

Małgorzata KANIOWSKA
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Wybrane problemy interpretacyjne w VI Symfonii h-moll *Patetycznej* Piotra Czajkowskiego – uwagi dyrygenta

W muzyce, podobnie jak w każdej innej ze sztuk, przyjęto podział historyczny, który powstałe utwory przypisuje danej epoce, zaś dział teorii muzyki dodatkowo dzieli je na style, gatunki, twórców oraz techniki, w jakich zostały napisane. Niewątpliwie jak świętokradztwo zabrzmiałoby twierdzenie, że nie jest ważne, kto skomponował utwór, w jakiej epoce, czy też jaką technikę zastosował. W rzeczywistości istotne jest tylko to, jakie emocje niesie ze sobą dane dzieło oraz jakie odczucia budzi w nas słuchaczach, czy w wykonawcach. Bliższe może stać się nam ono tylko wówczas, gdy pobudza wyobraźnię, wywołuje w naszej świadomości stany, w których chcielibyśmy się znaleźć, przywołuje wspomnienia, o których chcielibyśmy zapomnieć, z drugiej strony – ożywia to, czego pragniemy doświadczać wciąż od nowa. Muzyka, podobnie jak literatura, czerpie z odwiecznych źródeł, jakimi są: miłość, szczęście, rozpacz, tęsknota. Wywołuje obrazy za pomocą struktur dźwiękowych, stąd są one bardziej ulotne, mniej konkretne niż te literackie, bardziej elastyczne i zmienne, pozwalające się odbierać równolegle przez różne sfery naszej psychiki.

VI Symfonia h-moll *Patetyczna* op. 74 P. Czajkowskiego fascynowała mnie od zawsze ze względu na niezwykle głęboki ładunek emocjonalny, ciągłą oscylację pomiędzy dwoma biegunami: liryzmem i dramatyzmem, ilustrującymi nieustanną walkę pomiędzy marzeniem sennym a zagubieniem się w rzeczywistości. Ta symfonia to mapa, która wiedzie nas z mroku nieistnienia poprzez naturalne zdziwienie wszystkim, co otacza, stopniowo narastając, by wkrótce osiągnąć swe apogeum. Następuje chwila refleksji, która prowadzi do nieśmiałego przyznania się przed samym sobą do budzącego się z niebytu uczucia. Niezbyt to konkretne, ledwo majaczy wśród ogólnego zagubienia, oczywiście jednak na tyle, by zatriumfować, powracając już w znacznie konkretniejszym, dookreślonym kształcie. Wspomnienie snu, w którym czujemy dreszcz skóry pod deli-

katnym dotykiem czyjejs dłoni czy musnięcia włosów. Przebudzenie jest jednak wstrząsem – towarzyszy mu rozgoryczenie, ból prowadzący do obłędu, narastający, przyprawiający o zawrót głowy, w końcu przechodzący w znużenie, wycieńczenie i rezygnację. Powraca motyw zdziwienia, już nie tego baśniowego dziecięco-niewinnego, lecz pełnego gniewu, determinacji, szaleństwa, który przechodzi w nietłumiony wybuch rozpacz. W odpowiedzi na pytanie „dlaczego” tkwi dla nas jedyna nadzieja:

[...] Co widzimy, co wydaje się, to jest tylko przyśnienie we śnie [...]¹.

Zarys rozwoju symfonii

Świadomość rozwoju symfonii zdaje się w sztuce dyrygenckiej nieodzowna. Ewolucja formy, nasycenie jej treściami pozamuzycznymi czy w końcu próby odejścia od wypracowanych latami wzorców musiały odcisnąć swe piętno na interpretacji wykonawczej zarówno nielicznie powstających współcześnie symfonii, jak i tych należących do kanonu arcydzieł tego gatunku. Zasadnym jest zatem nakreślenie mapy kilku kluczowych punktów rozwoju tej formy. Na wstępie rodzi się pytanie, czy symfonia należy obecnie do martwych gatunków muzycznych? Niektórzy twierdzą, że lata świetności formy symfonicznej bezpowrotnie przeminęły. Uznają symfonię za formę zbyt przestarzałą i skostniałą, by można ją było wypełnić „nową treścią”. Jednak to właśnie ona stanowi rdzeń repertuaru sal koncertowych na całym świecie, a jej nagrania są stale wznawiane, ciesząc się niesłabnącą popularnością na równi z przebojami muzyki rozrywkowej. O tym, że forma symfoniczna nie musi tłumić muzycznej kreatywności, przekonuje twórczość Alfreda Schnittkego, Giyiego Kancheliego, Roberta Simpsona czy sir Petera Maxwella Daviesa lub Krzysztofa Pendereckiego. Kompozytorzy ci odkryli, że symfonia stanowi kwintesencję tego, co najlepsze w dorobku muzycznym zachodu. Krzysztof Penderecki twierdzi wręcz, że jej koniec byłby „równoczesnym końcem człowieka dążącego do sensu”. Dla Mahlera była ona całym światem wydestylowanym z muzyki sfer niebiańskich, dla Szostakowicza zaś idealnym wehikułem do wyrażenia całej skali emocji i odczuć – od subtelnej ironii aż po inspirowane politycznie zaangażowanie. Symfonia liczy sobie blisko trzy stulecia istnienia, lecz jej korzenie sięgają znacznie głębiej. Już w XVI wieku pojawiały się incydentalnie zbiory madrygałów lub motetów określane mianem *symfonii* np. H. Waelranta *Symphonia angelica*². W XVII stuleciu mianem symfonii określano fragmenty czysto instrumentalne, wprowadzane na początku lub w toku utworów oratoryjnych czy operowych.

¹ Edgar Allan Poe, *Przyśnienie w śnie*, tłum. J. Czechowicz, [w:] tegoż, *Poezje*, Toruń 1999.

² Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 2: *Wielkie formy instrumentalne*, Kraków 1987, s. 324.

Wiele z oper C. Monteverdiego, F. Haendla czy D. Scarlattia rozpoczęło się *sinfonią*. We Włoszech były to utwory z reguły trzyczęściowe o układzie temp: szybkie – wolne – szybkie. Ponieważ te krótkie wstawki orkiestrowe, często trwające nie dłużej niż pięć minut, cieszyły się wśród słuchaczy dużą popularnością, niebawem kompozytorzy zaczęli tworzyć utwory na wzór *sinfonii* operowych, które wykonywane były z pominięciem akcji dramatycznej. W I połowie XVII panowało spore zróżnicowanie formalne, brak było ustalonych wzorców, stosowano układy dwu-, trzy-, a nawet wieloczęściowe. Ważnym czynnikiem konstrukcyjnym były wówczas kontrasty rytmiczno-agogiczne. Spory wpływ na ówczesny kształt *sinfonii* miała również budowa krótkich fragmentów orkiestrowych zwanych *ripieni*, wywiedzionych z koncertów solowych A. Vivaldiego. Dopiero w I połowie XVIII zaczęło się z wolna pojawiać zróżnicowanie tematyczne w ramach poszczególnych części. Około roku 1730 zdecydowany postęp w kierunku właściwej formy sonatowej w symfonii włoskiej uczynił G.B. Sammartini. W tym okresie wzrasta znacznie twórczość w tym zakresie. Ówczesne katalogi symfonii obejmują około 10 000 incipitów dzieł³, m.in.: G.Ch. Wagenseila, G.B. Sammartiniego, G. Monna (symfonia 4-częściowa), synów Bacha: Carla Philippa Emanuela oraz Johanna Christiana. Znaczną rolę w dalszym rozwoju formy symfonii odegrała orkiestra na dworze w Mannheimie oraz twórcy J. Stamitz, F.X. Richter, a później C. Stamitz. Jeden z ówczesnych krytyków w tych oto płomiennych słowach pisał o grze mannheimczyków:

[...] Jej forte jest jak grzmot, crescendo jak wodospad, diminuendo jak kryształowo czysty strumień szmerzący w oddali, a piano jak tchnienie wiosny [...]⁴.

Bez zdobyczy orkiestry mannheimskiej wczesne symfonie J. Haydna byłyby niewątpliwie znacznie bardziej prymitywne, choć istnieją opinie, że kompozytor doszedł do pewnych rozwiązań samodzielnie, zawsze identyfikując się raczej z tradycją austriacką⁵. Do 1810 roku powstało ponad 13 000 symfonii. Tworzono je w niemalże każdym mieście, dworze, zakątku świata, gdzie wysoko ceniono walory muzyki instrumentalnej. Symfonie, które pozostały do dzisiaj w tzw. obiegowym repertuarze, stanowią zaledwie 1% z tej olśniewającej ówczesnej „produkcji masowej”. Dla pielęgnacji rozwoju formy i stylu symfonicznego żaden z kompozytorów nie zrobił tyle co J. Haydn. W swoich 108 symfoniach zawarł nieskończoną liczbę niuansów zarówno harmoniczno-motywicznych, jak i formalnych. W twórczości tej obserwujemy rozwój formy od początku powstania stylu klasycznego aż po osiągnięcie dojrzałej postaci. Jest to czteroczęściowa budowa zwykle o układzie temp: szybkie – wolne – szybkie – szybkie, z menuetem jako trzecią częścią cyklu. Te cechy prezentuje kompozytor już w symfonii nr 6 *Le Matin*. Symfonie nr 22 *Filozof* i nr 34 wywiedzione są z tradycji sonaty

³ Tamże, s. 327.

⁴ Simon Trezise, *The rise and rise of the symphony*, „Classic CD”, Issue 59, march 1995, s. 21.

⁵ Por. Karl Geringer, *Haydn*, Kraków 1985, s. 224–228.

da chiesa, mającej układ części: wolna – szybka – wolna – szybka. Schemat ten niebawem popadł w zapomnienie, dopiero Beethoven wykorzystał go w swych ostatnich kwartetach. Również Mahler i Szostakowicz zastosowali wspomniany układ części w kilku ze swych dzieł. W swych wolnych częściach J. Haydn wykorzystywał często formę trzyczęściową ABA lub wariacyjną, część trzecia to generalnie menuet z trio (w późniejszym okresie pisał również części zwane *scherzo*), a w finałach inspirowanych żywiolową muzyką taneczną (np. *hornpipe*) stosował formę sonatową lub formę ronda. Nie ulega wątpliwości, że o kierunku rozwoju symfonii decydowało trzech kompozytorów: Haydn, Mozart i Beethoven, chociaż rola autora symfonii *Jowiszowej* w porównaniu z pozostałymi była raczej drugorzędna. O ile twórczość symfoniczna J. Haydna i W.A. Mozarta ugruntowała popularność tej formy, o tyle ambicją Beethovena było stworzenia dramatu tonalnego. Jego twórczość wykazuje pewne powiązanie z poprzednią epoką, zwłaszcza z teorią malarstwa dźwiękowego, ale jednocześnie rodzi się romantyczna koncepcja nastroju i emocji. Ta zmiana ideowa wpłynęła na konstrukcję symfonii. Muzyka instrumentalna przestała być wystarczająca, stąd tendencja łączenia jej z poezją, co przemieniło symfonię w dzieło wokalnie-instrumentalne (IX Symfonia d-moll *Oda do młodości*). Forma symfoniczna rozrasta się, powiększa się również jej obsada instrumentalna⁶. Podczas gdy Beethoven komponował swoje symfonie w oparciu o krótkie, silnie zrytmizowane motywy, romantyków fascynowała przede wszystkim rozległa linia melodyczna. Romantyzm to okres, w którym na gruncie symfonii dochodzą do głosu rozmaite tendencje: elegancja klasycznego stylu – R. Schubert, nastrojowość poetyckiego pejzażu – F. Mendelssohn, programowość – H. Berlioz. Prawdziwą symfoniczną maestrię można odnaleźć w twórczości J. Brahmsa. W jego czterech symfoniach odnajdujemy klasyczny urok przy wykorzystaniu pełni brzmienia orkiestry oraz pogłębienie dramatyizmu przebiegu poprzez konflikt i rozwój. Wirtuozeria instrumentacji, bogactwo melodyki, głęboki dramatyzm i rozległość kulminacji stają się od tej pory cechami symfonii II połowy XIX wieku. Godnym kontynuatorem tych idei staje się Anton Bruckner. Prowadzi to w rezultacie do rozległej ekspansji symfonii z mistycznym wstępem, potężnymi punktami kulminacyjnymi i druzgocącym finałem. Po mahlerowskich gargantuicznych dziełach wytrawnym obserwatorom zdawać by się mogło, że przed symfonią tak nasyconą patosem nie ma już przyszłości. Jednak Sibelius ukazał powrót klasycznych ideałów konstrukcji oraz czasowej objętości i połączył to z nową treścią harmoniczną-melodyczną. W VI symfonii wykorzystał zaskakujące świeżością struktury harmoniczne, by stworzyć dzieło tak satysfakcjonujące w swej formalnej perfekcji, jak niektóre z symfonii klasycznych. W nurcie klasycyzującym swym zaskakującym nawiązaniem do symfoniki haydnowskiej objawia się *Symfonia klasyczna* Sergiusza Prokofiewa. Następnie

⁶ Por. Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, s. 356.

Igor Strawiński konsekwentnie pozbawia symfonię jej romantycznej szaty poprzez ograniczanie faktury orkiestrowej oraz zwrot ku modalizmowi, zastępując ją czystością i prostotą formy, w której widział przyszłość dla tego gatunku. Jedyna symfonia A. Weberna stanowi godne uwagi surowe dzieło powstałe w oparciu o technikę serialną, pozostawiającą znacznie w tyle retorykę XIX wieku. Twórczość I. Strawińskiego i A. Weberna wyraźnie kontrastuje z dziełami Szostakowicza, którego adaptacja symfonii koreluje z romantyczną koncepcją symfonizmu. Jego monumentalna VII Symfonia *Leningradzka* posiada wiele ze zdobyczy P. Czajkowskiego i G. Mahlera. Luciano Berio swą *Symfonią* z roku 1969 na 8 głosów wokalnych i orkiestrę oddał symboliczny hołd gatunkowi, czego dowodem jest swoisty metakolaż środkowej części tego dzieła⁷.

Idea potężnego orkiestrowego dzieła obejmującego rozległą skalę emocji wydaje się dziś żywa bardziej niż z początku XX wieku. Być może nasze millennium przyniesie pełne odrodzenie i rozkwit tej formy w równie imponującym zakresie, jak miało to miejsce w czasie jej rozkwitu na przełomie XVIII/XIX wieku. Taką nadzieję wyraża Krzysztof Penderecki, który na temat symfonii wypowiedział się następująco:

Gdy pytałem wielokrotnie o sens i możliwość zbudowania arki, myślałem o symfonii – tej arce muzycznej, która pozwoliłaby przenieść następnym pokoleniom to, co najlepsze w naszej dwudziestowiecznej tradycji komponowania dźwięków⁸.

Język symfonizmu Piotra Czajkowskiego⁹

Tak oto pisał o VI Symfonii P. Czajkowskiego E. Hanslick po jej wykonaniu w Wiedniu 1895 roku:

[...] Jakkolwiek tradycyjny 4-częściowy układ symfonii ma swoje psychologiczne uzasadnienie, jak również znajduje swe historyczne potwierdzenie, nie jest on żelazną regułą wykluczającą wyjątki lub odstępstwa na gruncie tej formy. Kryterium będzie stanowić

⁷ Osnową centralnego ognia tej symfonii jest *Scherzo z II symfonii* Mahlera, w co wplata Berio również liczne cytaty z innych symfonii Mahlera (IV, VI, IX), a także dzieł innych kompozytorów: Debussy'ego (*Morze*), Berliozą (*Symfonia fantastyczna*), Ravela (*Dafnis i Chloe*), Straussa (*Kawaler srebrnej róży*), Beethovena (*VI i XIX symfonia*) i innych; Zob. Teresa Chylińska, Stanisław Haraschin, Maciej Jabłoński, *Przewodnik po muzyce koncertowej*, cz. 1, Kraków 2003, s. 124–125.

⁸ Krzysztof Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1997, s. 59.

⁹ Zagadnienia omawiane w niniejszym podrozdziale poruszane są głębiej w publikacjach stanowiących część bibliografii rzeczonoego artykułu: David Brown, *Tchaikovsky Pyotr Il'yich*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 18, ed. by Stanley Sadie, London 1980; Elżbieta Dziębowska, *Czajkowski Piotr Ilijcz*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. cd, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1984, s. 281–314; Kirill Kondrasin, *O dirizerskom proctenii P.J. Czajkowskiego*, Moskwa 1977; Henryk Swolkień *Piotr Czajkowski*, Warszawa 1976; Tadeusz Zieliński, *Ostatnie symfonie Czajkowskiego*, Kraków 1955.

zawsze to, czy wybrany porządek posiada psychologiczną motywację lub czy zachodzą wewnętrzne zależności pomiędzy częściami. U podstawy tej symfonii leży oczywiście ukryty poetycki program; I część ze swym rapsodycznym przejściem pomiędzy adagio i allegro, pomiędzy dur i moll zdąza ku pełnej namiętności miłosnej tragedii. Większość słuchaczy życzyłaby sobie prawdopodobnie jawnego programu, aby uniknąć zgadywanek; ja uważam to raczej za muzyczny sprawdzian temperamentu kompozytora, który pozwolił, by muzyka mówiła sama za siebie [...] ¹⁰.

Hanslick, wbrew uszczypliwej wagnerowskiej karykaturze, nie był Beckmesserem („Die Meistersinger”). Zawsze pisał z głębokim i bezstronnym przywiązaniem do niemieckiej idei symfonizmu. Wprawdzie nawet na niego zbyt silne wrażenie wywarł „nienaturalny” układ części oraz „nieprzyjemny” rytm walca na $\frac{5}{4}$, który z powodzeniem można było ująć w metrum $\frac{6}{4}$, to on właśnie bliski był zrozumienia istoty oryginalności VI Symfonii. Muzyka nigdy nie była dla Czajkowskiego wyłącznie grą struktur. Jak nikt dotąd, nadał on symfonii swą własną instynktowną formę ekspresji. Chociaż Mendelssohn, Schubert czy Brahms odkryli, że możliwe jest pogodzenie romantycznego wyobrażenia muzyki z konstrukcją sonatową, symfonia nie jest typową dla romantyzmu formą wyrazu. Równowaga architektoniczna sonaty koliduje z romantycznym sposobem myślenia, prezentującym, jaką drogę pokonali twórcy od racjonalizmu oświecenia ku większej personalizacji i uczuciowości sztuki, w której najwyższą wartością był skrajny emocjonalizm. Bezpośrednią konsekwencją wydaje się utrata wiary w przydatność formy sonatowej. Jedną z cech wielkości L. van Beethovena jest jego mistrzostwo w wydłużaniu konstrukcji, by pomieścić w niej rozległe tonalne obszary, rozbudowując przy tym dramaturgię formy i zwiększając możliwości prezentacji skrajnych emocji. Dla Wagnera beethovenowska IX Symfonia była olśniewającą kulminacją muzyki instrumentalnej. Swój dramat muzyczny uznał on za naturalnego spadkobiercę symfonicznej tradycji. Wielu z kompozytorów współczesnych Beethovenowi podziwiała i opierało się mu, w równej mierze wierząc, podobnie jak Weber, że jego geniusz opanował przestrzeń różną od tej, którą muzyka powinna odtąd eksploatować. Charakterystyczne dla romantyzmu struktury muzyczne są bardziej swobodne, bardziej dramatyczne, odzwierciedlają elementy wizualne i narracyjne, osobiste emocje i doświadczenia. Opera staje się centralną formą przekazu romantycznych treści. Natomiast w muzyce instrumentalnej, czy to w poemacie symfonicznym, czy w krótkich nastrojowych miniaturach fortepianowych lub koncercie w formie swobodnej fantazji, zaistniała tendencja do dramaturgicznego rozwijania utworu wokół mniej lub bardziej sprecyzowanego programu lub emocji. Czajkowski wyraźnie doceniał zalety symfonii. V Symfonia L. van Beethovena była świadomym modelem dla jego IV Symfonii; Mozarta uważał zaś za „Chrystusa Muzyki” ¹¹. To właśnie było paradoksem romantyzmu; z jednej strony – pragnienie uwolnienia

¹⁰ John H. Warrack, *Tchaikovsky's symphonies and concertos*, London 1969, s. 5.

¹¹ Tamże, s. 6.

się z więzi porządku i równowagi klasycznego świata, z drugiej jednak – uwielbienie H. Berlioza dla Glucka, fascynacja R. Straussa Mozartem i jemu powinnymi. Zainteresowanie Czajkowskiego symfonią pochodzi także z jasnego zrozumienia, że forma ta, odpowiednio zmodyfikowana, już nie jako tradycyjna struktura lecz jeszcze nie jako abstrakcyjna konstrukcja, może stać się doskonałym nośnikiem jego emocji. Uznał w pewnym sensie programowość symfonii raczej jako ucieleśnienie przeżycia aniżeli czyste ćwiczenie muzycznej wyobraźni. Nie lubił, gdy sprowadzano ją jedynie do roli progresji pomysłów muzycznych:

[...] Niechybnie moja symfonia ma program, lecz taki, który nie może być wyrażony słowami; każda próba byłaby niedorzeczną. Ale czyż nie to właśnie jest stosowne dla symfonii, najczystszej lirycznej formy muzycznej? Czyż nie powinna ona ujawniać tych niemożliwych do wypowiedzenia pragnień ukrytych w sercu, a wymagających szczerego wyrażenia? [...] ¹².

Gdy Nadieżda von Meck pytała go, czy zaznał miłości nieplatonicznej, odpowiadał:

[...] Tak i nie. Jeśli pytanie byłoby sformułowane nieco inaczej, czy czułem szczęście spełnionej miłości, odpowiedź brzmiałaby nie, nie, nie! Myślę, że odpowiedź na Pani pytanie tkwi w mojej muzyce. Pytaj raczej, czy rozumiem siłę, niezmienną moc uczucia, a wówczas odpowiem tak, tak, tak, powtarzając stale, że próbowałem więcej niż raz wyrazić w muzyce mękę i rozpacz miłości [...]. Nie zgadzam się z Panią absolutnie, że muzyka nie może w pełni wyrazić uczuć miłości. Przeciwnie – tylko muzyka może tego dokonać. Twierdzi Pani, że słowa są konieczne. Nie, słowa same nie wystarczą, a gdy one są bezsilne, nadchodzi z pomocą bardziej elokwentny język – muzyka. Cieszę się, że tak wysoko ceni Pani muzykę instrumentalną. To, co mówisz o słowach krzywdzących muzykę, często ściągających ją w dół z niedostępnych szczytów, jest absolutną prawdą i ja odczuwam to równie głęboko – być może to właśnie jest powód, dla którego byłem zawsze bardziej zadowolony ze swych kompozycji instrumentalnych aniżeli wokalnych [...] ¹³.

Tak więc dla Czajkowskiego „najbardziej liryczna forma muzyczna” oznacza tę, w której uczucia najpełniej mogą być wyrażane, zaś ekspresyjne „dłuższy”, które były zbyt nieokreślone dla słów, potrzebują właśnie „muzycznej” elokwencji. U podstaw jego muzycznej koncepcji leży melodia w pełnej szacie harmoniczo-instrumentacyjnej. Tak oto pisał do Nadieżdy von Meck krótko po napisaniu IV Symfonii:

[...] Melodia nigdy nie pojawia się w mojej głowie bez towarzyszącej jej harmonii. Zazwyczaj te dwa elementy muzyczne, wraz z rytmem, nie mogą występować oddzielnie. Każdy pomysł muzyczny niesie ze sobą własną harmonię i rytm [...]. Co się tyczy instrumentacji, [...] melodia pojawia się wraz z brzmieniem instrumentów właściwych dla wyrażenia jej ekspresji [...] ¹⁴.

¹² Tamże, s. 7.

¹³ Tamże, s. 7–8.

¹⁴ Tamże, s. 8.

Pisząc ponownie następnego dnia, wyznaje, że odnajdując, myśl musi często potem zmieniać ją tak, aby pasowała do wymogów formy, nawet jeśli oznacza to zniweczenie spontanicznego procesu komponowania. Czajkowski stwierdzał swój brak umiejętności w tworzeniu konstrukcji utworu oraz to, że był równocześnie niedbały w porządkowaniu materiału muzycznego. Zdawał sobie sprawę, że jego kompozycje nigdy nie będą dobrym przykładem formy, ponieważ mógł jedynie poprawiać to zło, które tkwiło w jego muzycznej naturze, nie mogąc definitywnie się z nim uporać. Kłopoty Czajkowskiego z formą były znacznie poważniejsze niż kłopoty z koncepcją melodii, która nie ulegała znanym wymogom formy sonatowej. Beethoven mógł skonstruować całą część z czegoś, co było zaledwie namiastką frazy, wręcz motywem, jak np. początkowy temat Symfonii III lub V – szczytkowa idea melodii, która dawała mu szerokie możliwości rozwoju poza zasięgiem jednej tylko części formy symfonicznej. Łatwość twórczej inwencji Czajkowskiego nie była inwencją strukturalną lecz melodyczną. Melodia, która jest z natury swej kompletna nie będzie oczywiście podatna rozwojowi, może być zaledwie wielokrotnie powtarzana. Myśl, która może być jednak modyfikowana z dostateczną pomysłowością, w rękach takiego mistrza jak Czajkowski kreuje napięcie, które posiada szeroki zasięg formalny. Problem zaostrza się, gdy wykorzystuje on motywy piosenki ludowej. W przeciwieństwie do M. Musorgskiego, który widział ludowe przyśpiewki jako część narodowej skarbnicy sztuki, dla Czajkowskiego miały one wartość głównie sentymentalną, przypominały matkę, która zmarła, gdy miał 14 lat, siostrę, a także cudowne wiejskie dzieciństwo. Skłaniał się on raczej do wykorzystywania ich w formie cytatu lub przywołania, niż jako siły generującej przebieg dzieła. Stąd szczególny problem wynikający z powyższej kwestii – powtarzalność, użycie prostych interwałów i wraz z niemal rytualną uporczywością tworzenie efektu statyki aniżeli dążenie do jakiegoś określonego celu. Konstrukcja melodii zbliża się w ten sposób do budowy cyklu wariacyjnego, kontynuacja następuje raczej poprzez dalekie modyfikacje niż przez rozwój czy kontrast; czyni ją to oczywiście krnąbrną dla symfonicznego rozwoju. „Obsesyjne” tercje czerpane wprost ze skarbnicy pieśni ludowych przenikają całą twórczość Czajkowskiego. Równie często bywa on prześladowany przez interwał opadającej kwarty, tak silnie koloryzującej inwencję melodyczną wczesnych symfonii. Opadająca kwarta nie wyznacza jednak harmonicznego progresji, lecz nadaje melodii emocjonalny koloryt. Wiara w melodię jako najbardziej liryczne, a zarazem fundamentalne tworzywo narzuca dalekie ograniczenia harmonii Czajkowskiego. Oczywiście nie oznacza to, że jego inwencja harmoniczna jest przez to bardziej uboga czy też niezgrabna. Skłania się on ku krótkim sekwencjom akordów, zwykle oscylujących pomiędzy toniką i dominantą, lub nawet prostej zamianie dwóch akordów, jak we wstępie I Koncertu fortepianowego. Konstrukcja harmoniczna wstępu V Symfonii jest bezustannym wahadłowym ruchem toniki i subdominanty, kwartowe odniesienia są tu przekształcane w struktury kadencji plagalnych.

Czajkowski, w rzeczywistości, nie wyczuwał rozciągłości skali przedsięwzięcia oraz subtelnie małych napięć systemu tonalnego w ramach części, co stanowiło cechę charakterystyczną muzyki niemieckiej. Był on jednak na tyle świadomy, by to dostrzec, o czym świadczy poniższy cytat:

[...] Całe moje życie byłem niepokojony przez moją niemożność pojęcia i manipulowania formą w muzyce. Walczyłem z tą słabością i mogę powiedzieć z dumą, że osiągnąłem pewien postęp, ale zakończę moje dni, nie mając napisanego czegokolwiek, co byłoby perfekcyjne w swej formie. Cokolwiek napiszę, ma zawsze przesadne dłużyzny; doświadczone oko może odkryć nic w szwach, a ja nie potrafię nic z tym zrobić [...]¹⁵.

Z tej przyczyny Czajkowski zmuszony był pójść na dalekie ustępstwa w stosunku do formy sonatowej, jak i tradycyjnego układu symfonii. W każdej symfonii, z wyjątkiem I, decydował się na wolny wstęp, który natychmiast wywoływał w słuchaczach odpowiedni nastrój: w II to pozbawiona akompaniamentu pierwsza fraza waltorni, w III – marsz żałobny, IV i V – otwierane są „tematami losu”, zaś w VI mamy mroczne adagio. Schematyczna jest z reguły część I każdej z sześciu symfonii i temat, który nie mogąc być czytelnie rozwijany, narazony jest na powtarzanie. Nowa instrumentacja oraz zmiany w emocjonalnej prezentacji zastępują właściwy długi łącznik. II temat w bardziej lirycznym nastroju rozwijany jest w podobny sposób. Kolejny rozbudowany łącznik pełni rolę przetworzenia. W końcu oba tematy są rekapitulowane i całość wieńczy coda. Jest to w rzeczywistości pomysłowe przedstawienie przebiegu przeplatających się wątków melodycznych, a nie symfoniczny ich rozwój. Oba tematy nie wchodzą w żadne interakcje, z tej to przyczyny oraz ich samowystarczальной natury wynika mechaniczna rola, jaką pełnią w przebiegu symfonicznym, któremu brak przetworzenia w klasycznym rozumieniu. Zamiast znaleźć rozwiązanie obu linii melodycznych w procesie ewolucji, Czajkowski intryguje użyciem coraz to nowych opracowań, wprowadzając figury ostinatowe, dramatycznie brzmiące nuty pedałowe, sekwencje, które kieruje ku szczytowym kulminacjom, a wszystko to wyrażone w szaleńczej witalności rytmu. Temat powracający w ten sposób musi oczywiście zostać inaczej odnotowany, być może nabierze nowej intensywności poprzez namiętnie tętniącą figurę akompaniamentu, bolesną fluktuację tempa co kilka taktów. Para środkowych części (tylko III Symfonia posiada układ 5-częściowy) niejednokrotnie sięga do źródeł muzyki baletowej: III część *Scherzo. Pizzicato* ostinato w IV Symfonii inspirowana muzyką z baletu *Sylvia* Delibesa na równi z brzmieniem bałajki, walc w V Symfonii i II część – zbliżona do formy walca na $\frac{5}{4}$ w VI Symfonii. Świat baletu stanowił jego świadomą ucieczkę od rzeczywistości. W rzeczywistości marsz z II Symfonii miał na przykład swe źródła w operze *Undine*. Jego wyobrażenie formy operowej znacząco oddalone było od wagnerowskiej symfonicznej fuzji poezji i muzyki. Już w 1860 roku był on zafascynowany dziełami głównie Verdiego, Rossiniego i Meyerbeera, zaś

¹⁵ Tamże, s. 11.

w operze *Carmen* odkrył coś, co jego brat Modest określił „prawie niezdrową namiętnością”¹⁶. Prawdopodobnie francuska krew odziedziczona po dziadku, wewnętrzne upodobanie Czajkowskiego do blasku, przejrzystości i elegancji spojone z istotą beznadziejnej, erotycznej namiętności zmuszały go do ciągłych poszukiwań sposobów wyrażania swych gwałtownych uniesień. Nie jest więc zaskakujące, że odnajdujemy wpływy Verdiego i Meyerbeera w pewnej pikantnej sile instrumentacji, Delibesa i Masseneta w niektórych z jego *fraz larmoyant*, ale ponad wszystko wpływy Bizeta. Elementy *Carmen* przenikają ostatnie symfonie, koloryzując dramatyczną atmosferę – być może najbardziej znajomo brzmiąc w II temacie I części VI Symfonii, który w swym ogólnym zarysie i tętniącym akompaniamentem przypomina wdzięczną, lecz pełną wewnętrznego dramatyizmu ariettę *Carmen* z III aktu. IV Symfonia powstaje w rok po usłyszeniu *Carmen*, nie ma więc cienia wątpliwości, że właśnie ta opera wyznaczyła przyszłość jego ostatniej symfonii. Czajkowski udowodnił, że znaczenie losu w życiu człowieka i emocjonalną rozpacz można wyrazić w muzyce nie rezygnując przy tym z elegancji.

Geneza VI Symfonii h-moll *Patetycznej* Piotra Czajkowskiego

Ostatnie lata Czajkowski spędził w Klinie, prowadząc tam niezwykle uregulowany tryb życia. Wstawał wczesnym rankiem, pił herbatę, czytał Biblię w małej, słonecznej alkwie przylegającej do jego gabinetu, pracę zaś rozpoczynał punktualnie o 8³⁰. Pracował do południa, szedł na popołudniowy spacer, podczas którego myślał nad kompozycją oraz sporządzał notatki. Wieczorem wracał do pracy, około godziny 23⁰⁰ udawał się na spoczynek. Jego brat Modest wspominał, że plan dnia Piotra ulegał zaledwie kilkuminutowym zmianom. Ta niezwykle skrupulatność rzutowała na efekty jego pracy – szkice do VI Symfonii „gryzmołone” na szybko niewiele odbiegają od ostatecznej wersji partytury, nie dają jednak wskazówek wyjaśniających emocjonalne zamieszanie i rozpacz zawartą w muzyce. Nawet Modestowi nie wyjawiał ukrytych treści tkwiących w tym utworze. Najwięcej wyjaśnień co do właściwej natury dzieła zawarł w liście do swojego ukochanego siostrzeńca Włodzimierza Davidowa, któremu zadeedykował tę symfonię.

[...] Podczas mojego pobytu w Paryżu zeszłego roku w grudniu wpadł mi pomysł napisania symfonii programowej; ale w oparciu o program, który powinien pozostać dla każdego tajemnicą [...]. Co do mnie, zamierzałem nazwać ją po prostu *Symfonia Programowa*. Temat jej pełen jest subiektywnych uczuć, tak wielu, że gdy komponowałem go podczas podróży, często roniłem łzy. Wkrótce po przyjeździe przystąpiłem do pracy z taką pasją, że I część była gotowa w ciągu czterech dni, zaś reszta jasno jawiła mi się w głowie. Właśnie ukończyłem pierwszą połowę III części. Będzie kilka innowacji

¹⁶ Tamże, s. 13.

z formalnego punktu widzenia; finał np. ma być nie hałaśliwym allegro, lecz rozwlekłym adagio. Nie możesz sobie wyobrazić, jak jestem szczęśliwy [...], wiedząc, że wciąż jestem w stanie pracować. Oczywiście mogę się mylić, lecz nie sądzę. Ponad wszystko, proszę Cię, nie mów o tym nikomu za wyjątkiem Modesta¹⁷.

Pod koniec sierpnia pisał ponownie do Dawidowa:

[...] Mogę powiedzieć Ci z całą szczerością, że uważam tę symfonię za najlepszą rzecz, jaką do tej pory napisałem, w każdym razie przeżyta najgłębiej. Kocham ją, jak nigdy dotąd nie kochałem żadnej mojej kompozycji [...]¹⁸.

Dopiero po jej prawykonaniu, przed przekazaniem partytury do swego wydawcy Czajkowski zaczął zastanawiać się nad tytułem symfonii. Niezadowolony był z pomysłu oznaczenia jej jedynie numerem „6”. Nieco bardziej entuzjastycznie skłaniał się do określenia jej mianem „symfonii programowej” odkąd ostatecznie odmówił ujawnienia programu. Pierwsza sugestia Modesta, *Tragiczna*, została odrzucona; jednak Czajkowski zaakceptował skojarzenie jakie niosło ze sobą to słowo, ostatecznie zdecydował się nazwać ją *Patetyczna*. Treść programu pozostała nieodkryta. Czajkowski w tym okresie był dotknięty obsesją śmierci. Utracił trzech bliskich przyjaciół, stąd być może cytat pieśni cerkiewnej *So swiatymi upokoj*, zaczerpniętej z ortodoksyjnego nabożeństwa żałobnego, wpleciony w przebieg I części symfonii. Równie ciężko przeżył rozstanie z Nadieżdą von Meck, której imię powtarzał wielokrotnie na łożu śmierci. Zgodnie ze wspomnieniem Modesta, usiłował on „egzorcyzmować ponure demony, które tak długo go dręczyły”¹⁹. Symfonia *Patetyczna* stała się niejako jego osobistym requiem.

Czajkowski zmarł 6 listopada 1893 w niejasnych do dzisiaj okolicznościach. Istnieją dwie wersje dotyczące jego śmierci. Oficjalna głosi, że po wypiciu szklanki nieprzeżegotowanej wody zaraził się cholera, nieoficjalna zaś mówi, że kompozytor popełnił honorowe samobójstwo – stanowiące wyrok sądu koleżeńskiego, wymierzającego mu karę za skłonności homoseksualne, szczególnie zaś za owe związki w zbyt wysokich kręgach ówczesnego społeczeństwa. Nie istnieją jednoznaczne przesłanki, aby wersję tę bezwarunkowo zaakceptować.

Material muzyczny oraz przebieg formalny utworu

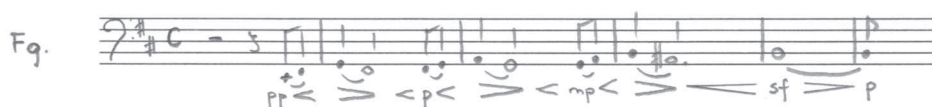
VI Symfonia op. 74 *Patetyczna* P. Czajkowskiego to niewątpliwie symfonia skrajnych emocji. Podobnie jak w pozostałych symfoniach, za wyjątkiem pierwszej, poprzedzający I część wstęp daje klucz do istoty całego dzieła. W Symfonii IV „temat losu” jest fanfarny, pozornie szorstki, pozbawiony łągodzącego akompaniamentu, w V – stłumiony „temat opatrności” oparty jest na toniczo-

¹⁷ Tamże, s. 34.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

subdominantowej harmonice, konstruowanej na zasadzie ciągu kadencji plagalnych. VI Symfonię otwiera temat, w którym wyraźnie słyszalna rozpacz dominuje w całym dziele. „Temat rozpaczny”, o wyraźnej tendencji wznoszącej, powierzony fagotowi, rozwija się na tle opadającego pochodu chromatycznego w mrocznej instrumentacji (kontrabasy i altówki *divisi*) potęgującej ponury klimat. Całe *Adagio* wywiedzione jest z jednego krótkiego motywu złożonego z czterech dźwięków (przykład 1).



Przykład 1. P. Czajkowski, VI Symfonia h-moll *Patetyczna*, I cz. *Adagio. Allegro non troppo*, temat wstępu, t. 1–6

Muzyka utrzymana jest w pianissimo, poprzez wykorzystanie niskich rejestrów instrumentów brzmi niemal jak szmer pełen napięcia i oczekiwania na mający się rozegrać później dramat. I część przyjmuje formę typowego allegro sonatowego. Temat I *Allegro non troppo* wywiedziony jest bezpośrednio z tematu wstępu, pomimo swojej żywiołowej figuracji nie posiada charakteru beztrioskiej wesołości, a raczej dziecięco-naiwnej ciekawości (przykład 2).

Wprowadzony przez smyczki, odebrany później przez flety i klarnety, temat powtarzany jest sekwencyjnie w różnorodnych opracowaniach harmonicznym i instrumentacyjnych, zachowując jednak generalnie swój opadający charakter. Wzmaga się dynamika i tempo, do ostatecznej kulminacji jednak nie dochodzi, następuje wyciszenie emocji, które prowadzi do ekspozycji tematu II. Grupę tematu II rozpoczyna jedna z najpiękniejszych melodii Czajkowskiego powierzona I skrzypcom w tonacji D, która rozwijana jest ponad akordowym akompaniamentem instrumentów dętych (waltorni, fagotu, klarnetów) (przykład 3). Istotne jest szczegółowe opisanie tego odcinka przez kompozytora, poprzez zastosowanie takich oznaczeń jak *teneramente*, *molto cantabile*, *con espansione* oraz zaznaczenie co dwa takty zmian tempa – *andante*, *incalzando*, *ritenuto*, *come prima*, co niezwykle potęguje ekspresyjność frazy. Pozorne uspokojenie przynosi nowy, wprowadzony przez flet i fagot temat *moderato*, który powtórzony kilkakrotnie zostaje gwałtownie przerwany, by mógł ponownie wrócić temat *andante*, z większą jeszcze namiętnością zapadając się stopniowo w absolutną ciszę *ppppp*. Przetworzenie *allegro vivo* otwiera gwałtownie zerwany akord zmniejszony a, c, es, g w *ff*. Podstawę przetworzenia stanowi temat I, jego pełna eksploatacja pozwala, by reprzyza powróciła tylko z tematem II. Pasaże skrzypiec, ostinatowe figuracje wiolonczel i kontrabasów, krótkie akordy pozostałych instrumentów, zawrotne tempo – *allegro vivo*, kaskada orkiestrowych eksplozji prowadzi do chwilowego wyciszenia, by mógł zabrzmieć temat żałob-

nej pieśni cerkiewnej (puzony i trąbki), przypominający modlitwę egzorcyzmu. Spotyka się on jednak z niemal drwiącą odpowiedzią smyczków, prowadzącą do nawrotu „opętania”, które stopniowo wycofuje się. Pojawia się początkowy motyw pierwszego tematu, w którym brzmi ciche, namiętne błaganie, niema prośba o wyzwolenie z tego kręgu szaleństwa, rozpaczy i bólu (przykład 4).

Allegro non troppo. (♩ = 116)

Viol. div.
p

Celli div.
p

20

Fl. I.
p

Fl. II.
p

Cl. I.
p

Cl. II.
p

Viol. div.
p

Celli div.
p

25

Przykład 2. P. Czajkowski, VI Symfonia h-moll *Patetyczna*, I cz. *Adagio. Allegro non troppo*, t. 19–26

21

Cl. I. *ritenuto* *come prima* *ritenuto*

Cl. II.

Fag. I.

Cor.

Viol.

95 *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* 100

Cl. I. *Andante*. (♩ = 69.) *incalzando*

Cl. II.

Fag. I.

Cor.

Viol.

con sordini tenacemente, molto cantabile, con espansione

con sordini

con sordini tenacemente, molto cantabile, con espansione

con sordini

Andante. (♩ = 69.) *incalzando*

90 5919

Przykład 3. P. Czajkowski, VI Symfonia h-moll *Patetyczna*, I cz. *Adagio. Allegro non troppo*, t. 89–100

M 55

Cor. I. II.

Cor. III. IV.

3 Trbni e Tuba.

Viol.

230

M 55

Cor. I. II.

Cor. III. IV.

Tr. Ten.

Viol.

235

5919

Przykład 4. P. Czajkowski, VI Symfonia h-moll *Patetyczna*, I cz. *Adagio. Allegro non troppo*, t. 229–236

Owo „błaganie” staje się coraz bardziej natarczywe, po dłuższym narastaniu dynamiki następuje najbardziej dramatyczny moment wykorzystania tematu I. Wszystko to zmierza ku kulminacji całego przetworzenia dramatycznie brzmią-

cego marsza żałobnego, granego *ff* na przemian przez flety i kwintet, puzony i tubę (przykład 5).

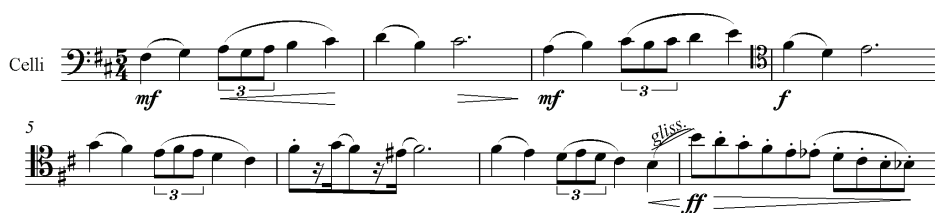
69

The musical score is a woodwind quintet score with tuba. It consists of 11 staves. The top two staves are for Flute 1 and Flute 2. The third staff is for Oboe (Gr. Fl.). The fourth and fifth staves are for Clarinet in B-flat and Bassoon. The sixth and seventh staves are for Bassoon and Tuba. The eighth and ninth staves are for Trumpet in G and Trombone in F. The tenth and eleventh staves are for Trombone in E-flat and Trombone in F. The score is in G minor (three sharps) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro non troppo'. The score includes various dynamics such as *ff*, *marcato*, and *largamente, forte possibile*. The score is numbered 285, 5919, and 290.

Przykład 5. P. Czajkowski, VI Symfonia h-moll *Patetyczna*, I cz. *Adagio. Allegro non troppo*, t. 284–290

W żadnej ze swych symfonii Czajkowski nie kształtował przetworzenia w sposób tak ekspresyjny. Całość oparł na temacie, z jednej strony, niezwykle emocjonalnie wyrazistym, z drugiej zaś – technicznie przystosowanym do symfonicznego rozwoju. W ten sposób jego symfonicizm osiągnął szczyty maestrii. Po tak ekspresyjnym przetworzeniu reprzyza może ograniczyć się do powrotu drugiego tematu (H-dur), teraz *con dolcezza*, prowadzonym ponad wznoszący się akompaniament. Całość wieńczy powolna fraza instrumentów dętych na tle opadającego towarzyszenia *pizzicato* instrumentów smyczkowych. W istocie rzeczy jest to ta sama walka, którą Czajkowski prowadził w dwóch poprzednich symfoniach, przy czym w IV było to jawne przeciwstawienie się „przeznaczeniu”, w V jego akceptacja, zaś VI to porażka, a może właśnie pogodzenie się z nieuchronnym. Nawet walc, do którego Czajkowski powraca w II części, nie przynosi jawnego pocieszenia, jak walc z V symfonii, gdyż jego temat jest w nieregularnym metrum $\frac{5}{4}$. Lekko utykający, wciąż pełen wdzięku pełni doskonale rolę dramatycznego kontrastu w stosunku do grozy I części.

II część przyjmuje typową trzyczęściową budowę pieśni ABA + coda. Brakuje w niej misternej harmonii, która nie jest konieczna przy tak wyrazistej sekundowej linii melodycznej tematu, w której dwutaktowe frazy są stale różnicowane poprzez dobór instrumentacji (przykład 6).



Przykład 6. P. Czajkowski, VI Symfonia h-moll *Patetyczna*, II cz. *Allegro con grazia*, temat wiolonczel, t. 1–8

Ogniwo środkowe (B) przynosi zmianę nastroju. Ponad brzmieniem kotłów, stale wybijających rytm pięciu ósemek, unosi się melodia skrzypiec redukowana do jednotaktowych fraz. Wkrótce po pojawieniu się tematu głównego powraca nastrój pozornej bez troski (niemal dokładna rekapitulacja części A). W codzie następuje kompilacja motywów pochodzących z obu tematów (części A i B). Całość wieńczy akord *pianissimo* instrumentów dętych.

III część posiada formę dwuczęściową AA₁ wywiedzioną z dwóch ostinatowych motywów. Pierwszy to szybki i błyskotliwy motyw *scherza* oparty na triolowej figuracji wędrującej pomiędzy smyczkami a instrumentami dętymi (przykład 7).

Allegro molto vivace. ($\text{♩} = 152$)

I. $\text{e}(\frac{12}{8})$ - - - - - $(\frac{12}{8})$ p

II. $\text{e}(\frac{12}{8})$ - - - - - $(\frac{12}{8})$ p

IV. $\text{e}(\frac{12}{8})$ - - - - - $(\frac{12}{8})$ p

H. $\text{e}(\frac{12}{8})$ - - - - - $(\frac{12}{8})$ p

i. $\text{e}(\frac{12}{8})$ - - - - - $(\frac{12}{8})$ p

Violini I. $\text{e}(\frac{12}{8})$ p

divisi.

Violini II. $\text{e}(\frac{12}{8})$ p

divisi.

Viola. $\text{e}(\frac{12}{8})$ p

divisi.

Celli. $\text{e}(\frac{12}{8})$ p

divisi.

Contrabassi. $\text{e}(\frac{12}{8})$ p

divisi.

Allegro molto vivace. ($\text{♩} = 152$)

5919

Przykład 7. P. Czajkowski, VI Symfonia h-moll *Patetyczna*, III cz. *Allegro molto vivace*, t. 1–3

Po chwili daje się słyszeć w oboju drugi motyw marsza (przykład 8):



Przykład 8. P. Czajkowski, VI Symfonia h-moll *Patetyczna*, III cz. *Allegro molto vivace*, temat oboju, t. 9–12

Początkowo brzmi on nieśmiało, zdecydowanie zdominowany przez motywy *scherza*. Pojawia się i znika, za każdym razem powracając we wzbogaconej szacie instrumentacyjnej. Po dojściu do *fortissimo* orkiestra nagle cichnie i *scherzo* przekształca się w wyraźny marsz – motyw *scherza* przechodzi do roli mało znaczącego akompaniamentu. Część A1 ponownie otwiera ruchliwe *scherzo*, wraca dotychczasowy schemat przebiegu muzycznego. Ostatecznie zwycięża jednak marsz brzmiący *fff* w pełnej okazałości w całej orkiestrze. W kontekście symfonii można by się spodziewać marszu żałobnego lub być może wybuchu wręcz maniakalnej wesołości graniczącej ze zdrowym rozsądkiem. Tak się jednak nie dzieje. Cała część zachowuje równowagę zarówno formalną, jak i wyrazową, graniczącą niemal z oziębłością, stanowiąc naturalne continuum części II.

Część IV napisana jest w trzyczęściowej formie pieśni ABA₁. Jest to bezspornie najbardziej przejmujące ogniwo cyklu. Temat I, oparty na opadającej sekwencji, z wysiłkiem pnie się w górę, aby osiągnąć bolesną kulminację i stopniowo wyciszać się przy powrocie do punktu wyjścia. Po triumfalnym finale części III pierwsze takty, grane przez kwintet z największą żarliwością *forte largamente*, sprawiają wrażenie okrzyku najgłębszej rozpacz (przykład 9).

Przykład 9. P. Czajkowski, VI Symfonia h-moll *Patetyczna*, IV cz. *Adagio lamentoso*, t. 1–6

Centralną część stanowi *andante*. Ponad miękko tętniącą ostinato oktawą w waltorniach snuje się w smyczkach pełna rezygnacji i pogodzenia delikatna melodia *con lenezza e devozione* (przykład 10).

C.I. Andante. (♩ = 76) *C con espressione*
 C.II. *pp con espressione*
 Fag. *pp con espressione*
 Cor. III *pp con lenezza e devozione*
 Viol. *pp con lenezza e devozione*
 Cello/Bass *pp con lenezza e devozione*
 Andante. (♩ = 76) *pp C 40*

C.I. poco animando *cresc.* *mf* *p* *ritenuto* 215
 C.II. *cresc.* *mf* *p*
 Fag. *cresc.* *mf* *p*
 Cor. III *cresc.* *mf* *p*
 Viol. *cresc.* *mf* *p*
 Cello/Bass *cresc.* *mf* *p*
cresc. poco animando *mf* 45 *ritenuto p*

Przykład 10. P. Czajkowski, VI Symfonia h-moll *Patetyczna*, IV cz. *Adagio lamentoso*, t. 37–46

Po raz kolejny część ta uformowana jest w oparciu o struktury opadające, pozornie rozwijane i wznoszone, z coraz głośniejszym lamentem. Melodia osiąga swój punkt kulminacyjny w *fortissimo*, a na koniec zostaje przerwana gwałtownie przez *tutti* orkiestry. Powraca temat główny, który rozrasta się, potężnie, nabierając szalonej pasji, osiągając szczytową kulminację. Główny motyw tematu powtarzany jest kilkakrotnie, coraz wolniej i ciszej, dochodząc do chóru puzonów i tuby wznoszącego się ponad łagodnym brzmieniem tam-tamu. Wraca temat nasycony większym jeszcze bólem, by zamierać powoli (stopniowo po-

mniejszana zostaje obsada instrumentów) ponad ostinatowo powtarzanym w kontrabasach dźwiękiem „h”. Substancję tematyczną całej symfonii stanowi figura melodyczna, która wbrew swej naturalnej skłonności do opadania wznosi się, osiągając kulminację, po czym zostaje na powrót zrzucona ze szczytów. Sprzężony z nią akompaniament opadającego pochodzenia chromatycznego, który otwiera całe dzieło, staje się znaczącą cechą finału. W zamyśle melodycznym Czajkowski konstruował swój materiał tak, by sprawiał wrażenie upadku, który jest istotą całej symfonii. Liryczna melodia, struktura doskonała i samowystarczalna, wymagająca ostrożnej adaptacji, by sprostać formalnym wymaganiom, szybkie przebiegi gamowe, wdzięczne, błyskotliwe modele rytmiczne nawiązujące do rytmiki tańców oraz kolorystyczne wyczucie kontrastu realności z marzeniem – wszystko to stanowi u Czajkowskiego organiczną całość, a także decyduje o oryginalności i niepowtarzalności jego stylu.

Problemy interpretacyjne w VI Symfonii h-moll op.74 Patetycznej Piotra Czajkowskiego na przykładzie wybranych rejestracji fonograficznych dzieła

W XX wieku spotykamy się z określeniem „neurotyk” lub „neurotyczny”, tzn. podatny na nerwice, w sytuacjach, które niekoniecznie kojarzone są z psychologią kliniczną. Częściej „neurotyzm” oznacza nie zrównoważenie emocjonalne, czy też po prostu nieprzystosowanie do otaczającego świata. Człowiek, który jest inny ze względu na swą niestabilność emocjonalną, nie musi być jednostką patologiczną. Bywa on często bardziej wrażliwy, a w rezultacie staje się mniej odporny w sytuacjach trudnych. „Neurotyk” odstaje od normalnego wzorca zachowania. Zaburzenia i lęki, które nie są obce większości ludzi, u niego zwielokrotniają się, stąd cierpi on zawsze bardziej niż przeciętny człowiek. Z reguły płaci za swoje środki obrony wygórowaną cenę w postaci zahamowania żywotności i ekspansywności. Nie mogąc właściwie funkcjonować w społeczeństwie, ucieka w świat własnej wyobraźni, aby tam szukać odkupienia za swoje domniemane winy lub odwetu za doznane krzywdy. Często środkiem wyrazu staje się wówczas język sztuki – muzyki, plastyki czy literatury. Rzadkim zbiegiem okoliczności zdarza się i tak, że „neurotyczna” osobowość dysponuje niezwykłym talentem w danej dziedzinie sztuki, wówczas ujmując swe obawy, lęki, bezgraniczną rozpacz w okowy klasycznej formy, tworzy arcydzieło danego gatunku. To właśnie stało się z Piotrem Czajkowskim i jego VI Symfonią – stanowiącą kwintesencję „szaleństwa” jej twórcy. Mając do czynienia z takim dziełem jak to właśnie, łatwo przekroczyć granicę dobrego smaku i popaść w płytki sentymentalizm lub przesadny patos. Tylko właściwe odczytanie wskazówek kompozytora zawartych w partyturze gwarantuje taką interpretację, która nie uczyni z utworu „arcydzieła” kiczu.

Znając ogólny rozkład energetycznych napięć przedstawiony w krótkiej analizie materiałowej zawartej w poprzednim rozdziale, zwróćmy uwagę na to, w jaki sposób problem ten rozwiązało kilku dyrygentów. Spośród siedmiu różnych rejestracji fonograficznych na szczególną uwagę zasługują w naszych rozważaniach trzy interpretacje:

— Seiji Ozawy z Boston Symphony Orchestra²⁰,

— Jerzego Semkowa i WOSPRiTV²¹,

— Leonarda Bernsteina z New York Symphony Orchestra²²,

choć również i w pozostałych nagraniach można odnaleźć fragmenty interesujące lub choćby ciekawe ze względu na to, czego unikać w interpretacji tego utworu. Dlatego też omówienie rozpocznę od Berlińskich Filharmoników pod batutą Herberta von Karajana²³. Interpretacja ta jest ciężka, brak jej polotu, a przede wszystkim „słowiańskiego” brzmienia instrumentów smyczkowych – szczególnie rażące w temacie drugim pierwszej części. Wykonanie tchnie sztucznym patosem, który zbyt dalece mija się z zawartą w symfonii walką, rezygnacją, a w końcu porażką Czajkowskiego w zmaganiach z samym sobą. Zbyt przerysowana realizacja niektórych oznaczeń wykonawczych, brak umiaru w nagłych *crescendo* traktowanych tu zbyt dosłownie, przesada w akcentacji w poprzek fraz melodycznych nadaje dziełu zbędnej afektacji. Frywolny charakter drugiej części; *Scherzo*, której brak spójności, rażącej w finale zbyt szybkim tempem oraz część ostatnia pełna zimnej obojętności, w której szybkie dochodzenie do kulminacji, a także utrzymywanie dynamiki forte powoduje zmęczenie i brak subtelnych doznań brzmieniowych – wszystko to wraz z nieścisłościami rytmicznymi i intonacyjnymi w grze orkiestry przydaje VI Symfonii charakter karykatury.

Kolejny przykład, już być może nie tak rażącej, lecz równie niezadowolającej interpretacji, stanowi nagranie VI Symfonii w wykonaniu Radiowej Orkiestry Symfonicznej z Ljubljany pod dyrekcją Antona Nanuta²⁴. Całość otwiera nieciekawym wstępem, w którym brak odpowiednio stopniowanego napięcia, zaś następujące w dalszym przebiegu problemy rytmiczne powodują trudności we właściwym odbiorze pierwszej części. Znacznie lepiej kształtowany jest walc w części drugiej – agogicznie wyważony, logicznie rozwijany emocjonalnie. Część trzecia dobrze kontrastuje z walcem, niestety techniczne niedociągnięcia

²⁰ Tchaikovsky, Symphony No. 6 *Pathetique*/Ozawa, Boston Symphony Orch (CD, Erato 6702372), 1991.

²¹ Czajkowski, Symfonia nr 6 *Patetyczna*/Semkow, WOSPRiTV w Katowicach (LP Muza SX 1808), 1979.

²² Tchaikovsky, Symphony No. 6 *Pathetique*/Bernstein & New York Philharmonic (CD DG 419 604-2), 1987.

²³ Tchaikovsky, Symphony 6 *Pathetique*/Karajan, Berlin PO (CD, DG 427 862-2), 1964.

²⁴ Tchaikovsky, Symphony No. 6 *Pathetique*/Nanut, Ljubljana Radio Sym Orch (CD, Jan-1990, Pilz Vienna Masters Series), 1990.

rzutują na całość. Ciekawie rozwija się finał – właściwie zestawiane tempa oraz dynamika – brak tu jedynie żaru i zdecydowania w grze kwintetu smyczkowego, przekonuje natomiast liryzm i szczerłość w prowadzeniu linii melodycznej.

Interesująca wydaje się prezentacja VI Symfonii, którą proponuje Orkiestra Filadelfijska pod dyrekcją Eugene Ormandy'ego²⁵. Niezwykła precyzja intonacyjna i rytmiczna zdecydowanie odróżnia to nagranie od dwóch poprzednich. Również pod względem wyrazowym wydaje się ono zadowalające. Walc swym tempem oraz charakterem (doskonale frazowanie i różnicowanie dynamiczne) przypomina bardziej tradycyjną wolną część symfonii aniżeli taniec, doskonale kontrastuje z pierwszą i drugą częścią cyklu. Podobnie kształtuje się część trzecia, pełna umiarkowania, uzyskująca różnorodność poprzez wykorzystanie pełnego wachlarza dynamiki. Szczególnie dostojnie, lecz bez zbędnego patosu, brzmi tutaj finałowy marsz. Cała symfonia utrzymana jest w tempach umiarkowanych, brak tu silnych kontrastów agogicznych. Interpretację tę cechuje przede wszystkim wyważenie formy – klasyczny rozsądek, który pozwala w określonych granicach rozwijać się emocji, nie tłumiąc, ale i nie pozwalając jej na zbytne ekscesy. Finał brzmi niezwykle lirycznie, jest pełen wyrazu, lecz bez afektacji i taniego sentymentalizmu. Zachwyca piano kwintetu oraz jego soczyste brzmienie.

Pełną elegancji, a zarazem wstrząsającą prezentacją otchłani emocji związanych z życiem i śmiercią odnajdujemy w dwóch wykonaniach, które pragnę na zakończenie omówić – są to niezwykle interpretacje Seiji Ozawy wraz z Bostońską Orkiestrą Symfoniczną oraz WOSPRiTV pod dyrekcją Jerzego Semkowa. W obu wykonaniach wstęp, o niezwyklej sile emocjonalnego przekonywania, formalnie wyważony, sugestywnie zapowiada dramat, który ma się niebawem rozegrać. Pojawia się temat pierwszy, grany w umiarkowanym tempie, pełen swoistego uroku, jakby nieco zdumiony, ciekawie rozglądający się wokół, dąży do swej kulminacji, w niej odnajdując własną tożsamość. Lecz oto spośród ciszy wyłania się nieśmiało, delikatnie temat drugi pełen gracji, ale i wewnętrznego żaru. Przetworzenie, które otwiera zerwany akord zmniejszony w całej orkiestrze, w wykonaniu WOSPRiTV w tempie wprost żywiołowym, wprowadza niezwykle efekt w postaci gwałtownego wybuchu „rozpaczy”, która rozrasta się do granic „szaleństwa”. Nieco spokojniej prezentuje ten fragment Seiji Ozawa, jednak poprzez maksymalne wyostrenie pionów akordowych, przejmujące brzmienie grupy instrumentów dętych blaszanych osiąga równie sugestywny efekt. W obu wykonaniach powrót drugiego tematu w reprzyzie wnosi pozorne odprężenie, zaś płynne prowadzenie linii melodycznej gwarantuje jej wyrównany poziom emocjonalny, bez „histerycznych” wstrząsów. Walc drugiej części stanowi naturalną kontynuację finału części pierwszej – pełen lekkości, a zarazem wewnętrznej powagi i majestatu. W obu przypadkach odznacza się wspa-

²⁵ Tchaikovsky, Symphony No. 6 *Pathétique*/Ormandy, Philadelphia Orch (LP, Columbia ML 4544), 1953.

niałym brzmieniem kwintetu smyczkowego, głównie zaś grupy wiolonczel. Szybkie tempo, precyzja wyostrzonych rytmicznie przebiegów, ścisła realizacja oznaczeń dynamicznych, doskonale wycucie formy powoduje, że trzecia część cyklu staje się wirtuozowskim popisem orkiestr, być może ze zbyt „nonszalanko” eksponowaną rolą instrumentów dętych blaszanych w prezentacji orkiestry bostońskiej. Na szczególną uwagę zasługuje finał w interpretacji Seiji Ozawy. Zsynchronizowanie emocji z formalną konstrukcją części, wyważenie kulminacji, ścisła realizacja oznaczeń agogiczno-dynamicznych wraz z pewną dowolnością w traktowaniu doprowadzających przebiegów szesnastkowych w temacie pierwszym, przy tym jeszcze pełne wybrzmienie każdej z fraz w czasie jej określonym sprawia, że nagranie to może stanowić rodzaj interpretacyjnego „drogowskazu”.

Na szczególną uwagę zasługuje niezwykle kontrowersyjna, wręcz „bezwstydnie” osobista interpretacja Symfonii *Patetycznej* w wykonaniu Orkiestry Nowojorskiej pod batutą Leonarda Bernsteina z roku 1987. Wykonanie, trwające blisko 58 minut, staje się unikalnym konceptem interpretacyjnym tego dzieła, na który składają się m.in. rozciągnięte do granic możliwości tempa; potężnie brzmiące kulminacje; fenomenalna dbałość o szczegóły – sonorystyczne, dynamiczne i artykulacyjne; niezwykle żarliwość w wyrażaniu emocji – uwieńczone niezwykle ponurym wyrazowo finałem, którego czas został wydłużony niemal dwukrotnie w stosunku do „standardowych” wykonania. To unikatowa, niezwykle pasjonująca wizja interpretacji tej kompozycji. Być może Bernstein w ten oto osobliwy sposób pragnął „egzorcyzmować” swe targane demonami „odmienności” życie w dziele, w którym Czajkowski dokonał własnego żywota²⁶.

W symfonii, w której przeważa zmysł melodyczny kompozytora nad umiejętnością konstrukcyjnego kształtowania formy, najtrudniejszą dla prowadzącego staje się właściwa kontrola przebiegu napięć formotwórczych. Wyważona dynamika, potoczystość narracji, właściwe prowadzenie partii instrumentalnych często rozwarstwianych motywicznie, zachowanie należytych proporcji pomiędzy grupami instrumentów tworzących kolorystyczne warstwy – to wyzwanie dla dyrygenta, którego ambicją jest stworzenie nie tylko poprawnej ale i oryginalnej interpretacji VI Symfonii *Patetycznej*. Odnalezienie właściwego klucza interpretacyjnego to nie tylko wnikliwa analiza strukturalna partytury, to również „przesączenie” dzieła przez filtry własnej emocjonalności. Im głębsze jej pokłady, tym bardziej krystaliczna staje się płaszczyzna zrozumienia utworu. „Na pierwszy, emocjonalno-wyrazowy rodzaj produkcji muzycznej składają się [...] następujące czynności: 1) przeżycie pewnych stanów i kompleksów uczuciowych; 2) abstrahowanie z przebiegu przeżycia i towarzyszących mu ruchów ich czynników strukturalnych, na koniec – 3) przeniesienie tych czynników na materiał i elementy muzyczne”²⁷.

²⁶ Odwołanie do ujawnionych w późnym wieku skłonności homoseksualnych Leonarda Bernsteina.

²⁷ Zofia Lissa, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Zbigniew Skowron, Kraków 2008, s. 169.

Choć zasadniczą podstawę dla wykonania każdego utworu stanowi jego graficzny zapis w postaci partytury, to dopiero materiał muzyczny przepuszczony przez filtr intelektualno-emocjonalny artysty osiąga wyżyny interpretacyjnego „destylatu”. Głębia emocjonalna, bagaż osobistych przeżyć i doświadczeń życiowych w połączeniu z obszerną wiedzą muzyczną pozwalają dyrygentowi stworzyć gęste sito, na którym pozostaje esencja VI Symfonii – zamiast taniego emocjonalizmu rodem z Harlequina, histerycznej egzaltacji ukrywającej niedostatek prawdziwego uczucia czy narcystycznego patosu zabijającego najsubtelniejsze odcienie tego dzieła. Akceptując myśl, że życie jest onirycznym snem, który śnimy o sobie samych, pozwalamy, by muzyka Czajkowskiego jak skalpel rozcinała naszą duszę, dokonując nań brutalnej wiwisekcji. Ujawnia ona zgromadzone tam pokłady uczuć – od euforycznej radości po skrajną, prowadzącą do samobójczej destrukcji rozpacz. Bezgraniczne oddanie się tej muzyce pozwala osiągnąć katartyczne oczyszczenie, którego sam kompozytor przez całe swoje życie tak rozpaczliwie pożył.

Summary

Selected Interpretation Problems in Pyotr Tchaikovsky's *Symphony No. 6 in h-minor "Pathétique"* – Conductor's Remarks

The article is a complex study of interpretational analysis devoted to Pyotr Tchaikovsky's Symphony No. 6 in h-minor op. 74 *Pathétique*. Introduction to the analysis is a short historic outline of development of symphony from its very beginnings to modern times, with emphasis put on crucial points, which are the turning points in the development of this kind of music. Then, the authoress concentrates on characterizing the symphonic language of Pyotr Tchaikovsky, and discussed the Symphony No. 6 *Pathétique* starting from its genesis to a compact analysis of its form. She points out the elements, which are vital in creating a satisfactory conductor's interpretation of the work. The final part of the work is comparison of six phonographic recordings of Tchaikovsky's Symphony No. 6, made in the 20th century: Tchaikovsky, Symphony No. 6 *Pathétique* /Ozawa; Boston Symphony Orch. (CD, Erato 6702372), 1991; Czajkowski, Symfonia nr 6 *Patetyczna*/Semkow, WOSPR&TV in Katowicach (LP Muza SX 1808), 1979; Tchaikovsky, Symphony No. 6 *Pathétique*/Bernstein & New York Philharmonic (CD DG 419 604-2), 1987; Tchaikovsky, Symphony 6 *Pathétique*/Karajan, Berlin PO (CD, DG 427 862-2), 1964; Tchaikovsky, Symphony No. 6 *Pathétique*/Nanut, Ljubljana Radio Sym Orch. (CD, Jan-1990, Pilz Vienna Masters Series), 1990; Tchaikovsky, Symphony No. 6 *Pathétique*/Ormandy, Philadelphia Orch (LP, Columbia ML 4544), 1953.

According to the subjective assessment of the authoress, the recording of the Symphony made by New York Philharmonic, conducted by L. Bernstein, is closest to the ideal.

Keywords: Pyotr Tchaikovsky, interpretation of musical works, conductorship, symphonic music, 19th century music.