

ACADEMIA muzykologia

KOD MIKOŁAJA

Fuga i sonata to kunsztowne struktury muzyczne.
Czy da się je przełożyć na dzieła malarskie?
Odpowiedzi szukał Mikalojus Konstantinas Čiurlionis.



Mikalojus Konstantinas
Čiurlionis z żoną Sofiją
Kymantaitė.

Na str. 40:
Obraz M.K. Čiurlionisa
zatytułowany „Fuga”,
pochodzący z dyptyku
„Preludium. Fuga” (1908).

JUOZAS VALIUSAITIS

mgr Paweł Siechowicz

Uniwersytet Warszawski

Dla laika partytura wygląda jak rodzaj szyfru. Kiedy w 1942 roku brytyjski kompozytor Benjamin Britten wsiadał na wybrzeżu Stanów Zjednoczonych na pokład transatlantyku, aby wyruszyć w drogę do swojej ojczyzny, celnicy skonfiskowali wszystkie jego muzyczne rękopisy, obawiając się, że skrywają zakodowane wiadomości. Ich ostrożność pozwala przypuszczać, że na muzyce znali się przynajmniej na tyle, by wiedzieć, że dla łatwości porozumiewania się świat muzyczny posługuje się literowymi oznaczeniami poszczególnych wysokości dźwięków. Już samo to wystarczy, żeby na pięciolinii zapisać prostą wiadomość, a w partyturze kompozycji ukryć zawołane sensy.

Muzyczne podpisy

Wykształcony w Warszawie kompozytor litewski Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911), jak wielu przed nim i po nim, zdawał sobie z tego sprawę bardzo dobrze. Tematy kilku swoich utworów wywiódł z imion przyjaciół. Bolesław Czarkowski ukrył się w wariacjach na temat BESACAS – B(ol)ES(ł)A(w)C(z)A(rkow)S(ki). Wystarczyło wybrać z jego imienia i nazwiska litery odpowiadające nazwom dźwięków składających się na gamę c-moll – C D Es (czyli „S”) F G As B, i C-dur – C D E F G A H. W innym utworze zakodował w ten sposób nazwisko Stefani Leskiewicz – SEFAA ESEC.

Kryptograficzny dryg Čiurlionisa nie wyczerpał się jednak w tych paru poświęconych przyjaciołom utworach. Mniej więcej w tym samym czasie ułożył on bowiem swój muzyczny podpis – melodię, która nuta po nucie odpowiada następstwu zgłosek w jego imionach i nazwisku pisanych po polsku Mikołaj Konstanty Czurlanis (polski był jego pierwszym językiem). Zasada przyporządkowania dźwięków do głosek częściowo pokrywa się z opartą na muzycznym alfabecie zasadą wykorzystaną w obu wariacjach, ale wykracza poza nią. W swoim podpisie Čiurlionis ustala związki pomiędzy dźwiękami i głoskami zgodnie z wymyśloną przez siebie regułą. Ona rzeczywiście jest dźwiękowym szyfrem.

Z pięciolinii na karton

Ten muzyczny podpis stał się kluczem do rozszyfrowania wyjątkowej relacji, która w twórczości Čiurlionisa połączyła muzykę i malarstwo. Kompozytor ten

bowiem, ukończywszy studia muzyczne, zapisał się do Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych i większość swoich twórczych wysiłków skierował ku malarstwu. Stając się malarzem, nie przestał być kompozytorem. Komponując swoje obrazy, nadal myślał muzyką. Pragnął nadać obrazom strukturę podobną do tej, jaką nadaje się muzyce. Efekty jego artystycznych poszukiwań to obrazy i cykle obrazów noszące tytuły muzyczne – malarskie *Sonaty* i *Fugi*.

Podręcznikowe zasady muzyki, a więc wszystko to, co każdy, kto otrzymał podstawową muzyczną edukację, rozumie pod mianem sonat i fug, stanowiło jedynie punkt wyjścia w poszukiwaniu własnego rozwiązania problemu przełożenia formy muzycznej na płaszczyznę malarską. Świadczą o tym utwory fortepianowe, a właściwie szkice muzyczne zapisane w latach malowania pierwszych obrazów podpisanymi muzycznymi tytułami. Z muzycznego punktu widzenia trudno uznać je za pełnoprawne utwory. Często urywają się bez puenty, są krótkie, lakoniczne, pozbawione jakichkolwiek oznaczeń wykonawczych, tak jakby nie były zapisywane z myślą o wykonaniu. W jakim celu zatem powstały? Čiurlionis zaplanował w nich muzyczne struktury, które nadawały się do przeniesienia na karton. W odróżnieniu od utworów komponowanych przez jego rówieśników rozwój formy muzycznej nie opiera się w nich na przemianach harmonicznym, ale na przekształceniach zarysowanej na początku linii melodycznej. Zaplanowanym w partyturze przekształceniom poddaje później Čiurlionis pokrewny owej melodii kontur umieszczony na kartonie, który staje się w ten sposób formalnym tematem obrazu.

Čiurlionis, stając się malarzem, nie przestał być kompozytorem. Komponując swoje obrazy, nadal myślał muzyką. Pragnął nadać obrazom strukturę podobną do tej, jaką nadaje się muzyce.

Proces twórczy Čiurlionisa najdokładniej daje się prześledzić w przypadku pierwszej malarskiej sonaty zwanej *Sonatą słońca* i pierwszego z czterech składających się na jej cykl obrazów zatytułowanego „Allegro” stanowiącego dokładne przeniesienie w przestrzeń obrazu struktury utworu muzycznego skatalogowanego przez Vytautasa Landsbergisa, muzykologa, autora „Visas Čiurlionis: monografija” jako VL 306. Analogii strukturalnych jest między nimi tak wiele, że nie może



Mgr Paweł Siechowicz

jest muzykologiem i ekonomistą, absolwentem Kolegium „Artes Liberales” Instytutu Muzykologii i Wydziału Nauk Ekonomicznych UW, edukatorem w Narodowym Instytucie Fryderyka Chopina. W Zakładzie Teorii i Estetyki Muzyki Instytutu Muzykologii UW przygotowuje pracę doktorską na temat związków muzyki i rynku.

pawelsiechowicz@student.uw.edu.pl



A. BALTĖNAS/M.K. ČIURLIONIS NATIONAL MUSEUM OF ART

Struktura obrazu podejmuje tę samą grę, na której opierają się fugi w ich naturalnym, muzycznym środowisku – grę tematu i współbrzmiących z nim głosów prezentowaną w rozmaitych wariantach na przestrzeni czasu.

być mowy o przypadkowej zbieżności. Drugi obraz tego samego cyklu – „Andante” – również związany jest z muzycznym szkicem (VL 307). Tutaj strukturę obrazu dokładnie odnieść można nie do całości zapisu nutowego, ale do jego fragmentu. Szkic zresztą urywa się niespodziewanie, co licuje z otwartą kompozycją obrazu. Wydaje się, że utwór mógłby jeszcze długo rozwijać się zgodnie z regułą następstw dwóch figur – lekkiej i ciężkiej. To samo następstwo wyznacza rytm przestrzeni obrazu, która również zdaje się wykraczać poza jego ramy. Obraz utrwała jedynie fragment wyobrażonego świata zakorzenionego w muzycznym szkicu. W kolejnych sonatach związku pomiędzy szkicami muzycznymi i obrazami stają się mniej dokładne, nie dotyczą już całej struktury kompozycji, ale ograniczają się do pewnych pomysłów formalnych przenoszonych z partytury na karton, jak w przypadku *Allegra z Sonaty wiosny* i utworu VL 309. Melodia utworu oparta na jambicznym rytmie krótka-długa ukryta jest w środkowym rejestrze klawiatury. Przed słuchem skrywają ją wybijające się na plan pierwszy głosy wysoki i niski.

W obrazie powtarzana wielokrotnie figura złożona z dwóch drzew – wysokiego i smukłego oraz niskiego i krępego – przesłonięta jest przed patrzącym porowatą zasłoną mgłą. Piąta z namalowanych przez Čiurlionisa, trzyczęściowa „Sonata morza” pomyślana została inaczej. Stanowi ona dokładne odzwierciedlenie struktury trzyczęściowego cyklu muzycznych pejzaży „Morze”. Čiurlionis przypieczętował związek dzieła muzycznego i malarskiego, wplatając w strukturę obu kompozycji swoje inicjały. W wieńczącym cykl muzyczny utworze pod potokiem perlстого pasażu kołyszą się trzy dźwięki, które w swoim muzycznym podpisie Čiurlionis przyporządkował pierwszym literom imion i nazwiska. W wieńczącym cykl malarski obrazie inicjały te układają się z morskiej piany pośród fal wzburzonego morza.

Fuga, czyli tam i z powrotem

Niecały rok po namalowaniu pierwszej malarskiej sonaty Čiurlionis zaczął przygotowywać się do malarskiego przekładu idei fugi. Wiosną 1908 r. skomponował trzy krótkie fughetty. Zbudował je w taki sposób, aby kontury melodyczne poszczególnych głosów zarysowywane na początku w przesunięciu względem siebie na końcu rozbrzmiewały wszystkie razem, bez przesunięcia, równocześnie – równolegle. Zbliżył w ten sposób czasową formę muzyczną do przestrzennego charakteru malarstwa. Latem tego roku namalował trzy fugi, dla których punktem wyjścia były owe muzyczne ćwiczenia wykonane kilka miesięcy wcześniej. Problem malarskiej fugi najdoskonalej udało mu się rozwiązać w fudze wykorzystującej motyw jodły. Struktura tego obrazu podejmuje tę samą grę, na której opierają się fugi w ich naturalnym, muzycznym środowisku – grę tematu i współbrzmiących z nim głosów prezentowaną w rozmaitych wariantach na przestrzeni czasu. W obrazie wszystkie możliwości tej gry dane są od razu. Uważnie rozplanowując jednak jego budowę, Čiurlionis kieruje uwagę patrzącego tak, by odkrywał je stopniowo, jedna po drugiej.

Na gruncie fugi Čiurlionis dokonał też wielkiego powrotu z malarstwa do muzyki. Dyptyk składający się z „Preludium” (nieukończony i bardzo źle zachowany) i owej „Fugi jodły” stał się inspiracją do skomponowania kilkuminutowej fugi VL 345 poprzedzonej kilkutaktowym wstępem. Komponując utwór na wzór swojego obrazu, Čiurlionis dał wyraz pragnieniu silnego związania obu sztuk w swojej twórczości. Fuga ta miała być częścią muzyki do opery o Juracie do litewskiego libretta napisanego przez ówczesną narzeczoną, a niebawem żonę Čiurlionisa Sofiją Kymantaitė. Čiurlionis miał skomponować muzykę, zaprojektować scenografię i kostiumy. Plany zakończonych przerwała jego choroba i przedwczesna śmierć.

PAWEŁ SIECHOWICZ

Chcesz wiedzieć więcej?

Siechowicz P. (2015). *Wyobraźnia muzyczna Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionisa*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

Siechowicz P. (2014). Kanon XIX/XX: Čiurlionis, *Ruch Muzyczny* 11/2014.