

Opus 14 Hektora Berlioza: sztuka, życie artysty i filozofia egzystencjalna Eero Tarastiego¹

Małgorzata Gamrat

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

malgorzata.gamrat@kul.pl  <https://orcid.org/0000-0002-6588-7533>

Preludium

(semiotyka egzystencjalna Eero Tarastiego i jej główne założenia)

W pierwszym rozdziale swojej książki *Existential Semiotics* (2000) Eero Tarasti kreśli rodzaj manifestu, w którym w sześciu punktach wskazuje najważniejsze założenia (i powody powstania) semiotyki egzystencjalnej. Na początku zaznacza, że jego propozycja powstała, ponieważ klasyczna semiotyka wywodząca się z dziedzictwa Pierce'a i de Saussure'a, a ukonstytuowana w pracach Lévi-Straussa, Greimasa, Barthes'a, Foucaulta, Krisitevej czy Eco zaczęła się wyczerpywać i zbyt daleko odeszła od człowieka². Zaznaczył jednak, że to jeszcze nie system, ale zbiór tez, które

1 Tekst powstał w ramach projektu profesora Eero Tarastiego: *Transcending Signs – approaches to the existential semiotics* (Musical Signification Project, Academy of Cultural Heritages). Drukiem artykuł ukazał się jako *Beyond the signs: Art and Artist's Life in Hector Berlioz opus 14*, w książce *Transcending Signs – Essays in Existential Semiotics*. Prezentowana obecnie wersja została zmodyfikowana względem poprzedniej – poszerzona o sekcję wstępną i bardziej rozbudowaną analizę dzieła Hektora Berlioza w kontekście koncepcji endo- i egzo-znaków.

2 Zob. E. Tarasti, *Existential Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 2000, s. nlb.

powstały intuicyjnie w umyśle badacza³, a które, dodajmy, przez kolejne dwadzieścia lat wracały w jego refleksji, ulegając modyfikacjom i rozszerzeniom.

Warto zaznaczyć, że książka Eero Tarastiego została bardzo szczegółowo omówiona przez Marię Piotrowską i Annę Czekanowską w dwóch obszernych artykułach recenzyjnych opublikowanych w „Muzyce” z 2003 roku⁴. Ponadto w 2006 roku na łamach tego samego czasopisma ukazał się tekst fińskiego badacza przybliżający najważniejsze założenia semiotyki egzystencjalnej i jej potencjał w badaniach muzycznych, szczególnie jej zastosowanie dla analizy muzycznej ukierunkowanej filozoficznie, zmierzającej w stronę transcendencji⁵.

Można zatem uznać, że najważniejsze założenia semiotyki egzystencjalnej Eero Tarastiego są dostępne w języku polskim od niemal dwóch dekad i, nawet jeśli nie są dobrze znane, to funkcjonują w obiegu naukowym. Spójrzmy zatem skrótowo na jego najważniejsze postulaty wyłożone w rozdziale otwierającym część pierwszą (*Philosophical Reflections*), zatytułowanym wymownie *On the Path of Existential Semiotics* i na kilka późniejszych uzupełnień oraz modyfikacji dokonanych przez Autora.

Głównym założeniem jest idea, że semiotyka powinna obejmować „wszechświaty ciągłych zmian, w których wszystko jest w ruchu. Nic nie jest stałe, schematyczne czy niezmiennie”⁶. Zmienne i płynne są też punkty odniesienia zarówno dla podmiotu, jak i dla znaku. Do tego bardzo istotny jest moment między tym, co stałe i uniwersalne a tym, co przejściowe.

3 Por. tamże, s. 3.

4 Zob. M. Piotrowska, *Eero Tarasti: Existential Semiotics. Bloomington 2000*, „Muzyka” 2003, t. 48, nr 1, s. 103–108 oraz A. Czekanowska, *Eero Tarasti: Existential Semiotics. Bloomington 2000*, „Muzyka” 2003, t. 48, nr 1, s. 108–118.

5 Zob. E. Tarasti, *Egzystencjalna i transcendentalna analiza muzyki*, przekł. z jęz. ang. S. Zabięglińska, W. Bońkowski, „Muzyka” 2006, nr 4, s. 73–115. Można tu nadmienić, że analizy wybranych utworów muzycznych i aplikacje semiotyki egzystencjalnej na grunt badań nad dziełem muzycznym obecne są już w książce z 2000 r. Jednak nie zostały one wyszczególnione z tekstu, występują w połączeniu z refleksją bardziej ogólną i w powiązaniu z przykładami zaczerpniętymi z innych sztuk. W artykule opublikowanym w „Muzyce” Tarasti pokazuje zastosowanie semiotyki egzystencjalnej do analizy muzycznej na przykładzie *Sonaty Es-dur* op. 7 Beethovena. Dodajmy, że w niniejszym tomie o semiotyce egzystencjalnej pisze również Magdalena Krasińska, która przybliżyła m.in. źródła idei Tarastiego, opierając się w głównej mierze na książce fińskiego filozofa z 2015 r. (*Sein und Schein. Explorations in Existential Semiotics*). Por. M. Krasińska, *Muzyczne Moi i Soi w semiotyce egzystencjalnej Eero Tarastiego*.

6 E. Tarasti, *Existential Semiotics*, dz. cyt., s. 3. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie moje – M. G.

Kolejne bardzo ważne zagadnienie w koncepcji Tarastiego wynika z napięcia między obiektywnym i subiektywnym, chodzi o kwestię być „poza” (*out*) i „w” (*in*) – wewnątrz i na zewnątrz, a także połączenie tego wszystkiego z zależną od miejsca i czasu względnością tych stanów oraz ich interakcjami. Z tego względu „w nowej, egzystencjalnej semiotyce trzeba dążyć do ujrzenia znaków *ze środka*, żeby rozpoznać ich wewnętrzne mikroorganiczne życie”⁷.

Tarasti podkreśla, że dla zrozumienia i funkcjonowania znaków niezwykle ważna jest sytuacja, której pojawia się znak, bowiem

znaki pojawiają się zawsze z określoną sytuacją. (...) Sytuacja znaku oznacza daną i konkretną pozycję czasu-miejsca, w której zjawia się znak. Sytuacja może być przewidywalna lub nieprzewidywalna. (...) Znak może być w każdej egzystencjalnej relacji z jego sytuacją; może zarówno zaprzeczyć, jak i potwierdzić tę sytuację⁸.

Znaki nieraz zyskują siłę na skutek konkretnej sytuacji (jako przykład takich znaków filozof podaje leitmotywy Wagnera). Co więcej, Tarasti podkreśla zasadność stosowania właściwego kodu do odszyfrowania znaku, ale zaznacza, że jego dobranie nie jest ani łatwe, ani oczywiste. Z tego względu i przy rodzących się wątpliwościach sytuacja może być rodzajem izotopii (*isotopies*) – stanowiącej swoiste kryterium. Do tego niektóre sytuacje mogą mieć wiele kontekstów i być oglądane z różnych perspektyw – wówczas zadziałają różne kody, które mogą dać różnorodne informacje, a więc także interpretacje. Dlatego tak ważne jest spojrzenie na wyjątkowość sytuacji. Inaczej rzecz ujmując – należy dostrzec indywidualne kody i małe gesty, które budują świat podmiotu⁹.

Autor wskazuje, że znaczenia (*signification*) są ważne dla zrozumienia podmiotu przez innych oraz dla niego samego, gdyż potrzeba podmiotu, by coś znaczyć, jest bardzo silna. Z tego względu Tarasti podkreśla: „Zjawiska egzystencjalnej, semiotycznej natury otwierają się na podmiot tylko przez jego/jej obecność”¹⁰. Innym istotnym elementem, który badacz podkreśla, jest widzenie tekstu „przez «oczy» innych tekstów”¹¹, co odsyła czytelnika w stronę intertekstualności, której poświęcono dziesiątki (a może

7 Tamże, s. 6.

8 Tamże, s. 7.

9 Por. tamże, s. 8–9.

10 Tamże, s. 10.

11 Tamże.

i setki) tekstów, w tym również pisanych przez semiotyków i samego Tarastiego¹².

Kiedy Tarasti dochodzi do momentu głębszego namysłu nad wybranym zagadnieniem czy dziełem, zaznacza, że „interpretacja jest możliwa tylko przez bycie wewnątrz świata *Dasein* – ale w tym samym czasie, przekraczając go”¹³. I tu coraz wyraźniej pojawia się kategoria transcendencji, która jest jednym z fundamentów semiotyki egzystencjalnej, jak podkreśla Autor: „Nowym, kluczowym konceptem w semiotyce jest *transcendencja*”¹⁴. Z kategorią tą wiąże się ściśle dialektyka „być” i „nie-być” oraz istnienie poza określoną rzeczywistością, w której bytujemy, która jest właśnie transcendencją. W tekście z 2006 roku fiński badacz bardzo wyraźnie podkreśla znaczenie transcendencji włączonej w obręb jego teorii i ją definiuje, jednocześnie zaznaczając, że semiotycy rzadko odwołują się do tej kategorii: „Transcendentalne jest wszystko, co nieobecne, choć istnieje w naszym umyśle”¹⁵. Według koncepcji Tarastiego transcendencja składa się z dwóch aktów – negacji i afirmacji, których powinien doświadczyć podmiot, aby stać się egzystencjalnym. Przejście przez te stadia sprawia, że postrzegany przez podmiot świat staje się dlań inny, ponieważ „patrzy z nowego punktu widzenia”, jak ktoś odrodzony¹⁶. Zmiana ta pociąga za sobą powstanie nowych znaczeń „starych” znaków oraz powstanie nowych znaków i obiektów: „które są czysto egzystencjalne, ale których esencja jest zrozumiała tylko przez podmiot, który przeszedł tę samą drogę przez Nicość i Pełnię, negacji i afirmacji”¹⁷.

Filozof podaje także warunki, które powinny zostać spełnione, żeby znaki (*signs*) stały się egzystencjalne – muszą one pochodzić ze „świat *Dasein*”¹⁸. Dla samych znaków zaś „najbardziej interesującym,

12 Por. rozdział *Situations as intertextuality*, [w:] E. Tarasti, *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Mouton De Gruyter, Berlin–New York 2002, s. 82–85.

13 E. Tarasti, *Existential Semiotics*, dz. cyt., s. 11. Trudno nie zauważyć tu pewnych zbieżności z ideą interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego opublikowaną w tym samym czasie. Por. M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000. Można to podsumować nieco lapidarnie stwierdzeniem, że wielkie umysły dochodzą do tych samych lub podobnych wniosków niezależnie. Zapewne warto by napisać osobne studium porównawcze tych dwóch teorii i ich konsekwencji dla pojmowania dzieła muzycznego oraz szeroko rozumianej analizy muzycznej.

14 E. Tarasti, *Existential Semiotics*, dz. cyt., s. 11.

15 Tenże, *Egzystencjalna i transcendentalna analiza muzyki*, dz. cyt., s. 76.

16 Tenże, *Existential Semiotics*, dz. cyt., s. 11.

17 Tamże, s. 12.

18 Tamże.

egzystencjalnym momentem (...) jest moment przed lub po nich, ponieważ życie znaków nie kończy się, oczywiście, z ich fiksacją w obiekt. (...) jeśli są znakami egzystencjalnymi, są zawsze w stanie stawania się¹⁹. Tarasti stawia też pytanie o to, kto wprawia znaki w ruch i odpowiada: „Transcendujący podmiot, oczywiście, w jego akcie istnienia”²⁰. Z tego względu „wewnętrzna wartość znaku musi być rozważona zgodnie z jego poziomem egzystencjalności. W każdym artystycznym znaku musi być moment egzystencjalny”²¹. Dodajmy, że analiza muzyczna to sfera *Dasein* (tu i teraz podmiotu), a badanie *message* (przesłania) artysty to już „iluminacja egzystencji”²², w której podmiot się wyraża. Podmiot u Tarastiego zaś to istota myśląca, wrażliwa na sztukę i ją tworząca; niepodporządkowany systemowi, niezdominowany nadmiernie przez wolę, świadomie dokonujący wyborów człowiek, pamiętający o najwyższych wartościach²³.

Zamykając wstępne rozważania i założenia swojej semiotyki egzystencjalnej, Eero Tarasti podkreśla, że Inny (nie tylko „inny tekst”, o czym było mowa powyżej) jest niezbędny do komunikacji, która swoją drogą stanowi jeden z podstawowych elementów semiotyki w ogóle. Podkreśla on bowiem, że „Prawdziwy, Inny, który oferuje sprzeciw niezbędny do komunikacji, może być wszystkim, przeciwko czemu można udowodnić i przetestować jego wartości, zachowania i teorie”²⁴.

Najważniejsze założenia tej semiotyki, nieustająco pogłębiane o nowe odczytania dawnych źródeł (m.in. Arystoteles, Leibniz, Spinoza, Schelling²⁵) pozostają. Z biegiem lat Tarasti rozbudowuje natomiast kategorie znaków czy założenia związane ze wzajemnymi relacjami *moi* (mnie) i *soi* (siebie) – tego, co wewnętrzne i zewnętrzne dla podmiotu. Dobrze już osadzone w tradycji semiotyki egzystencjalnej²⁶ przed-, post-, akt-, endo-,

19 Tamże, s. 7.

20 Tamże, s. 12.

21 Tamże, s. 13.

22 Tamże, s. 29.

23 Por. tamże.

24 Tamże, s. 14.

25 Por. E. Tarasti, *The Metaphysical System of Existential Semiotics* [w druku – rękopis został udostępniony mi przez Autora, za co składam serdeczne podziękowania – MG].

26 Warto pamiętać o tym, że teoria ta stała się podstawą wielu prac badawczych – doktoratów, artykułów czy referatów wygłaszanych na międzynarodowych kongresach i konferencjach. Stąd też można założyć, że jest to jedna z teorii filozoficznych początków XXI w., która stanowi pewną klasyczną już, dobrze ukonstytuowaną wartość w wachlarzu współczesnej semiotyki.

trans-, egzo-, fono- czy geno-znaki²⁷ i ich role wyłaniają się z relacji *Dasein* i transcendencji, jednocześnie relację tę doprecyzowując. Ciągłe pogłębianie opisu zależności między tymi dwoma, podstawowymi dla semiotyki egzystencjalnej kategoriami, ich znaczeniami aksjologicznymi i różnorodnością filozof podsumował m.in. w książce *Sein und Schein. Explorations in Existential Semiotics* z 2015 roku²⁸. W tej samej pracy poszerzył również kategorie *moi* i *soi*²⁹, które również uporządkował zgodnie z modelem zemicznym (*zemic*), wszystko to nieustająco stanowi przedmiot refleksji Tarastiego, o czym świadczą jego najnowsze, niewydane jeszcze, prace.

Model zemiczny to w najprostszym ujęciu połączenie kwadratu semiotycznego z ideą transcendencji, które doskonale oddaje, również wizualnie, płynność ciągłych przemian *moi* i *soi* oraz ich możliwości przechodzenia jednego w drugie. W tekście *Existential Semiotics and its Application*

27 Można w tym miejscu przypomnieć definicję najważniejszych typów znaków, które zostały przekonująco wyjaśnione w tekście Tarastiego opublikowanym w „Muzyce”. Definiuje on te znaki następująco: „**przed-znaki** – muzyczne idee kompozytora, które nie przeobraziły się jeszcze w konkretne znaki zawarte w partyturze lub wykonaniu. Mają one charakter wirtualny. Ujęte przy pomocy notacji czy w wykonaniu stają się **znakami aktu** – muzyką zapisaną, graną, słyszaną. Co więcej, wywierając wpływ na słuchacza, przeobrażają się w **post-znaki**. W stanie wirtualnym, potencjalnym, jako byty transcendentalne, mogą być określane mianem **trans-znaków**”. E. Tarasti, *Egzystencjalna i transcendentalna analiza muzyki*, dz. cyt., s. 77. Z kolei **endo-znaki** to elementy wewnętrznego świata podmiotu, zaś **egzo-znaki** – pochodzą z zewnątrz. Kategorie te mogą się między sobą łączyć. Natomiast „**Fenoznaki** to po prostu tradycyjne znaki odnoszące się do lub oznaczające coś innego – pozostają one tym, czym są: narzędziem lub oknem do świata tego, co oznaczane. Natomiast **genoznaki** zawierają w sobie cały proces, w którym znak staje się znakiem: pojawienie się takiego znaku przywołuje całe dzieje jego powstania wraz z poszczególnymi fazami”. Tamże, s. 78.

28 Por. R. Tarasti, *Sein und Schein. Explorations in Existential Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlin 2015.

29 Przywołajmy po raz kolejny wyjaśnienia i definicje pochodzące z polskiego tekstu Tarastiego, który podstawowe relacje *moi* i *soi* wyjaśnia następująco: „*Moi*» otoczone jest sferą «*soi*», społeczną, zakodowaną, określoną przez zbiorowość, nieegzystencjalną częścią «*ja*»; razem tworzą zjawisko zwane **semiotycznym ja**, pojęcie określone przez wirtualne i fizyczne ciało”. E. Tarasti, *Egzystencjalna i transcendentalna analiza muzyki*, dz. cyt., s. 90. Przenosząc te idee na grunt muzyczny, Tarasti zauważa: „Główną siłą napędową historii muzyki stanowi wyłanianie się «*moi*» ze «*soi*» lub raczej ciągły bunt «*moi*» przeciw społeczności, konwencjonalnemu światu «*soi*». (...) Sfera «*soi*» rodzi bezustanny opór «*moi*». Istnienie «*moi*» sprawia zarazem, że komunikacja nie staje się jedynie domeną «*soi*», czystym «*langue*»”. Tamże, s. 92. Szerzej obie te kategorie omawia Magdalena Krasińska w tekście *Muzyczne Moi i Soi w semiotyce egzystencjalnej Eero Tarastiego* w niniejszym tomie.

to Music: *The Zemic Theory and its Birth from the Spirit of Music*³⁰ filozof precyzuje łączność modelu zemicznego z muzyką i podkreśla kolejny raz zasadność stosowania semiotyki egzystencjalnej do pracy nad sztuką dźwięków. Dla tych dwóch stron podmiotu wypracował Tarasti rozróżnienie między dwoma podstawowymi rodzajami transcendencji. Pierwszy z nich wiąże się z *moi* (materia, ruch w dół), drugi zaś ze *soi* (wymiar duchowy, ruch w górę): „1. **Ucieleśnienie**, które jest bliskie **transdescendencji** oraz 2. **Sublimacja**, która jest podobna **transascendencji**”³¹.

W niniejszym eseju nie adaptuję semiotyki egzystencjalnej do analizy muzycznej – zrobił to już sam Eero Tarasti, między innymi w eseju tłumaczonym w „Muzyce” i w wielu kolejnych pracach. Stosuję natomiast jego idee do konkretnego, bardzo złożonego utworu muzyczno-literackiego o głęboko egzystencjalnej tematyce, przekraczaniu własnego bytu, przechodzeniu między tym, co wewnętrzne i tym, co zewnętrzne dla podmiotu; do pracy nad dziełem silnie uwikłanym w relacje ze światem podmiotu, jakim jest opus 14 Hektora Berlioza. Dziełem, w którym świat literacki łączy się z muzycznym, a podmiot przekracza granice świata realnego i nadprzyrodzonego – przechodząc kolejno przez negację i afirmację, pozostając przez moment na ich granicy. Sprawia to, że dostrzega on nowe znaczenia w starej treści, że podmiot odradza się, na co kładzie nacisk Tarasti. Na tym przykładzie doskonale widać procesy opisywane przez fińskiego filozofa, ową płynność, zmienność i ciągłą niestabilność między tym, co zewnętrzne, obce, materialne, obiektywne a tym, co wewnętrzne, własne, duchowe, subiektywne – tym wszystkim, co stanowi podstawę jego semiotyki egzystencjalnej. Nie chodzi tu zatem o aplikację teorii filozoficznej na potrzeby analizy dzieła muzycznego, a o pogłębione zrozumienie dzieła muzyczno-literackiego w jego złożoności egzystencjalnej – muzycznej, literackiej i ludzkiej.

30 E. Tarasti, *Existential Semiotics and Its Application to Music: The Zemic Theory and Its Birth from the Spirit of Music*, [w:] *Sounds from Within: Phenomenology and Practice*, eds. P. C. Chagas, J. Cecilia Wu, Springer 2021, s. 29–56.

31 Tamże, s. 32. Model zemiczny Tarasti poszerza o kilka poziomów, które charakteryzuje następująco w podrozdziale *The Zemic Theory and its Birth from the Spirit of Music*, cytowanego wcześniej rękopisu: „suprazemiczny, pojęcie, Wesen lub esencja, transzemiczny lub transcendencja, sig-zemiczny lub reprezentacja zemicznego w znakach, wypowiedzi, teksty (wielu rozważa tylko ten poziom semiotyczny!) i log-zemiczny lub kategorie funkcjonujące w modelu [zemicznym – MG]”. E. Tarasti, *The Metaphysical System of Existential Semiotics*, dz. cyt., s. 60 rękopisu.

Opus 14 Hectora Berlioza

Spróbujmy zatem bliżej przyjrzeć się dziełu Berlioza, w którym wszelkie zastosowane środki kompozytorskie wynikają z działań podmiotu motywowanych jego *désir*, który staje się obsesją, przekształconą w myśl muzyczną spajającą całe dzieło. Postarajmy się także zrozumieć, w jaki sposób kompozytor korzysta z zastanych kodów i znaków oraz łączy je i przekracza, aby stworzyć unikatowy obraz sztuki i życia artysty w dziele muzycznym, które stanowi jeden z najważniejszych manifestów sztuki romantycznej.

Opus 14 Hectora Berlioza, w swej ostatecznej wersji³², składa się z dwóch części – op. 14a: pięcioczęściowa programowa *Symphonie fantastique. Épisode de la vie d'un artiste* i op. 14b: monodram (pierwotnie *mélologue*) na głos recytujący, tenor, baryton, chór, fortepian i orkiestrę zatytułowany *Lélio, ou le retour à la vie*. Oba te utwory łączy literacka narracja, motywy muzyczne, liczne cytaty, zastosowane środki kompozytorskie oraz idea Berlioza, który scalił życie i sztukę w muzyce, odmalowując w ten sposób portret romantycznego artysty. Kreśli go, odwołując się do wątków z własnego życia oraz elementów typowych dla romantyzmu francuskiego.

Obie części opusu 14 powinny być wykonywane razem, jak to wyjaśnia kompozytor zarówno w przedmowie do *Symphonie fantastique*, jak i do *Lélio*: „Niniejszy program powinien być rozdawany słuchaczom za każdym razem, kiedy *Symfonia fantastyczna* jest wykonywana dramatycznie, a po niej następuje monodram *Lélio*, który kończy i dopełnia epizod z życia artysty”³³ oraz: „To dzieło powinno być wysłuchane bezpośrednio po *Symfonii fantastycznej*, której jest końcem i uzupełnieniem”³⁴. Warto dodać, że ta łączność między wielkimi formami słowno-muzycznymi (różnymi gatunkowo) na poziomie tekstu i muzyki wyprzedza o wiele lat *Tetralogię* Wagnera. Całościowa konstrukcja opusu 14 to jedenaście części i niemal dwie godziny muzyki (zob. tab. 1).

32 Pierwsza wersja wykonana publicznie *Symphonie fantastique* datowana jest na rok 1830, kolejne przeróbki na 1845 i 1855. Z kolei *Lélio* powstał w 1831 r., a przerabiany był również w 1855 (por. katalog dzieł Berlioza z roku 2017: <http://www.hberlioz.com/Works/Cataloguef.htm>).

33 H. Berlioz, *Symphonie fantastique en cinq parties, last version*, program: <http://www.hberlioz.com/Scores/fantasf.htm>, 1855.

34 Tenże, *Lélio, ou le retour à la vie*, <http://www.hberlioz.com/Libretti/Lelio.htm>, 1855.

Tabela 1. Budowa opusu 14 Hektora Berlioza

część	<i>Symphonie fantastique</i> op. 14a	<i>Lélio</i> op. 14b
1	<i>Rêveries, passions</i> (Marzenia, Namiętności)	Monolog 1 – <i>Le pêcheur</i> (Rybak) – Monolog 2
2	<i>Un bal</i> (Bal)	<i>Chœur d'ombres</i> (Chór cieni) – Monolog 3
3	<i>Scène aux champs</i> (Wśród pól)	<i>Chanson de brigands</i> (Piosenka rozbójników) – Monolog 4
4	<i>Marche au suplice</i> (Marsz na miejsce stracenia)	<i>Chant de bonheur</i> (Śpiew szczęścia) – Monolog 5
5	<i>Songe d'une nuit du Sabbat</i> (Sen nocy sabatu)	<i>La harpe éolienne. Souvenirs</i> (Harfa eolska. Wspomnienia) – Monolog 6
6	–	<i>Fantaisie sur „La Tempête” de Shakespeare</i> (Fantazja z „Burzy” Szekspira) – Monolog 7

Elementy literackie dzieła muzycznego

Berlioz odnawia muzykę symfoniczną nie tylko traktując w nowatorski sposób orkiestrę czy rozwijając klasyczną formę, lecz także dodając do niej dłuższy komentarz literacki, w którym pojawia się refleksja o życiu artysty, targających nim uczuciach, ważnych dla podmiotu źródłach inspiracji czy ówczesnej krytyce muzycznej³⁵. Jak sam wyjaśniał w programie towarzyszącym pierwszemu wykonaniu symfonii: „Intencją kompozytora było rozwinięcie różnych epizodów z życia artysty, o ile nadają się do obróbki

35 Tematyka ta oraz inne wątki związane z muzyką pojawiają się bardzo często w dziełach literackich Berlioza, który pozostawił po sobie kilka tomów pism krytycznych i tekstów literackich. Był to artysta prawdziwie interdyscyplinarny, jakbyśmy to dziś określili – kompozytor i pisarz obdarzony niezwykle plastyczną wyobraźnią. O jego pracach literackich piszę więcej w tekście: „*La Damnation de Faust*” d’Hector Berlioz: *une crise de la foi en Dieu ou en l’homme?*, [w:] *Foi, croyance et incroyance au XIX^{ème} siècle*, réd. A. Sadkowska-Fidala, T. Szymański, Atut, Wrocław 2019, sekcja *En guise d’introduction: Berlioz écrivain* (s. 127–129). Nie należy też zapominać o tym, że w wielu tekstach estetycznych Berlioz pisząc o muzyce i jej teorii, odwołuje się do literatury (w duchu romantycznych porównań), np. w artykule *Beaux-Arts. Aperçu sur la musique classique et la musique romantique* opublikowanym w „Le Correspondant” z 22 października 1830 r., w którym pojawiają się twierdzenia zbieżne z ideami przedstawionymi w tekście dzieł z opusu 14.

muzycznej”³⁶. Tekst literacki bezpośrednio wpływa na ekspresję i charakter muzyki oraz zastosowane środki artystyczne. Kilka lat po premierze opusu 14 w tekście *Del’Imitation musicale* (1837) Berlioz napisze, że najważniejsze dlań jest oddawanie środkami muzycznym emocji i stanów psychicznych, co doskonale zrealizował w omawianym dziele.

Kompozytor w pierwszej wersji programu pisze o potężnych uczuciach doświadczanych przez podmiot, zapożyczonych z prozy Chateaubrianda, który stworzył typ bohatera zbyt wrażliwego i zbyt emocjonalnego. Bohatera, który nie radził sobie z własnymi uczuciami, często uciekając w świat marzeń – tego typu postać stała się jednym z ważnych schematów literatury romantycznej (cf. *Génie du christianisme*³⁷). Jak pisze Berlioz, podmiot z opusu 14 to: „Młody muzyk, dotknięty tą chorobą moralną, którą sławny pisarz nazywa *falą namiętności*, widzi po raz pierwszy kobietę, która łączy w sobie wszystkie zalety bytu idealnego, wyśnionego przez jego wyobraźnię, zakochuje się bez pamięci”³⁸ i w późniejszej wersji: „Młody muzyk o chorobliwej wrażliwości i płomiennej wyobraźni, truje się opium w przypiływie miłosnej rozpacz”³⁹. Artysta-bohater romantyczny Berlioz jest niezrównoważony emocjonalnie, szaleńczo zakochany w kobiecie, która staje się jego obsesją nadającą bieg całemu utworowi. Artysta widzi świat wyraźniej niż zwykły człowiek, jest też zdolny do skrajnych uczuć (euforia, rozpacz, melancholia), osamotniony i odcięty przez swoją konstrukcję psychiczną od świata. Ten młody człowiek goniąc za ideałem uczucia, dochodzi w różne, ważne dla romantyków miejsca i sytuacje (np. bal, wieś, sabat czarownic), które wiążą się z określonymi przez tradycję literacką stanami emocjonalnymi. Prowadzi go również do depresji i próby samobójczej poprzez zażycie opium, która kończy się delirycznymi wizjami. One z kolei także należą do arsenału romantycznych środków artystycznych, ale można je uznać również za konfrontację z nicością, niebytem, negacją, która niezbędna jest jako etap transcendencji podmiotu, rodzajem *transdescendence*, jeśli przywołamy terminologię Eero Tarastiego. W wizjach tych artysta staje się mordercą (zabija ukochaną w afekcie), zostaje skazany na śmierć, prowadzony jest na miejsce straceń; w końcu staje się świadkiem własnej egzekucji i pogrzebu, któremu towarzyszy sabat czarownic i diabelskie orgie. Dodajmy, że rozpad osobowości,

36 H. Berlioz, *Symphonie Fantastique. Épisode de la vie d’un artiste*, version 1 [1830], program: <http://www.hberlioz.com/Scores/fantasf.htm>, 1845.

37 R. de Chateaubriand, *Du vague des Passions*, [w:] tenże, *Génie du christianisme*, Garnier Frères, Paris 1802, s. 218–220.

38 H. Berlioz, *Symphonie Fantastique. Épisode de la vie d’un artiste*, dz. cyt.

39 Tenże, *Symphonie fantastique en cinq parties*, dz. cyt.

depresja, depersonalizacja i w konsekwencji próba samobójcza to największe (samo)zaprzeczenie życia, akt totalnej negacji⁴⁰.

W dalszym toku utworu, po przekroczeniu granicy między światem rzeczywistym i nadprzyrodzonym, artysta powraca do życia jako inny człowiek, który po przejściu swoistego *rite de passage*, zostaje nazwany Lélío⁴¹ lub jak komentuje to Jacqueline Bellas: „Zrozpaczony artysta poddaje dosłownie swoje przekłęte ciało, żeby się zmienić w orfickiego pielgrzyma, zgodnie z metamorfozą, która jest odrodzeniem”⁴². Ten rozwój podmiotu i jego drogę od obsesji przez delirium do dojrzałości twórczej ciekawie interpretuje wspomniana badaczka – uważa ona bowiem, że mamy tu do czynienia z rodzajem „psychodramy” lub doskonale wpisującą się w założenie semiotyki egzystencjalnej „podróż psychiczną”, którą można rozumieć jako „psychoterapię przez sen na jawie, najbardziej wyszukaną formę leczenia, jaka istnieje”⁴³. Powrót do życia dzięki sztuce, marzenia o nowej muzyce i cele na przyszłość, które stawia przed sobą „odrodzony” podmiot, można uznać za drugi etap transcendencji według Eero Tarastiego – za konfrontację z afirmacją, za *transascendence*.

Podmiot, który w *Lélío* mówi pierwszoosobowo zamiast trzecioosobowego narratora, wyjaśnia, że powrót do życia nastąpił dzięki literaturze i muzyce, co przesuwa dyskurs z tego, co dotyczyło głównie życia uczuciowego i osobistego młodego artysty w stronę refleksji dotyczącej sztuki. Mamy tu więc kolejny z romantycznych tematów oraz tak ważną dla romantyzmu więź między sztukami, na co zwraca uwagę Eero Tarasti, pisząc: „W romantyzmie (...) związek między muzyką i innymi sztukami zintensyfikował się, zaś wpływ literatury i malarstwa może być odczuwany coraz głębiej w tekstach muzycznych”⁴⁴. Sama muzyka urasta do obiek-

40 Można tu zasygnalizować, że tę negację dobrze widać w opracowaniu *idée fixe* w części piątej *Symfonii*, kiedy elegancki temat staje się własną, demoniczną karykaturą (por. tab. 2).

41 Na marginesie warto dodać, że imię artysty nie jest przypadkowe. Może stanowić nawiązanie do noweli George’a Sanda *La Marquise*, w której występuje aktor imieniem Lélío szaleńczo zakochany w markizie; może to także być odwołanie do jednej z postaci *commedia dell’arte* (por. P. A. Bloom, *A Return to Berlioz’s Retour à la Vie*, „The Musical Quarterly” 1978, t. 64, nr 3, s. 361; F. C. Moore, *A Night at the (Imaginary) Opera: The visual dimension in Hector Berlioz’s Lélío, Roméo et Juliette and La damnation de Faust*, A thesis Master of Music In Musicology, New Zealand School of Music, Wellington 2009, s. 34).

42 J. Bellas, *La preuve par Hamlet. Essai d’interprétation du „Lélío” d’Hector Berlioz*, „Littératures” 1976, nr 23, s. 120.

43 Tamże, s. 130.

44 E. Tarasti, *Sings of Music*, dz. cyt., s. 32–33.

tu mogącego zastąpić kobietę jako przedmiot uwielbienia, przy czym jest ona wsparciem, a nie siłą pchającą podmiot do autodestrukcji: „O muzyko! Kochanko wierna i czysta, szanowana tak samo jak uwielbiana, twój przyjaciel, twój kochanek wzywa cię na pomoc”⁴⁵. Pojawia się też alternatywa dla szalonego młodego artysty – wyobrażony, zapożyczony od Szekspira poeta Horatio, nieświadomy dramatu, którego doświadczył młody muzyk.

Podmiot wyraźnie wskaże też najważniejsze dlań inspiracje oraz źródła swojej artystycznej przemiany: „Szekspir wywołał we mnie rewolucję, która poruszyła cały mój byt. Moore, ze swoimi przepelnionymi bólem melodiami, przybył dokończyć dzieło autora *Hamleta*”⁴⁶. Cécile Reynaud dodaje: „«Artysta» z *Powrotu do życia*, jak Berlioz, identyfikuje się z postaciami z Szekspira”⁴⁷. Jacqueline Bellas zwraca z kolei uwagę na to, że Szekspir przyczynił się do poszukiwań estetycznych oraz nowych rozwiązań kompozytorskich, stając się niejako ojcem duchowym Berlioza⁴⁸. W końcu urasta on do rangi bóstwa artysty, który w religijnym uniesieniu woła: „Niech Szekspir ma mnie w swojej opiece!”⁴⁹.

Opus 14 jest wyjątkowym w dorobku Berlioza, gdyż w żadnym innym nie wyłoży on tak jasno swoich poglądów estetycznych w typowy dla tekstów literackich romantyzmu sposób (por. *Massimilla Doni* czy *Duchesse de Langeais* Balzaca lub *Les Jeunes-France* Gautiera). Naturalną konsekwencją rozważań dotyczących inspiracji czy źródeł twórczości jest pewne wyobrażenie muzyki idealnej zrodzonej z konkretnej literatury – w pierwszych fragmentach *Lélio* podmiot znajduje inspirację w *Hamlecie*, dzięki któremu odblokowuje się jego potencjał twórczy i zaczyna działać wyobraźnia muzyczna: „Cóż to za idealna orkiestra, która śpiewa we mnie?... (*Medytuje.*) Przytłumiona instrumentacja... szeroka i złowroga harmonia... żalobna melodia... chór w unisonach i oktawach... podobne do wielkiego głosu rzucającego złowieszczą skargę podczas tajemniczej, nocnej uroczystości”⁵⁰. W czasie tych rozważań słyszymy muzykę z oddali, słuchacz zostaje wciągnięty w narrację i na jego oczach „staje się” muzyka, którą podmiot sobie wyobrażał – zaczyna się *Chœur d'ombres*.

45 H. Berlioz, *Lélio, ou le retour à la vie*, dz. cyt.

46 Tamże. Podobny opis wrażenia, jakie na samym Berliozie wywarł Szekspir, znajdujemy w jego pamiętnikach w rozdziale XVIII (por. Berlioz H., *Mémoires*, <http://www.hberlioz.com/Writings/HBM18.htm>, 2005).

47 C. Reynaud, *Un héros romantique*, [w:] *La voix du romantisme: Berlioz*, réd. C. Reynaud, C. Massip, Fayard, Paris 2003, s. 15.

48 J. Bellas, dz. cyt., s. 124.

49 H. Berlioz, *Lélio, ou le retour à la vie*, dz. cyt.

50 Tamże.

W przedostatnim, najdłuższym – szóstym monologu Lélío wskaże ideał muzyki nowoczesnej zdolnej wyrazić tekst poetycki. Będzie to muzyka, jakiej jeszcze nie było, podmiot mówi: „Chcę, żeby głos tych sylfów był wspierany przez lekką chmurę harmonii, która rozświetli drżenie ich skrzydeł”⁵¹. Tym razem wywód dotyczy fragmentu z *Burzy* Szekspira, ale z tekstem w języku włoskim – języku opery (bardzo ważny zabieg semiotyczny – zmiana kodu językowego!).

Na koniec jeszcze kilka refleksji wyłaniających się z monologu trzeciego, w którym podmiot porusza kwestię ówczesnej krytyki muzycznej. Jego zdaniem bowiem blokuje ona rozwój sztuki swoim konserwatyzmem i krótkowzrocznością. Lélío oskarża krytyków o wrogość wobec nowości i postępu, wobec geniuszu. W jego opinii krytycy to

ci smutni mieszkańcy świątyni rutyny, fanatycy, którzy poświęcą swojej głupiej bogini najbardziej wysublimowane, nowe idee, (...) ci młodzi osiemdziesięcioletni teoretycy żyjący pośród oceanu przesądów i przekonani, że świat kończy się na brzegach ich wyspy. Ci starzy libertyni w każdym wieku, którzy zalecają muzyce pieścić ich i bawić, nie przyznając, że czysta muza może mieć szlachetniejszą misję. Zwłaszcza ci profanatorzy, którzy ośmielają się podnieść rękę na dzieła oryginalne, każąc im cierpieć straszliwe okaleczenia, które nazywają korektami i udoskonaleniami, do których – jak sami mówią – trzeba dużo dobrego gustu. Przekleństwo im! Czynią ze sztuki śmieszny skandal!⁵²

To sprawia, że romantyczny artysta czuje się odrzucony, samotny i niezrozumiany.

Tak docieramy do kolejnych toposów i tematów typowych dla literatury romantyzmu, do samotności nierozumianego przez świat artysty, którą wybiera, by tworzyć i przełamywać granice, których nie rozumie współczesne mu środowisko, o czym w sposób metaforyczny traktuje następująca po tym monologu *Chanson de brigands*⁵³. Trudno nie zgodzić się z Frances Moore, która podsumowuje literackie filiacje Berlioza następująco: „Używa literackich idei, żeby poszerzyć horyzont tego, co możliwe w muzycznej formie dramatycznej i próbuje znaleźć drogi wiodące poza

51 Tamże.

52 Tamże.

53 Szerzej o tej części utworu Berlioza piszę w tekście: „Lélío” de Hector Berlioz et „Le contrebandier” de George Sand, ou une solitude d’un artiste (héros) romantique portant le masque du bandit, „Literaport. Revue annuelle de la littérature francophone” 2019, nr 6, s. 73–86.

operę i dramat, by stworzyć coś nowego”⁵⁴. Jest to też bardzo ważny i efektywny element komunikacji między artystą i społeczeństwem, na co zwraca uwagę Márta Grabócz (odwołując się do ustaleń Josefa Ujfalussy’ego):

Sztuki, które komunikują przez środki obiektywne i konkretne (przez obrazy, słowa itd.) mogą być mediatorami między sztuką muzyczną a społeczeństwem, znaczy to, że inne sztuki (literatura, malarstwo itd.) mogą pomóc muzyce utrzymać jej więzi z uniwersum idei, z codziennym życiem jej publiczności⁵⁵.

Co ciekawe z trzeciego monologu Lélío wyłania się ostatni element pozwalający rozważyć model zemiczny wpisany w opus 14 Berlioza. Można ten schemat rozważyć w następujący sposób: *Moi1* – ciało (podmiot), *Moi2* – osobowość artysty, *Soi2* – praktyka społeczna (krytycy i artyści) oraz *Soi1* – wartość nowej muzyki oczami podmiotu i społeczeństwa. Lub jak to wyjaśnia Tarasti: „*Moi1* = moje ciało oddycha, serce bije, krew krąży (...); *Moi2*: *cogito ergo sum*, istnieję, *Erlebnisstrom*; *Soi2*: byt jest zawsze społeczny (...), bycie w kulturze; *Soi1*: wartości istnieją, ale nie mogą zostać skonkretyzowane”⁵⁶.

Elementy muzyczne literackiej narracji

W warstwie muzycznej utworu Berlioz korzysta ze środków dziedzicznych po poprzednich pokoleniach, jak choćby retoryka muzyczna, symbolika tonacji i instrumentów, topoty oraz formy i gatunki. Odwołuje się również do elementów powstałych w sztuce dłań najnowszej – na gruncie romantyzmu, jak choćby wkroczenie fantastyki w obręb sztuki, a przede wszystkim przypisanie wielkiej roli symbolom, które z perspektywy semiotycznej możemy określić mianem znaków. W ogromnym bogactwie tych elementów stosowanych przez kompozytora najciekawsze wydają się te, które tworzy sam albo łączy to, co już znane z tym, co dopiero osadza się w tradycji i przekraczając te struktury, tworzy nowe narzędzia komunikacji i oddziaływania na widza.

Elementy, z których kompozytor najczęściej korzysta, to retoryka muzyczna, którą stosuje, odwołując się do tradycyjnych wzorców, jak np. dialog instrumentów na początku części trzeciej *Symphonie fantastique*

54 F. C. Moore, dz. cyt., s. 32.

55 M. Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, L’Harmattan, Paris 2009, s. 89.

56 E. Tarasti, *Existential Semiotics and its Application to Music*, dz. cyt., s. 30.

oraz tworzy własne – czego przykład mamy przy okazji drugiego monologu Lelio dotyczącego muzyki zdolnej oddać brzmieniowo efemeryczny świat duchów przy pomocy figury opartej na wznoszącym akordzie *Des-dur* granym przez instrumenty smyczkowe *con sordino*. Podobne podejście możemy zaobserwować u kompozytora względem symboliki tonacji i instrumentów, które Berlioz rozwija stopniowo w swojej twórczości i definiuje w *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration* (1844). W części trzeciej opusu 14a stosuje instrumenty od dekad kojarzone z wsią i jej spokojem (obój, rożek angielski), w części piątej zaś przywołuje obwieszające śmierć dzwony. Z kolei obecne w całym utworze harfy, które XIX wiek znacznie mocno eksploatować, symbolizują nie tylko zwiewność i ulotność postaci, ale również *glamour* i bogactwo np. balu (cz. 2 op. 14a). Berlioz wskazuje jeszcze jeden instrument, który był bardziej wyobrazony niż realny, przez co uwodził poetów – harfa eolska (cz. 5 *Lelio*). Elementy te łączone są z toposami – klasycznymi jak burza, sielanka, muzyka religijna, muzyka żałobna oraz romantycznymi elementami jak frenezja, oniryczność, chaos, fantastyczność czy demoniczność.

W całym opus 14 odnajdujemy także ciekawe zastosowanie form i gatunków muzycznych, które można uznać za rodzaj kodu osadzonego w kulturze europejskiej poprzez łączność z utrwalonymi tradycjami okolicznościami stosowania. W pierwszej części *Symphonie fantastique* kompozytor korzysta z formy sonatowej przekształconej swobodnie, w romantycznym stylu (doskonały przykład rywalizacji *moi* i *soi* w muzyce, opisanej przez Tarastiego m.in. w tekście z 2006 roku), która służy do zaprezentowania głównych motywów muzycznych, w tym *idée fixe* oraz sposobów pracy nad nimi obecnymi w obu partiach opusu 14. W części piątej *Symphonii* stosuje czterogłosową fugę i rondo przy okazji sabatu czarownic oraz chorał, kiedy pojawia się sekwencja *Dies irae*. Z kolei ceniona przez romantyków forma ABA pojawia się np. w części drugiej *Symphonie*, a wypełnia ją wywodzący się z kultury niemieckiej walc i miejscami, przybyły z Wysp Brytyjskich, kontredans. Kompozytor łączy w ten sposób dwie nieco opozycyjne (i często rywalizujące w sztuce) kultury z kulturą francuską i popularne w różnych pokoleniach tańce salonowe. Innym ważnym gatunkiem i jednocześnie toposem zastosowanym w *Symphonie* jest marsz, który od wielu stuleci towarzyszył różnym typom pochodów ludzkich (m.in. procesje żałobne, wyprawy wojenne), prowadząc je swoją siłą, głównie rytmiczną. Część „b” tego opusu – *Lelio* – również przynosi bogactwo gatunków, które wnoszą własne konotacje związane z okolicznościami stosowania i kulturami, z których się wywodzą. Najważniejsze z nich to: melanz niemieckiego Lied i ballada otwierająca muzyczną część *Lelio*,

czyli utwór na głos i fortepian do francuskiej adaptacji tekstu Goethego wzbogacony o rytm i, charakterystyczną dla włoskiej barkaroli, imitację ruchu wody. W *Chanson de brigands* mamy z kolei odwołanie do popularnych w XVII i XVIII wieku *chansons à boire* i do włoskiej siciliany, gdyż podmiot marzy o byciu hersztem zbójczej bandy w Kalabrii (koloryt lokalny, dawność). Całość zaś wieńczy romantyczna *par excellence* fantazja z *Burzy* Szekspira.

Spojrzenie na całość utworu może przywieść na myśl formę ABA1. Podział ten można oprzeć na związkach podmiotu ze światem realnym – część A i A1 przynależą do świata realnego (cz. 1–3 *Symphonie* oraz *Lélio*); część B to świat fantastyczny (cz. 4–5 *Symphonie*). Można go również ująć następująco: ABAB, gdzie A to świat realny popadającego w szaleństwo artysty (cz. 1–3 *Symphonie*), B – świat jego narkotycznych wizji (cz. 4–5 *Symphonie*), AB (*Lélio*) – świat realny, w którym występują elementy nierzeczywiste: wspomnienia wizji, wyimaginowani przyjaciele, fantazja o szczęśliwym życiu w nieokreślonym miejscu. Widać w takim podziale również przejścia między egzystencją a transcendencją w jej obu fazach. Można zatem już w tym miejscu stwierdzić, że jest to dzieło wyjątkowe, które przekracza nie tylko ramy formalne czy gatunkowe, ale w ogóle nie mieści się w klasyfikacjach nawet współczesnych – to dzieło jedyne w swoim rodzaju, które zmieniło historię gatunku, jak piszą o nim współcześni badacze: „jeden z najbardziej rewolucyjnych utworów w całej historii gatunku”⁵⁷ czy „kamień probierczy dla późniejszych kompozytorów”⁵⁸. Warto dodać jeszcze, że w *Lélio* pojawia się nowatorska idea „teatru wyobraźni”⁵⁹, który rodzi się w umyśle odbiorcy dzięki opowiadaniu prezentowanemu na scenie. I taka według Berlioza powinna być sztuka romantyczna, która powstaje dzięki doskonałej znajomości reguł, przekraczając je, gdyż rodzi się z „wolnej inspiracji”⁶⁰.

O ile w *Symphonie fantastique* mamy osobno podany program i grającą orkiestrę symfoniczną, której zmiany składu wynikają z literackiego programu, o tyle w *Lélio* tekst i muzyka współdziałają, co łączy się ze sposobem podania tekstu, który przybiera trzy główne formy: recytacja, śpiew solowy z towarzyszeniem fortepianu oraz śpiew z towarzyszeniem

57 J. Langford, *The Symphonies*, [w:] *Cambridge Companion to Berlioz*, ed. P. Bloom, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 57.

58 S. Rodgers, *Form, Program, and Metaphor in the Music of Berlioz*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 3.

59 F. C. Moore, dz. cyt., s. 215.

60 H. Berlioz, *Beaux-Arts. Aperçu sur la musique classique et la musique romantique*, „Le Correspondant” 1830, 22 octobre, s. 110.

orkiestry – solowy i zespołowy. Do tego raz mamy do czynienia z techniką śpiewu typową dla pieśni, raz ze śpiewem operowym lub kantatowym, co przekłada się na siłę komunikatu. Dodajmy jeszcze kilka uwag o języku, który występuje w utworze – *Symphonie* to język francuski, w *Lélio* natomiast mamy francuski i włoski dla ostatniej najbliższej operze części: fantazji z *Burzy Szekspira*. Warto odnotować, że w pierwszej wersji *Lélio* Berlioz użył wymyślonego przez siebie języka, który w pewien sposób może być rozumiany jako rodzaj transcendencji na poziomie języka (cz. 2, *Chór cieni*⁶¹), a język to przecież jeden z najważniejszych kodów komunikacyjnych, którego semiotykom przedstawiać nie trzeba.

Wielkim osiągnięciem Berlioza jest *idée fixe*, czyli niezwykle pomysł na integrację cyklu symfonicznego (cf. Abromont 2016) oraz dwóch wielkich dzieł, a przede wszystkim powiązanie melodii z osobą, o czym pisze kompozytor w programie do *Symphonie*. Taka wizja *idée fixe* to rodzaj *signe mémoraif* Jeana-Jacques’a Rousseau (1768), który filozof zastosował po raz pierwszy na określenie melodii zdolnej wywołać silne emocje poprzez przywołanie wspomnień, co wpływało na zachowanie człowieka. Do takiego postrzegania muzyki (wybranych melodii) Étienne Pivert de Senancour dodał od siebie, że muzyka może malować obrazy w umyśle podmiotu (1804), a Balzac idee te ugruntował w literaturze XIX wieku (1832, 1837). Berlioz natomiast doskonale zrealizował je muzycznie i dołożył od siebie obsesję, która napędza znaczną część opusu 14. Główny temat – spajająca całość *idée fixe*⁶² – zmienia się w zależności od miejsca, okoliczności oraz stanu emocjonalnego, w którym jest podmiot (zmiany znaczeń!). Mamy więc przekształcenia dokonywane m.in. przy pomocy zmiany toposów muzycznych. Jak wyjaśnia Berlioz: „Ten melodyczny odbłask ze swoim modelem podążają za nim bez ustanku, jak podwójna obsesja (*idée fixe*). To jest powód ciągłego pojawiania się, we wszystkich częściach symfonii, melodii, która rozpoczyna pierwsze allegro”⁶³. W późniejszej wersji utworu nadal podkreśla ten związek między ważną dla podmiotu osobą i symbolizującą ją melodią: „Ukochana kobieta sama w sobie staje się dlań melodią i jako obsesję (*idée fixe*) odkrywa on, że słyszy ją wszędzie”⁶⁴. Jak zauważa Jeffrey Langford, kompozytor eksploruje emocje,

61 Na marginesie można dodać, że do idei stworzenia języka odpowiedniego dla istot nie z tego świata wrócił Berlioz w *Potępieniu Fausta* (*La damnation de Faust*; 1846). Wówczas kompozytor wymyślił język mieszkańców piekła.

62 Pamiętajmy, że *idée fixe* to termin medyczny znany już w czasach Berlioza – chodzi tu o obsesję (por. Kregor 2015: 75).

63 H. Berlioz, *Symphonie Fantastique. Épisode de la vie d’un artiste*, dz. cyt.

64 Tenże, *Symphonie fantastique en cinq parties*, dz. cyt.

z których w utworze powstaje „przeгляд emocjonalnych odpowiedzi kompozytora na konkretne sytuacje dramatyczne”⁶⁵. Powiązanie melodii *idée fixe* z osobą ma u Berlioza również podłoże biograficzne, o czym dobitnie pisze Eero Tarasti: „w muzycznej komunikacji melodie miały funkcję emocjonalną (...). Zmuszały do zwracania uwagi na doświadczenia nadawcy wiadomości, kompozytora. Niektóre studia biograficzne ujawniły powiązania między kreacją melodii i życiem kompozytorów, jak *idée fixe* Berlioza odwołujące się do jego miłości”⁶⁶.

Można zauważyć, że przemiany zachodzące w podmiocie i w *idée fixe* doskonale wpisują się w założenia semiotyki egzystencjalnej. Podmiot Berlioza ze świata realnego trafia niemal w niebyt, by przełamać własne obsesje i ograniczenia, wrócić do życia i spojrzeć na nie w odmienny sposób. Inaczej też będzie oceniać melodię symbolizującą jego obsesję – w *Lélio* będzie to już tylko wspomnienie uwodzicielskiej siły oraz zgoda podmiotu na nieustającą obecność pierwiastka kobiecego w życiu: „Nadal, i na zawsze!...”⁶⁷. Tak więc dawna treść zyskuje nowe znaczenie (cf. Tarasti 2000: 13). Poniższa tabela ukazuje przemiany *idée fixe* w pierwszych pokazach każdej z części op. 14a i cz. 1 oraz 6 op. 14b w połączeniu z toposem muzycznym, tonacją oraz instrumentem i ich symboliką według Berlioza sporządzoną nieco *post factum* (cf. *Traité d'instrumentation*, 1844), ale wydaje się zasadne spojrzenie właśnie z tej perspektywy, gdyż pokazuje myślenie kompozytora w kategoriach symboli-znaków, które ułatwiają komunikację z odbiorcą (zob. tab. 2).

65 J. Langford, dz. cyt., s. 54.

66 E. Tarasti, *Sings of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Mouton De Gruyter, Berlin–New York 2002, s. 40. Nie zapominajmy też o autobiograficznych uwikłaniach utworu, pisze większość współczesnych komentatorów twórczości Berlioza (por. P. A. Bloom, *Une lecture de Lélio ou Le Retour à la vie*, „Revue de Musicologie” 1977, t. 63, nr 1–2, s. 89; J.-P. Bartoli, *Forme narrative et principes du développement musical dans la Symphonie fantastique de Berlioz*, „Musurgia” 1995, t. 2, nr 1, s. 45–46; J. Rushton, *Genre in Berlioz*, [w:] *Cambridge Companion to Berlioz*, ed. P. Bloom, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 48; J. Langford, dz. cyt., s. 53; D. Catteau, *Hector Berlioz, ou, La philosophie artiste*, t. 1, Publibook, Paris 2002, s. 175). Uwikłania te oraz sposób ich przedstawienia w tekście mogłyby stać się przedmiotem osobnej analizy z perspektywy „paktu autobiograficznego” Philippe’a Lejeune’a (szczególnie rozróżnienie między narracją autobiograficzną a kreacją wizerunku romantycznego artysty i ich uwikłań w kody kulturowe epoki). Por. P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przekł. W. Grajewski i in., Universitas, Kraków 2001.

67 H. Berlioz, *Lélio, ou le retour à la vie*, dz. cyt.

Tabela 2. H. Berlioz, op. 14 – różne wersje *idées fixe* oraz zestawienie toposów, instrumentów i tonacji oraz ich symboliki

Część	Topos	Instrum- menty	Symbolika instrumentów	Tonacje i ich symbolika
1 SF	Melancholia, miłość	skrzypce + flety	Skrzypce – siła, wdzięk, lekkość, mrok, pasja Flet – smutny śpiew, „un chant triste”, rezygnacja, skromność	C-dur – poważna; mniej głucha, matowa
Allegro agitato e appassionato assai ♩ = 120				
				
2 SF	taniec (walc, contredans), elegancja	flety + oboje	Obój – naiwność i niewinność	F-dur – energiczna z wigorem
Allegro non troppo ♩ = 60				
				
3 SF	pastoralność	flety + oboje	Flet – smutny śpiew, rezygnacja, skromność Obój – naiwność i niewinność	B-dur – szlachetna, mniej błyszcząca
Adagio ♩ = 84				
				
4 SF	nostalgiczność	Klarnet	Instrument epicki, głos czysty, jasny i pełny, głos heroicznej miłości, dźwięk zmierzchu, odda- lenie oraz echo	G-dur – trochę wesoła, z tendencją do zwyczaj- ności
Allegretto non troppo ♩ = 72				
				
5 SF	Demoniczność, groteska	Klarnet	Instrument epicki, głos czysty, jasny i pełny, głos heroicznej miłości, dźwięk zmierzchu, odda- lenie oraz echo	C-dur – poważna; mniej głucha, matowa
				

1 L	Wspomnienie, melancholia	skrzypce	Skrzypce – siła, wdzięk, lekkość, mrok, pasja	A-dur – pełna blasku, niezwykła, radosna
Allegro non troppo ♩ = 108				
				
6 L	nierealność	skrzypce	Skrzypce – siła, wdzięk, lekkość, mrok, pasja	F-dur – energiczna z wigorem
Allegro meno mosso ♩ = 108				
				

Endo- i egzo-znaki w dziele Berlioza, czyli przestrzeń intertekstualna

Zgodnie z założeniami Eero Tarastiego znaki poruszają się w przestrzeni zewnętrznej – egzo („obserwowalnej dla każdego”⁶⁸) i wewnętrznej endo (manifestującej się przez „noemat lub sense, *Sinn*. Sens zawiera całe doświadczenie i jego stan, atmosferę lub nastrój”⁶⁹). Stąd różne typy znaków można przyporządkować do tych dwóch, dość szerokich kategorii – znaków zewnętrznych względem podmiotu i jemu wewnętrznych. Rozróżnienie i poszukiwania Tarastiego wyrastają z podstawowego pytania, które zadaje on w swojej książce z 2000 roku: „Czy znaki są w rzeczywistości wokół nas i w nas tworzone przez nas samych, czy przychodzą do nas z zewnątrz, jako zewnętrzne podmioty, niezależne od nas i naszych aktywności?”⁷⁰.

Egzo- i endo-znaki mogą być zarówno przed-znakami (te jeszcze nierzeczywistnione, ale już w zamyśle twórczym), jak i post-znakami – tymi, które pozwalają zinterpretować to, co jest pośrodku, czyli akt-znaki, te właściwe, zrealizowane, skonkretyzowane. Co więcej, w przypadku

68 E. Tarasti, *Existential Semiotics*, s. 42.

69 Tamże, s. 45.

70 Tamże, s. 37.

omawianych znaków dostrzegalna jest ich płynność i niekiedy trudny do określenia lub niejednoznaczny charakter. Ta permanentna egzystencja egzo- i endo-znaków oraz ich przechodzenie jedne w drugie pozwala im wzajemnie się dopełniać lub jak wyjaśnia Tarasti: „endo- i egzo-znaki podejrzane są o uzupełnianie jedne przez drugie w taki sposób, że zrozumienie zjawiska oznacza interpretację jego endo-znaków, a wyjaśnienie tego jest tym samym co redukcja endo-znaków do egzo-znaków”⁷¹.

W przypadku opusu 14 Berlioza jako najważniejsze znaki potraktuję *idées fixe* oraz główne melodie. Jako przed-znaki wskażę te melodie, które istniały już wcześniej i zostały włączone w obręb utworu, zyskując tym samym nowe życie i znaczenia, stając się akt-znakami i w tym samym czasie post-znakami, czyli wskażę „egzystencjalny moment znaku” przed lub po nim⁷²; rozumiany dosłownie jako to, czym był wcześniej i czym stał się później. Jednocześnie pokażę mechanizm przechodzenia egzo-znaków w endo-znaki. Dla uporządkowania narracji stosować będę kategorie post-, przed-, akt-, endo- i egzo-znaku, przy czym endo- i egzo-znaki będą jednym poziomem, w którym zawierają się pozostałe z wymienionych typów znaków.

W dziele francuskiego romantyka doskonale widać, jak jedne znaki przechodzą w drugie – zewnętrzne stają się wewnętrzne, a przed-znak płynnie przechodzi w post-znak. Takie spojrzenie na melodie-znaki pozwala również zwrócić uwagę na zjawisko intertekstualności, która u Berlioza ujawnia się w dwojaki sposób – przez cytaty, aluzje bądź parafrazy dzieł cudzych oraz autocytaty i autoaluzje. To oczywiście bardzo popularna w muzyce technika znana znacznie wcześniej niż w XIX wieku, która zyskała wielką popularność w dobie romantyzmu jako element pozwalający na grę z odbiorcą, na jego czynne zaangażowanie w odbiór utworu. Intertekst można dostrzec w wielu miejscach, czasem nawet tam, gdzie nie był zamierzony przez twórcę, bo jak wyjaśnia Eero Tarasti, odwołując się do wcześniejszych badaczy: „Niemała cała narracja jest mniej lub bardziej intertekstualna, i każdy tekst lub jego część odwołuje się do jakiegoś innego tekstu. Każdy tekst musi być czytany przez pryzmat innych tekstów, ponieważ wszystkie teksty nieuchronnie absorbują inne teksty, przemieniają je wewnątrz (wirtualnej) całości przestrzeni intertekstualnej”⁷³. Obecnie Tarasti dodaje, komentując swoją koncepcję semiotyki

71 Tamże, s. 47.

72 Tamże, s. 7.

73 E. Tarasti, *Sings of Music. A Guide to Musical Semiotics*, dz. cyt., s. 82–83.

egzystencjalnej: „Według tej teorii można wreszcie wyjaśnić całą muzyczną technikę cytatu, odwołania i aluzji”⁷⁴.

Spójrzmy najpierw na interteksty, które prowadzą w obręb świata zewnętrznego względem dzieła Berlioza i które pozwalają kompozytorowi na doprecyzowanie znaczeń zawartych w utworze, odbiorcy zaś na lepsze zrozumienie dzieła i kultury, która je wydała. Umożliwia to także dokładniejsze poznanie tego, co kompozytor cenił i co uznał warte zaadaptowania do własnej sztuki. Formuje się nam w ten sposób obraz świata wartości kompozytora i przekonani estetycznych czy wizji sztuki oraz ich źródła.

Jako pierwsze przywołajmy dwa cytaty: pasterską melodię szwajcarską *Ranz des vaches*, która w tym przypadku symbolizuje miejsce akcji – wieś. Berlioz charakteryzując ogólnie melodie szwajcarskie, pisał o nich tak: „charakter naiwnej prostoty i czułość doskonale analogiczne obyczajom pasterzy Helvetii”⁷⁵. Drugi cytat to łacińska sekwencja łączona z sytuacją żalobną, obecna w kulturze europejskiej od czasów średniowiecza – *Dies irae*, które doprecyzowuje moment demonicznego pogrzebu podmiotu i symbolizuje świętość kościoła, o czym wspomina Lelio w swoim pierwszym monologu⁷⁶. Znaki te istniały, zanim powstał utwór (istnieją również niezależnie od tego dzieła), wcześniej również stały się nośnikami znaczeń, które weszły razem z nimi w obręb świata opusu 14 – coś co było zewnętrzne, stało się elementem świata utworu dotyczącym podmiotu. *Ranz des vaches* doprecyzowuje miejsce, a w opisie przeżyć podmiotu symbolizuje melancholię i nostalgię (która swoją drogą łączy się ze znaczeniem tej melodii nadanym jej przez Rousseau). *Dies irae* z kolei pojawia się w czasie, kiedy chora wyobraźnia podmiotu zostaje odsłonięta, stanowi jeden z wytworów delirycznych wizji. Egzo-znaki stają się tu endo-znakami.

Aluzje bezpośrednio to z kolei utwory przywołane w dziele, choć są i takie, które pośrednio można wyczytać między wierszami, spoglądając na utwór Berlioza przez pryzmat jego czasów, lub które pojawiają się na kartach pamiętników kompozytora jako *post factum* wyjaśnienie opusu 14. Bezpośrednie aluzje to: *Génie du christianisme* (1802) Chateaubrianda przywołane poprzez wyrażenie *vague des passions* na początku programu *Symphonie, La Ronde du sabbat* (z *Odes et Ballades*, 1826) Hugo w piątej części *Symphonie* oraz dzieła Szekspira cytowane w *Lélio: Hamlet* i *Burza*. Te istniejące poza utworem i obecne w umyśle twórcy i odbiorcy elementy

74 Tenże, *The Metaphysical System of Existential Semiotics*, dz. cyt., s. 84 rękopisu.

75 H. Berlioz, *Beaux-Arts. Aperçu sur la musique classique et la musique romantique*, dz. cyt., s. 110.

76 Por. tenże, *Lélio, ou le retour à la vie*, dz. cyt.

można uznać za specyficzne przed-znaki, które poprzez aluzje stają się akt-znakami.

Z pośrednich aluzji można wymienić technikę cykliczną z *V Symfonii* Beethovena oraz konstrukcję i programowość jego *VI Symfonii*, atmosferę sceny w *Wilczym Jarze* z *Der Freischütz* Webera w części piątej op. 14a. Można też wskazać pewne nawiązania konstrukcyjne i treściowe do *Smarry* (1821) Charles'a Nodiera⁷⁷, któremu wspomniana powyżej ballada Hugo jest dedykowana (Hugo przywołuje w niej postacie wymyślone przez Nodiera ze *Smarrą* na czele). W utworze Nodiera mamy również pięć części, z których pierwsza i ostatnia osadzone są w świecie realnym, a pozostałe w wielowarstwowych koszmarach sennych. W jednym z nich podmiot zostaje stracony po zamordowaniu ukochanych osób. Ogólna struktura i logika narracji osadzonej w dwóch światach pozwala podejrzewać zbieżności zapośredniczone przez dzieło Hugo. Ciekawe wydaje się również podobieństwo tematu z introdukcji części pierwszej *Symphonie* i melodii z *Estelle et Némorin: mélodrame pastoral* Floriana z muzyką Henriego-Josepha Rigela (1788), towarzyszącej piosence, w której podmiot wychwala swą ukochaną i uczucia do niej (zob. przykł. 1 a i 1b).



Przykład 1a. H. Berlioz, *Symphonie fantastique* cz. 1, t. 3–6

77 Szerzej na temat związku między twórczością Nodiera a *Symphonią* Berlioza piszę w tekście oraz łączności *Symphonie fantastique* z balladą Hugo, szczególnie o przebiegu sabatu piszę w tekście: *A la recherche de soi-même (par intermédiaire des creatures infernales): Hector Berlioz et „La ronde du sabbat” de Victor Hugo*, [w:] *Animal(ité)*, éd. A. Kaczmarek-Wiśniewska, *Etudes de linguistique, littérature et arts*, t. 52, Peter Lang, Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Warszawa–Wien 2021, s. 13–29. Należy dodać, że Arnaud Laster wskazuje na zbieżność między programem *Symphonie* (cz. 4 i 5) a wierszem Hugo *Dernier jour d’un condamné* (A. Laster, *Berlioz et Victor Hugo*, „Romantisme” 1976, nr 12, s. 29). Z kolei Vera Micznik twierdzi, że eksperyment ze strukturą i środkami artystycznymi zastosowanymi w tym dziele wynika z realizacji postulatów Hugo dotyczących sztuki romantycznej (V. Micznik, *The Musico-Dramatic Narrative of Berlioz’s Lelio*, [w:] *The Musical Voyager: Berlioz in Europe*, ed. D. Charlton, K. Ellis, Peter Lang Frankfurt am Main 2007, s. 196).



Przykład 1b. H.-J. Rigel, melodia z melodramatu *Estelle et Némorin*

Dochodzimy teraz do autocytatów i autoaluzji, które przepelniają cały opus 14 i pozwalają kompozytowi nie tylko zachować bardzo udane melodie z niewydanych wcześniej utworów (cf. Cairns 1989: 431), lecz także stworzyć coś na kształt muzycznej autobiografii złożonej z dzieł, które w życiu kompozytora były ważne. Z tych autonawiązań Berlioz tworzy nowe znaki, które stanowią wyzwanie dla odbiorcy i narzędzia pozwalające odkodować zawartą w utworze treść. Mogą też stanowić elementy „Berlioza własnego, artystycznego i osobistego powrotu do życia”⁷⁸. Można je rozumieć jako przed-znaki (istniejące wówczas dosłownie tylko w głowie kompozytora po zniszczeniu przezeń wcześniejszych partytur), które z innej perspektywy (wcześniejszych, zniszczonych utworów) stają się egzystencjalnym momentem „po” znaku i jednocześnie pozwalają znakowi stać się utrwalonym w partyturze akt-znakiem, który w momencie interpretacji dokonanej przez odbiorcę staje się post-znakiem. Znaki pochodzące z poprzednich utworów początkowo są zewnętrzne względem utworu i podmiotu, jednak z chwilą, kiedy stają się elementem świata brzmieniowego, zaczynają przechodzić do sfery endo-znaków, a kiedy stają się najważniejszymi melodiami utworu mającymi wpływ na podmiot i których przemiany warunkowane są zmianami stanu podmiotu – stają się one akt- i post-znakami wewnętrznymi w najczystszej postaci.

W *Symphonie* mamy kilka cytatów i parafraz wcześniejszych tematów, które odgrywają w niej bardzo ważną rolę i znacznie poszerzają pole interpretacyjne. W otwierającym części pierwszą *Largo* (takty 3–10) kompozytor zawarł *Romance d’Estelle* (1820) do tekstu z *Estelle* Jeana-Pierre’a Clarisa de Florian (1788) rozpoczynającego się od słów: „Opuszczę więc na zawsze / Mój słodki kraj, moją słodką przyjaciółkę”⁷⁹, który łączył się z nieszczęśliwą, ale jednocześnie idealizowaną do końca życia miłością młodego Berlioza. Z kolei *idée fixe* to temat ze *scène lyrique Hermine* (1828) do tekstu Pierre’a-Ange’a Vieillarda – utworu skomponowanego na konkurs Prix de Rome, za który otrzymał drugą lokatę. Połączenie tych

⁷⁸ F. C. Moore, dz. cyt., s. 24.

⁷⁹ J.-P. C. de Florian, *Estelle, roman pastoral*, Chez Ménard Libraire-Éditeur, Paris 1788 [1838], s. 46.

dwóch różnych wizji miłości: młodzieńczej i dorosłej wynikającej pierwotnie z tekstu literackiego, a później z perypetii życiowych kompozytora pokazuje, że „ideał kobiecości (...) zastąpił Estellę w jego sercu”⁸⁰. Z kolei w części trzeciej *Symphonie* odnajdujemy parafrazę *Romance de Marguerite z Huit scènes de Faust* (1828–1829) do tekstu Goethego w tłumaczeniu de Nerval’a oraz temat z trzeciej części *Messe Solennelle* (1824–1825): *Gratias*, który wprowadza do utworu element religijnego spokoju (zob. przykł. 2) i wspomnienia problemów, jakie trapiły kompozytora przed prawykonywaniem tego utworu w jednym z paryskich kościołów. Część czwarta to parafraza *Marche des gardes* z wczesnego szkicu operowego *Les Francs Juges* (1829) do libretta Humberta Ferranda, które przenosi odbiorcę w czasy niemieckiego średniowiecza.

Adagio ♩ = 84



Przykład 2. H. Berlioz, *Symphonie fantastique*, cz. 3, t. 20–23

Lélio w zasadzie cały oparty został na zasadzie powrotu do wcześniejszych dzieł. W części pierwszej i szóstej przywołana została *idée fixe* z *Symphonie*, która tu nabiera nowego znaczenia, o czym już wspominałam. Przed-znak skonkretyzowany jako akt-znak w partyturze *Symfonii* w monodramie *Lélio* staje się jednocześnie nowym (na nowo skonkretyzowanym) akt-znakiem i post-znakiem, który pozwala na interpretację przez odbiorcę i przez świadomy swojej drogi, od negacji życia do afirmacji sztuki, podmiot. Natomiast widziana pierwotnie jako egzo-znak melodia *idée fixe* w opusie 14b jest tak samo endo-znakiem, jak w opusie 14a, lecz także staje się na powrót egzo-znakiem – wspomnieniem innego życia podmiotu, tego sprzed przemiany. Na tym przykładzie najlepiej widać płynność i nieustające przechodzenie jednego znaku w drugi.

Dalej w partyturze *Lélio* występują przerobione, wcześniej skomponowane utwory włączane w obręb nowego dzieła, które staje się czymś pomiędzy palimpsestem a zbiorem muzycznych pomysłów pochodzących z różnych faz działalności twórczej kompozytora. I tak część pierwsza to skomponowany między 1826 a 1827 rokiem romans na głos i fortepian *Le pêcheur* do francuskiej parafrazy tekstu Goethego, który w *mélologue* połączony został z *idée fixe*. Część druga pochodzi ze sceny lirycznej *La mort*

80 C. Abromont, *La Symphonie fantastique. Enquête autour d'une idée fixe*, Philharmonie de Paris, Paris 2016, s. 197.

de Cléopâtre (1829) do tekstu Pierre'a-Ange'a Vieillarda, która również nie przyniosła kompozytorowi wygranej w konkursie o Nagrodę Rzymską. W części trzeciej znajdziemy parafrazę pieśni *Chant du Brigand* do tekstu Humberta Ferranda oraz krótki motyw z części piątej *Symphonie fantastique*. Części czwarta i piąta to przerobione fragmenty (*Ode* i *Larghetto*) z kantaty *La mort d'Orphée* (1827), która uznana została za niewykonalną we wspomnianym konkursie. Część szóstą to opracowana na nowo *Ouverture dramatique sur La Tempête* (1830), którą Peter Bloom wiąże z „Camillą Moke i jej wirtuozowską grą na fortepianie”⁸¹.

Patrząc na same zastosowane przez kompozytora interteksty, trudno nie zgodzić się z Cécile Reynaud, że „*Symfonia fantastyczna* i *Le retour à la vie* (...) stanowią dwie części opowieści: życie wyimaginowanego artysty, [...] który był jego [Berlioza – MG] własnym sobowtórem”⁸². A przecież nie tylko elementy intertekstualne składają się na tę specyficzną (auto)biograficzną narrację, przepełnioną wielkim bogactwem środków i rozwiązań artystycznych. Kiedy spojrzymy na wszystkie zastosowane przez twórcę środki – muzyczne i literackie razem – możemy zrozumieć jego wielką ideę stworzenia nowej muzyki pozostającej blisko życia artysty i przekazującej sensy pozamuzyczne. Koncepcja Berlioza, by połączyć w wielką całość dwa potężne i tak różne utwory, do dziś zdaje się być nowatorska (i jeszcze często nie do końca zrozumiana). Jest to też dzieło o niezwykłym bogactwie znaczeniowym – pełne znaków, kodów, toposów, intertekstów, które każdy z osobna i połączone na różne sposoby otwierają niemal niezliczone możliwości interpretacyjne utworu. Samego znaczenia czy zrozumienia tej muzyki szukano na różne sposoby, jednak dopiero narzędzia semiotyczne, w tym szczególnie wywodzące się z semiotyki egzystencjalnej, pozwalają wnikać tak głęboko i odważnie w dzieło (oraz nazwać jego liczne wychodzące poza muzykę i literaturę elementy), za którym stoi człowiek i kształtującą go kultura.

81 P. A. Bloom, *A Return to Berlioz's Retour à la Vie*, dz. cyt., s. 357.

82 C. Reynaud, *Un héros romantique*, [w:] *La voix du romantisme: Berlioz*, éd. C. Reynaud, C. Massip, Fayard Paris, 2003, s. 15.

Abstrakt

Opus 14 Hektora Berlioza: sztuka, życie artysty i filozofia egzystencjalna Eero Tarastiego

Tekst dotyczy dwóch utworów Hektora Berlioza składających się na opus 14: op. 14a – *Symphonie fantastique. Épisode de la vie d'un artiste* oraz op. 14b – monodram liryczny na głos recytujący, tenor, baryton, chór, fortepian i orkiestrę zatytułowany *Lélio, ou le retour à la vie*. Szczególny nacisk został położony na elementy dotyczące życia artysty i sztuki widoczne na poziomie literackiej treści i rozwiązań kompozytorskich. Aby dokładniej zrozumieć to złożone dzieło, do jego analizy włączono teorię semiotyki egzystencjalnej Eero Tarastiego, której wybrane aspekty zostały szerzej omówione i zastosowane w badaniu dzieła Berlioza (m.in. model zemiczny, relacje *moi* i *soi*, wybrane typy znaków: przed-, post-, endo-, egzo-znaki).

Słowa kluczowe: dzieło muzyczne, Berlioz, semiotyka egzystencjalna, Eero Tarasti

Abstract

Hector Berlioz and his Opus 14: art of artist and existential philosophy of Eero Tarasti

The article refers to two pieces by Hector Berlioz, which make up the opus 14: *Symphonie fantastique. Épisode de la vie d'un artiste* and opus 14b – the lyric monodrama for a voice recitante, tenor, baryton, choir, grand piano and orchestra entitled *Lélio, ou le retour à la vie*. The main stress was placed on the aspects of the life of the artist and art visible on the level of literary content and compositional solutions. To better understand this opus the theory of existential semiotics by Eero Tarasti was incorporated into analytical work, and its chosen aspects used, were more fully presented (e.g., zemic model, relations of *moi* and *soi*, selected sign types: before-, post-, endo-, egzo-signs).

Keywords: musical work, Berlioz, existential semiotics, Eero Tarasti

Bibliografia

- Abromont C., *La Symphonie fantastique. Enquête autour d'une idée fixe*, Philharmonie de Paris, Paris 2016.
- Balzac de H., *La Duchesse de Langeais*, éd. C. Gosselin, Paris 1832.
- Balzac de H., *Massimilla Doni*, Souverain, Paris 1839.
- Bartoli J.-P., *Forme narrative et principes du développement musical dans la Symphonie fantastique de Berlioz*, „Musurgia” 1995, t. 2, nr 1, s. 25–50.
- Bellas J., *La preuve par Hamlet. Essa id'interprétation du „Lélio” d'Hector Berlioz*, „Littératures” 1976, nr 23, s. 117–145.

- Berlioz H., *Symphonie Fantastique. Épisode de la vie d'un artiste*, version 1 [1830], program: <http://www.hberlioz.com/Scores/fantasf.htm>, 1845.
- Berlioz H., *Symphonie fantastique en cinq parties*, last version, program: <http://www.hberlioz.com/Scores/fantasf.htm>, 1855.
- Berlioz H., *Lélio, ou le retour à la vie*, <http://www.hberlioz.com/Libretti/Lelio.htm>, 1855.
- Berlioz H., *Beaux-Arts. Aperçu sur la musique classique et la musique romantique*, „Le Correspondant” 1830, 22 octobre, s. 110–112.
- Berlioz H., *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration*, Lemoine & Cie, Paris–Bruxelles 1844.
- Berlioz H., *De l'imitation musicale*, „Revue et Gazette Musicale de Paris” 1837, nr 1, s. 9–11.
- Berlioz H., *Mémoires*, <http://www.hberlioz.com/Writings/HBM18.htm>, 2005.
- Berlioz H., *Catalogue*, <http://www.hberlioz.com/Works/Cataloguef.htm>, 2017.
- Bloom P. A., *Une lecture de Lélio ou Le Retour à la vie*, „Revue de Musicologie” 1977, t. 63, nr 1–2, s. 89–106.
- Bloom P. A., *A Return to Berlioz's Retour à la Vie*, „The Musical Quarterly” 1978, t. 64, nr 3, s. 354–385.
- Brittan F., *Le Retour à la vie: Natural Magic and the Ideal Orchestra*, [w:] *taż, Music and Fantasy in the Age of Berlioz*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, s. 89–135.
- Cairns D., *Berlioz: The Making of an Artist 1803–1832*, Andr. Deutsch Limited, London 1989.
- Catteau D., *Hector Berlioz, ou, La philosophie artiste*, t. 1, Publibook, Paris 2002.
- Chateaubriand F.-R., *Génie du christianisme*, Garnier Frères, Paris 1802.
- Czekanowska A., *Eero Tarasti: Existential Semiotics. Bloomington 2000*, „Muzyka” 2003, t. 48, nr 1, s. 108–118.
- Estelle et Némorin, mélodrame pastoral en deux actes, en prose. Tiré du roman de M. le chevalier de Florian. Représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de l'Ambigu-Comique, le 25 juin 1788. Paroles de M. Gabiot, musique de M. Rigel*, Chez Cailleau Imprimeur-Libraire, Paris 1788.
- Florian J.-P. C. de, *Estelle, roman pastoral*, Chez Ménard Libraire-Éditeur, Paris 1788 [1838].
- Gamrat M., „Lélio” de Hector Berlioz et „Le contrebandier” de George Sand, *ou une solitude d'un artiste (héros) romantique portant le masque du bandit*, „Literaport. Revue annuelle de la littérature francophone” 2019, nr 6, s. 73–86.
- Gamrat M., „La Damnation de Faust” d'Hector Berlioz: *une crise de la foi en Dieu ou en l'homme?* [w:] *Foi, croyance et incroyance au XIX^{ème} siècle*, réd. A. Sadkowska-Fidala, T. Szymański, Atut, Wrocław 2019, s. 127–136.
- Gamrat M., *A la recherche de soi-même (par intermédiaire des créatures infernales): Hector Berlioz et „La ronde du sabbat” de Victor Hugo*, [w:] *Animal(ité)*, éd. A. Kaczmarek-Wiśniewska, Etudes de linguistique, littérature et arts, t. 52, Peter Lang, Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Warszawa–Wien 2021, s. 13–29.
- Gamrat M., *Beyond the signs: Art and Artist's Life in Hector Berlioz opus 14*, [w druku].
- Grabócz M., *Musique, narrativité, signification*, L'Harmattan, Paris 2009.
- Hugo V., *Odes et Ballades*, Tastu, Paris 1828.
- Kregor J., *Program Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.
- Langford J., *The Symphonies*, [w:] *Cambridge Companion to Berlioz*, ed. P. Bloom, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 53–68.

- Laster A., *Berlioz et Victor Hugo*, „Romantisme” 1976, nr 12, s. 27–34.
- Lejeune P. *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przekł. Wincenty Grajewski in., Universitas, Kraków 2001.
- Micznik V., *The Musico-Dramatic Narrative of Berlioz's Lelio*, [w:] *The Musical Voyager: Berlioz in Europe*, ed. D. Charlton, K. Ellis, Peter Lang Frankfurt am Main 2007, s. 184–207.
- Moore F. C., *A Night at the (Imaginary) Opera: The visual dimension in Hector Berlioz's Lelio, Roméo et Juliette and La damnation de Faust*, A thesis Master of Music In Musicology, New Zealand School of Music, Wellington 2009.
- Nodier C., *Smarra ou les démons de la nuit. Songes romantiques traduits de l'esclavon du comte Maxime Odin par Ch. Nodier* (deuxième édition), Ponthieu, Paris 1822.
- Piotrowska M., *Eero Tarasti: Existential Semiotics. Bloomington 2000*, „Muzyka” 2003, t. 48, nr 1, s. 103–108.
- Reynaud C., *Un héros romantique*, [w:] *La voix du romantisme: Berlioz*, éd. C. Reynaud, C. Massip, Fayard Paris, 2003, s. 11–23.
- Rodgers S., *Form, Program, and Metaphor in the Music of Berlioz*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- Rousseau J.-J., *Dictionnaire de Musique*, Chez la veuve Duchesne, Paris 1768.
- Rushton J., *Genre in Berlioz*, [w:] *Cambridge Companion to Berlioz*, ed. P. Bloom, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 41–52.
- Senancour É. P. de, *Obermann*, Chez Cérioux, Libraire, Paris 1804.
- Tarasti E., *Egzystencjalna i transcendentalna analiza muzyki*, przekł. z jęz. ang. S. Zabieglińska, W. Bońkowski, „Muzyka” 2006, nr 4, s. 73–115.
- Tarasti E., *Existential semiotics*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 2000.
- Tarasti E., *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Mouton De Gruyter, Berlin–New York 2002.
- Tarasti E., *Sein und Schein. Explorations in Existential Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlin 2015.
- Tarasti E., *Existential Semiotics and Its Application to Music: The Zemic Theory and Its Birth from the Spirit of Music*, [w:] *Sounds from Within: Phenomenology and Practice*, eds. P. C. Chagas, J. Cecilia Wu, Numanities - Arts and Humanities in Progress, t. 18, Springer, Cham 2021, s. 29–56.
- Tarasti E., *The Metaphysical System of Existential Semiotics*, [w:] *Transcending Signs – Essays in Existential Semiotics*, ed. E. Tarasti, DeGruyter [w druku].
- Tomaszewski M., *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.