub agresywne „środowisko”; pod jego wpływem „idealne” tematy mogą ulegać deformacji, przyjmując nienaturalne, chorobliwe oblicze.

Zwróćmy specjalną uwagę na pomysł, który od pewnego czasu stał się, jak się wydaje, czymś w rodzaju *locus communis*. Polega on na wprowadzeniu uprzednio przygotowanego lub nieprzygotowanego fragmentu muzyki tonalnej w duchu wzniosłym lub nostalgiczno-lirycznym niedługo przed zakończeniem utworu skomponowanego złożonym, nowoczesnym językiem. Semantyka takich zakończeń, pomimo wszelkich różnic kontekstów i podstaw koncepcyjnych, jest z reguły całkiem przezroczysta: „piękna wizja”, jako argument o szczególnie

wysokim walorze paradygmatycznym, potwierdza sensowność słuchania tego, co ją poprzedzało, i stanowi *katharsis* lub wskazuje na jego tragiczną niemożliwość (w przypadkach, kiedy ulega ona brutalnej ingerencji jak gdyby z zewnątrz). Czerpiąc z pionierskiego przejawu tego rozwiązania w twórczości Albana Berga (*Koncert skrzypcowy*, 1935), Karl Amadeus Hartmann osiągnął podobny efekt w swoim *Concerto funebre* na skrzypce i smyczki (1939). Utwór skomponowany został pod wrażeniem nazistowskiej okupacji Czech – końcowy chorał koncertu zbudowany jest na melodii rosyjskiej rewolucyjnej pieśni *Wy żertwoju pali w borbe rokowej* (*Padliście ofiarą fatalnej walki*); co więcej introdukcja chorału bazuje na hymnie husyckim z XV wieku.

Wskazmy kilka przypadków późniejszego wykorzystania tego pomysłu:

- *Druga symfonia* Arvo Pärta (1966) z motywem *Słodkiego marzenia z Albumu dla dzieci* Piotra Czajkowskiego w kodzie finału;
- *Druga symfonia* Borysa Czajkowskiego (1967), gdzie pod koniec pierwszej części cytowani są Wolfgang Amadeus Mozart (*Kwintet klarnetowy*), Ludwig van Beethoven (*Kwartet smyczkowy c-moll*), Johann Sebastian Bach (*Erbarne dich z Pasji Mateuszowej*) i Robert Schumann (*Des Abends z Fantasiestücke*);
- *Trzecia symfonia* Pera Nørgårda (1972), w zakończeniu której pojawia się motyw pieśni Franciszka Schuberta *Du bist die Ruh*;
- *Accanto (W pobliżu)*, muzyka dla klarnecisty i orkiestry Helmuta Lachenmanna (1976, druga wersja 1982), gdzie na „instrumentalną muzykę konkretną”²¹ nakłada się nagranie *Koncertu klarnetowego* Wofganga Amadeusa Mozarta, po czym Mozart ponosi okrutną porażkę w walce z brzmieniami „konkretnymi”;
- *Koncert skrzypcowy* Edisona Denisowa (1977) z cytatem pieśni Franciszka Schuberta *Morgengruß* z cyklu *Die schöne Müllerin*;

21 Tym terminem kompozytor określa własny sposób użycia instrumentów muzycznych oparty na „dysekcji” dźwięku w celu demonstracji konkretnych mechanicznych i fizycznych okoliczności jego wydobycia. Koncepcja „instrumentalnej muzyki konkretnej” polega właściwie na zniwelowaniu różnicy między „cywilizowanym” dźwiękiem muzycznym a tym, co zazwyczaj określa się szumem. O estetycznych zasadach Lachenmanna zob. zwłaszcza: Helmut Lachenmann, *The 'Beautiful' in Music Today*, „Tempo”, New Ser., 1980, No. 135 (oryginał niemiecki 1976); David Ryan, *Composer in Interview: Helmut Lachenmann*, „Tempo”, New Ser., 1999, No. 210.

- koncert skrzypcowy ... *aus schatten duft gewebt...* (... *utkany z aromatu cieni...*) Heinza Karla Grubera (1978) z finałem na temat jego wczesnej lirycznej piosenki;
- *Koncert obojowy* Edisona Denisowa (1986) z cytatem prawosławnego śpiewu *Swietie tichij* w finale;
- *Koncert altówkowy* Edisona Denisowa (1986), kończący się wariacjami na temat *Impromptu As-dur* z op. 142 Franciszka Schuberta;
- *Pensées* Yorka Höllera na klawiaturę MIDI, orkiestrę, *live electronics* i taśmę (z podtytułem *Requiem*, 1990-1993), kończący się reminiscencją chorału Johanna Sebastiana Bacha z *Koncertu* Albana Berga;
- *Koncert na orkiestrę i skrzypce solo* Faradża Karajewa (2004) z finałowymi wariacjami *à rebours* na temat miniatury Edvarda Griega *Heimweh* i reminiscencjami *Koncertu* Albana Berga (a także z licznymi cytatami z klasycznego repertuaru w innych częściach utworu);
- *Lotus under the Moonlight* Toshio Hosokawy (2006) z umieszczonym prawie przy samym końcu cytatem z wolnej części *Koncertu fortepianowego A-dur* KV 488 Wolfganga Amadeusa Mozarta;
- *Partita I* na altówkę i *live electronics* Philippe'a Manoury'ego (2006) z aluzją do pieśni *Der Leiermann* z cyklu Franciszka Schuberta *Winterreise* w ostatniej (dziewiątej) części;
- *Yo Lo Vi*, czyli *Widziałem to* (z podtytułem *Goya I*) Helmuta Oehringa według jednej z rycin Francisca Goi z cyklu *Okropności wojny* (2006), gdzie pod koniec cytowany jest pasaż z *Piątego koncertu* Ludwiga van Beethovena;
- koncert fortepianowy Aleksandra Raskatowa *Nocne motyle* (2013), którego ostatnia (dwunasta) część, *Largo lontano*, oparta jest na rosyjskiej pieśni ludowej *Bylica (Piołun)*; pieśń ta wykonywana jest przez fortepian solo, bez słów, i pod koniec zostaje bezlitośnie zdławiona przez orkiestrę.

Lista ta nie jest oczywiście wyczerpująca²². W niektórych z wymienionych utworów właściwie wszystko, co poprzedza kulminacyjny (quasi-)cytat lub

22 Można byłoby dodać do niej kilka przykładów reprezentujących najprostszą odmianę tego samego modelu – zakończenie nietonalnej kompozycji trójdźwiękiem: Es-dur w *Ode to Napoleon* Schönberga (1942), C-dur w *Polimorfii* Pendereckiego (1961), D-dur w jego *Stabat Mater* (1962), E-dur w finałowym chorale jego *Pasji* (1965), G-dur (z „przydźwiękami”) w *Requiem* Denisowa (1980). Za prototyp wszystkich podobnych przypadków można uznać Skriabinowego *Prometeusza* (1910). Jednak dla muzyki poważnej ostatnich dziesięcioleci chwył ten, z punktu widzenia ekspresji analogiczny do pewnego stopnia tak zwanej tercji pikardyjskiej (zakończeniu utworu molowego trójdźwiękiem durowym), jest już absolutnie nietypowy.

go otacza, może być określone jako nadmiernie rozciągnięty *remplissage* lub przerost masy macierzy, zawierający jedyne „pełnowartościowe” organellum.

Wymienione przypadki, pomimo różnic, świadczą o istnieniu następującej sytuacji: dramatyczny model przewidujący lokalizację kluczowego, najbardziej wyrazistego „gestu” niedługo przed zakończeniem kompozycji, jest skuteczny o tyle, o ile wynagradza słuchacza utworu (post)awangardowego upragnionym odejściem w strefę znajomego i zrozumiałego. Tworzy poznawczy konsonans lub zapewnia jasne, semantycznie klarowne uzasadnienie poznawczego dysonansu. Z drugiej strony taki model uwydatnia te cechy skomplikowanego nowoczesnego języka, które ponoszą odpowiedzialność za jego nieprzewidywalną (lub wciąż jeszcze nieprzewidywaną) paradygmatyczną „niedostateczność” i przypomina o tym, że *remplissage* to nie jakaś dokuczliwa, choć nieunikniona, konsekwencja procesu formotwórczego (jak go traktował Czajkowski), lecz pewna istotna kategoria zasługująca na głębszą refleksję teoretyczną.

Bibliografia

- Akopian L., *Analiz głubinnoy struktury muzykalnego teksta*, Praktika, Moskwa 1995 [<https://docplayer.ru/85504457-L-o-akopyan-analiz-glubinnoy-struktury-muzykalnogo-teksta.html>, dostęp: 6.12.2019].
- Akopian L., *Velikie autsajdery muzyki XX weka*, Gll, Moskwa 2019.
- Bernard J. W., *The Music of Edgard Varèse*, Yale University Press, New Haven–London 1987.
- Caregradskaja T., *Muzykalnyj žest w prostranstwie sowriemiennoj kompozicii*, Kompozitor, Moskwa 2018.
- Czajkowskij M., *Žizń Petra Il'icza Czajkowskogo*, w 3 tomach, Algoritm, Moskwa 1997.
- Gasparow B., *Niekotoryje woprosy strukturnogo analiza muzykalnogo jazyka*, „Trudy Po Znakowym Sistemam”, IV (Uczyenyje zapiski TGU, 236), Tartu 1969.
- Hatten R. S., *A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert* [w:] *Music and Gesture*, red. A. Gritten, E. King, Ashgate, Farnham–Burlington 2006.
- Lachenmann H., *The 'Beautiful' in Music Today*, „Tempo”, New Ser., 1980, No. 135.
- Mann T., *Doktor Faustus*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Muza, Warszawa 2014.
- Musorgskij M., *Pišma*, Muzyka, Moskwa 1981.
- Ouellette F., *Edgard Varèse*, Da Capo Press, New York 1981.
- Ryan D., *Composer in Interview: Helmut Lachenmann*, „Tempo”, New Ser., 1999, No. 210.
- Saussure F. de, *Trudy po jazykoznaniju*, Progress, Moskwa 1977.
- Toop R., *Against a Theory of Musical (New) Complexity* [w:] *Contemporary Music. Theoretical and Philosophical Perspectives*, red. M. Paddison, I. Deliège, Ashgate, Farnham–Burlington 2009.
- Varèse L., *A Looking-Glass Diary*. Vol. 1: 1883-1928, Davis–Poynter, London 1972.

***Remplissage* as a Theoretical and Musical Problem**

Summary

The word *remplissage* (French for 'filling' or 'padding') is known, at least to Russian readers, first of all due to Tchaikovsky, who used it to label a 'routine', secondary material filling the space between themes. Though 'secondary', the *remplissage* is by no means insignificant, at least in a purely quantitative sense: every large-scale form of classical or romantic music contains transitional, connecting, leading passages of various kinds. According to Tchaikovsky's observation, the post-Beethoven music evolved in the direction of the hypertrophy of such 'padding' material. Hence, *remplissage* deserves to be treated as a noteworthy theoretical issue. In the present article the category of *remplissage* is examined through the prism of the opposition 'paradigmatics–syntagmatics', playing the key role in F. de Saussure's theory of text structure. *Remplissage* can be formally defined as a paradigmatically weakened section between structures occupying strong paradigmatic positions.

The feeling that the valuable thematic stuff risks to be ousted by *remplissage*, stimulated the musical revolutions of the early 20th century, perhaps, to the same degree as the crisis of Romantic harmony. Specific compositional techniques, leading to the minimization of *remplissage*, were developed within the framework of impressionist and expressionist aesthetics. At the same time any 'radical' composer of the last century faced the danger that the music done with the use of new language would be perceived by the audience as a poorly differentiated (paradigmatically undistinguished) *remplissage*. A number of examples illustrate how this danger was overcome in the works by composers representing different generations and currents. Similar devices used by them independently of each other highlight those peculiarities of the complex contemporary music language that are responsible for its insurmountable (or still not surmounted) paradigmatic 'insufficiency'.

Keywords: *remplissage*, paradigmatics–syntagmatics opposition, postromantic harmony

Słowa kluczowe: *remplissage*, opozycja paradygmatyczne–syntagmatyczne, harmonia późnoromantyczna