

Filozofia muzyki Studia

pod redakcją
Krzysztofa Guczalskiego

Musica Iagellonica
Kraków 2003

Projekt okładki:
Krzysztof Guczalski

Na okładce:
Trąbka Es z Norymbergi, koniec XVI wieku (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum)

Adiustacja tekstu:
Danuta Ambrożewicz

© Copyright by Musica Iagellonica and the Authors, Kraków 2003

Publikacja ukazała się dzięki dotacjom Komitetu Badań Naukowych i Uniwersytetu Jagiellońskiego

ISBN 83-7099-126-2

Musica Iagellonica
ul. Westerplatte 10
31-033 Kraków



Księgarnia internetowa
Musica Iagellonica
www.mi.pl

Spis treści

Wprowadzenie — KRZYSZTOF GUCZALSKI	7
----------------------------------------------	---

Część I

MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne i autorefleksyjne dzieła muzycznego	13
IWONA SOWIŃSKA Fantom kontrapunktu w dziejach myśli filmowej	27
TOMASZ BARANOWSKI Problemy formy i ekspresji w refleksji estetycznej kompozytorów Szkoły Wiedeńskiej	41
MARCIN TRZĘSIOK <i>Śpiew to istnienie</i> . Estetyka muzyczna Rainera Marii Rilkego	55
RAFAŁ CIESIELSKI Problematyka estetycznomuzyczna w zwierciadle edukacji czyli o „ucieczce od muzyki” (rekonesans podręcznikowy)	66
TERESA MALECKA Zbigniew Bujarski. Kompozytor — malarz	79
KRZYSZTOF GUCZALSKI O niejęzykowym charakterze muzyki	94
PIOTR PODLIPNIAK Czy muzyka ma charakter uniwersalny?	113
KRZYSZTOF SZWAJGIER Muzyczne reprezentacje idei filozoficznych. Trzy przybliżenia	121

Część II

ALICJA JARZĘBSKA O znaczeniu muzyki w świetle refleksji estetycznej Igora Strawińskiego	133
ANDRZEJ HEJMEJ Peryferyjne znaczenia muzyki (<i>Aria: Awaria</i> S. Barańczaka)	146

KRZYSZTOF LIPKA	
Warstwowy układ treści dzieła muzycznego	161
LESZEK POLONY	
Pojęcie znaku i symbolu w muzyce w myśli klasyków hermeneutyki muzycznej: Kretzschmara i Scheringa	172
ANNA BROŻEK	
Μορφη i Είδος. O formie w muzyce według Strawińskiego i Schönberga	181
RENATA SKUPIN	
Joga dźwięku i konstruktywizm w muzyce Giacinto Scelsiego — między Wschodem a Zachodem	188
JERZY SKARBOWSKI	
O zjawisku muzyczności	198
MACIEJ JABŁOŃSKI	
Kilka uwag o potrzebie muzykologii filozoficznej	212
JAN HARTMAN	
Dlaczego muzyka się podoba?	218
ANNA JEREMUS	
„Filozofia” przekazu dzieła muzycznego w świetle odczuć artysty od- twórcy i odbiorcy	224
Część III	
MAREK JAMRÓZ	
Byt i muzyka w <i>Ordo virtutum</i> Hildegardy z Bingen	233
MARCIN POPRAWSKI	
Poetycka kontrafaktura jako recepcja dzieła muzycznego. <i>Winterreise</i> Müllera, Schuberta i Barańczaka	243
LEON Miodoński	
Muzyka i absolut. O wartości muzyki w idealizmie niemieckim . . .	256
ARTUR PASTUSZEK	
Muzyka — Sztuka Czysta <i>versus</i> sztuka „zdehumanizowana”? <i>Sonata</i> <i>Belzebuba</i> Stanisława Ignacego Witkiewicza	267
ANDRZEJ LORENZ	
Metafizyka muzyki Schopenhauera a muzyka Beethovena	280
ŁUCJA DEMBY	
Kinestezja i cenestezja, czyli po co filmowi muzyka? Rola muzyki w koncepcji kinowej projekcji-identyfikacji Edgara Morina	292
JOLANTA KRZYŻEWSKA	
Typy osobowości a możliwe preferencje muzyczne	301
ANNA CHEŃKA-GOTKOWICZ	
Ekspresja wykonawcy a treści ekspresywne dzieła muzycznego: konflikt czy dopełnienie	312
JAGNA DANKOWSKA	
W poszukiwaniu nowej klasyki	320
Noty o autorach	331
Indeks osób	333

Wprowadzenie

W maju 1999 roku, na dorocznym kongresie Niemieckiego Towarzystwa Estetycznego w Hanowerze jeden z odczytów dotyczył filozofii muzyki — konkretnie traktował o pojęciu dzieła muzycznego i możliwych sposobach jego rozumienia. Referent, znany niemiecki filozof, zauważył podczas późniejszej rozmowy, że filozofia muzyki to polska specjalność, wymieniając Romana Ingardena i Zofię Lissę. Nie próbowałem rewidować tej pochlebnej opinii, ale w duchu pomyślałem, że ich główne prace powstawały w latach 50. i 60., a od tego czasu filozoficzna refleksja nad muzyką była w Polsce, jak się wydaje, mniej obecna. Muzykologia koncentrowała się raczej na badaniach historycznych i analizie formalnej dzieła muzycznego, a filozofowie sztuki wydawali się nieco onieśmieleni trudną materią muzyki i w swoich rozważaniach estetycznych woleli odwoływać się do przykładów z dziedziny literatury i sztuk plastycznych. Filozofią muzyki zajmowały się w Polsce w ostatnich dziesięcioleciach raczej tylko nieliczne, odosobnione jednostki i z pewnością nie stanowiła ona silnego nurtu ani w ramach muzykologii, ani estetyki czy filozofii sztuki.

O ile sytuacja na świecie w latach powojennych była może podobna do tej w Polsce, o tyle już niemal od dwudziestu lat daje się zauważyć wzmożone i jak na razie niegasnące zainteresowanie filozofią i estetyką muzyki. W roku 1994 jedno z czołowych światowych czasopism estetycznych — wydawane w Stanach Zjednoczonych — „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, reagując na ten widoczny wzrost zainteresowania, postanowiło wydać monograficzny numer poświęcony wyłącznie muzyce. Od kilkunastu lat w różnych ośrodkach europejskich odbywają się Międzynarodowe Kongresy na Temat Znaczenia Muzyki (International Congress on Musical Signification). W pierwszym z nich przed niemal

dwudziestu laty wzięło udział około 30 uczestników. Liczba ta rosła z kongresu na kongres. W ostatnim, siódmym już kongresie, który odbył się 7–10 czerwca 2001 roku w Finlandii, uczestniczyło ponad 150 naukowców z całego świata, reprezentujących filozofię, muzykologię, semiotykę, psychologię, nauki kognitywne, pedagogikę muzyki oraz różne orientacje i metodologie w ramach każdej z tych dyscyplin.

Gdy w październiku 2001 roku w Zakładzie Estetyki Uniwersytetu Jagiellońskiego planowano organizację kolejnej, już XXIX dorocznej Ogólnopolskiej Konferencji Estetycznej — która tym razem miała być poświęcona właśnie filozofii muzyki i która stoi u źródeł niniejszego tomu — wydawało się, że badania prowadzone w Polsce nie wpisują się jak na razie w żywiolowy rozwój tej dyscypliny na świecie. Dlatego organizatorzy nie liczyli na dużą liczbę zgłoszeń i spodziewali się raczej kameralnego spotkania. Jakież było ich — pozytywne — zdziwienie, gdy zgłoszeń było nie mniej, ale znacznie więcej niż zwykle, a konferencja okazała się w końcu największą ze wszystkich dotychczasowych. Podczas gdy w trakcie większości z krakowskich konferencji prezentowanych było około 30–35 referatów, w trakcie XXIX — zatytułowanej „Filozofia muzyki”, która odbyła się 13–15 maja 2002 roku w podkrakowskich Mogilanach — przedstawiono ich łącznie 61. Najwyraźniej wzmożone zainteresowanie ogólną, filozoficzną refleksją nad muzyką dało o sobie znać również w Polsce. Na zaproszenie do udziału odpowiedzieli przedstawiciele najróżniejszych dyscyplin: w pierwszym rzędzie oczywiście muzykolodzy, estetycy i filozofowie, ale także sami muzycy, filolodzy, filmoznawcy, literaturoznawcy, językoznawcy, kulturoznawcy, psycholodzy, pedagodzy, muzykoterapeuci, krytycy muzyczni, teoretycy muzyki i architekci z całej Polski. Konferencja okazała się więc spotkaniem prawdziwie interdyscyplinarnym, wywołując szeroki oddźwięk i zainteresowanie: informacje o niej i sprawozdania pojawiły się w Polskim Radio, w wielu gazetach oraz czasopismach.

Wobec takiej ilości wystąpień było jasne, że nie wszystkie referaty będzie można opublikować. Prezentowany tom jest wyborem 28 artykułów, tzn. mniej niż połowy ze wszystkich 61 wygłoszonych. Czasem autorzy pod wpływem dyskusji, jaka miała miejsce w czasie konferencji, oraz w trakcie dalszych prac redakcyjnych modyfikowali swoje artykuły. Tak więc prezentowane tutaj teksty są nierzadko przeformułowaną — i z pewnością udoskonaloną — wersją wystąpienia konferencyjnego. Wydaje się, że mimo dokonanej selekcji udało się w prezentowanym tomie zachować charakterystyczny dla konferencji walor interdyscyplinarności. Tak więc obok artykułów filozofów, muzykologów i estetyków znajdujemy w nim także teksty na temat filozoficznych aspektów wy-

konawstwa muzycznego (A. Jeremus, A. Chęćka-Gotkowicz), zagadnień pedagogiczno-estetycznych (R. Ciesielski), psychologicznych (J. Krzyżewska), związków muzyki i literatury (A. Hejmej, M. Poprawski), estetyki muzycznej wyrażonej literacko (M. Trzęsiok, A. Pastuszek), muzyki i filmu (I. Sowińska, Ł. Demby) czy wreszcie muzyki i malarstwa (T. Malecka).

Konferencja poświęcona filozofii muzyki — sądząc z dużej ilości zgłoszonych referatów — ujawniła najwyraźniej obecną w Polsce, a częściowo ukrytą i nie w pełni uświadamianą, potrzebę rozważenia problematyki muzyki z filozoficznego i estetycznego punktu widzenia. Zainteresowanie w ten sposób odsłonięte nawiązuje do bardzo dawnej i bogatej tradycji. Filozofia muzyki sięga szkoły pitagorejskiej, w której nie była bynajmniej wąską i specjalistyczną dyscypliną. Przez pryzmat harmonii muzycznej pitagorejczycy postrzegali strukturę świata jako całości, w której muzyka była tylko jednym z przejawów harmonii rozumianej jako podstawowa zasada porządku kosmicznego.

W filozofii platońskiej ta wizja muzyczności kosmosu i muzyki sfer została podtrzymana, a ponadto muzyka, tym razem ta dźwięcząca i słyszalna dla ucha, uzyskała drugie wyeksponowane miejsce w strukturze innego „kosmosu”, mianowicie w platońskiej wizji państwa. W obu zasadniczych dziełach na ten temat, tzn. w *Państwie* i *Prawach*, kwestie dotyczące wychowawczej, etycznej i państwowotwórczej funkcji muzyki są wielokrotnie i obszernie dyskutowane, a przy tej okazji wyrażony zostaje po raz pierwszy pogląd na temat pochodzenia ekspresywnych i emocjonalnych własności muzyki, odwołujący się do jej podobieństwa do naturalnej ekspresywności głosu i ciała ludzkiego. W *Polityce* Arystotelesa muzyce poświęcony jest obszerny, zwarty rozdział, który można by nazwać pierwszym traktatem o muzyce. Poza jej rolę etyczną i wychowawczą, wpływem na kształtowanie charakteru, Arystoteles wymienia inne, różnorakie funkcje: hedonistyczną, katartyczną, uzdrawiającą duchowo, powiada, że jej celem jest także szlachetne spędzanie wolnego czasu, wreszcie sugeruje wyjaśnienie ekspresywności muzyki nieco inne niż Platon, dając początek drugiej — obok platońskiej — tradycji, powracającej później w różnych wcieleniach w ciągu następnych tysiącleci.

Rozważania na temat muzyki odgrywają także znaczącą rolę u św. Augustyna i Boecjusza, którzy zapoczątkowali długą, ciągnącą się przez całe średniowiecze i sięgającą aż XVIII wieku tradycję filozoficzno-teoretycznych traktatów o muzyce. Wreszcie w filozofii nowożytnej muzyka — obecna jako temat rozważań u niemal wszystkich wielkich filozofów — u Schopenhauera i Nietzschego urasta wręcz, podobnie jak niegdyś u pitagorejczyków, do rangi tej sztuki, która odzwierciedla bezpośrednio

najgłębszą metafizyczną zasadę świata, tzn. wolę (Schopenhauer), czy też jest postrzegana jako najbardziej wewnętrzne źródło tragedii i innych sztuk (Nietzsche).

Refleksja estetyczna i filozoficzna na temat muzyki była też udziałem wielu najwybitniejszych kompozytorów — poczynając od Monteverdiego, przez Rameau, C. Ph. E. Bacha, L. Mozarta, Beethovena, Mendelssohna, Schumanna, Berlioza, Liszta, Wagnera, Busoniego aż do Strawińskiego i Schönberga — którzy pozostawili na ten temat obszerne wypowiedzi czy nawet rozprawy, albo czasem tylko niewielkie i rozproszone, ale jakże znamienne i brzemiennie w wymowę uwagi.

Należy wyrazić nadzieję, że prezentowany tom przyczyni się do dalszego rozwoju w Polsce tej pięknej — starożytnej i czcigodnej, a jednocześnie znowu nowoczesnej — dziedziny filozofii i estetyki, aby kiedyś znowu mogła stać się ona „polską specjalnością”.

Na zakończenie chciałbym serdecznie podziękować autorom za uczestnictwo we wspólnym przedsięwzięciu, a redaktorom wydawnictwa „Musica Iagellonica” — Danucie Ambrożewicz i Andrzejowi Sitarzowi — za przyjacielską, pełną zaangażowania, profesjonalną współpracę.

Kraków, lipiec 2003

Krzysztof Guczalski

Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne i autorefleksyjne dzieła muzycznego

Gdyby powyższy tytuł ująć w sposób nieco bardziej zwięzły, mógłby on zabrzmieć: obecność twórcy w dziele. I wówczas, jako swego rodzaju *motto* mogłoby zafunkcjonować sformułowanie Martina Heideggera, wypowiedziane w jednym z jego tekstów późnych, w eseju *Gelassenheit*: „Obecność twórcy w dziele jest jedyną [dzieła tego] prawdą”¹.

Gdyby wypowiedź Heideggera potraktować *à la lettre*, trzeba by przyjąć do wiadomości tę oczywistość, iż nie ma po mistrzowsku wykonanego dzieła sztuki, w którym mistrz mógłby być nieobecny. Ale co innego fakt (czy domniemanie) owej „obecności”, a co innego umiejętność (czy możliwość) do obecności tej dotarcia. Autor *Sein und Zeit* dopełnia swoje stwierdzenie ostrzeżeniem: „Im większy mistrz, tym bardziej jego osoba skrywa się za dziełem”. I nie sposób myśli tej zaprzeczyć.

Podjmując próbę zbliżenia się do problemu obecności twórcy w dziele, mam świadomość niebezpieczeństw i niepowodzeń, na które skazany jest podobny rekonesans. Lecz sądzę, że jest czas po temu, by go podjąć. Coraz częściej padają bowiem argumenty, by tak rzec, z przeciwną. Począwszy od brzmiających niewinnie — jak znana myśl Michała Bachtina mówiąca o „cudzych głosach obecnych w każdym wypowiedzianym słowie”², aż do tych sformułowań, w których pojawia się propozycja — cytuję za Richardem Rorty’em — „postawienia samego języka w miejscu, które wcześniej zajmował człowiek”³.

¹ M. Heidegger, *Gelassenheit*, Neske Pfullingen 1959.

² M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 281.

³ R. Rorty, *Dekonstrukcja*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3 (45), s. 206.

Mój rekonesans będzie miał zakres tematycznie i materiałowo zawężony. Po pierwsze — będzie dotyczył dzieła muzycznego. Po drugie — przede wszystkim tej twórczości, która powstała w epoce przez Czesława Miłosza nazwanej „wiekiem uniesień”. I dalej: w pierwszym rzędzie tych dzieł, które zostały wyrażone poprzez rodzaj liryczny. Na koniec: będzie tu mowa raczej o autobiograficznych, autoekspresyjnych i autorefleksyjnych momentach dzieł, niż o w ten sposób dookreślanych dziełach *in toto*. Zaś termin „moment” będzie tu rozumiany jako określenie zbiorcze dla całej wiązki terminów pełniących funkcje zbliżone, charakterystyczne; mówi się przecież, na przykład, właśnie o charakterze albo o aspekcie, o rysach lub cechach autobiograficznych jakiegoś utworu. Niemcy używają zwrotu *autobiographische Züge*; w grę wchodzi również określenie: *autobiographisches Hintergrund*. Myślę, że mówiąc o autobiograficznych momentach — a nie dziełach — jest się bliżej rzeczywistości, gdyż trzeba przecież przyjąć, iż każde dzieło stanowi jakiś odmienny a swoisty splot życiowej *Wahrheit* z artystycznym *Dichtung*. Nie stałoby się ono dziełem sztuki bez artystycznych (kompozytorskich) ukształtowań, a więc i przekształceń, sublimacji czy idealizacji „życiowego” antefaktu. Słowo „życiowy”, biograficzny, funkcjonuje tu zarówno w odniesieniu do sfery empirycznych faktów i zdarzeń biograficznych, jak i do sfery przeżyć emocjonalnych, wreszcie także — do sfery duchowej podmiotowości.

I

Chcąc ujrzeć problem, o którym mowa, w sposób możliwie konkretny, trzeba — jak sądzę — wyjść od historyczno-estetycznego kontekstu.

Zacznę od paru przypomnień. Generacja kompozytorów stojąca u progu „wieku uniesień” nie wprowadziła wprawdzie rewolucji, lecz dokonała zmian i przekształceń na tyle wyrazistych, że zaważyły one na losach „ruchu romantycznego” i wszystkich formacji poromantycznych. Warto uświadomić sobie wyrazistość trzech ówczesnych założeń estetycznych w sferze muzyki, ważnych z punktu widzenia podjętego tematu. Dotyczyły one:

- (1) funkcji i charakteru muzyki i *eo ipso* utworu muzycznego;
- (2) relacji między utworem a jego twórcą;
- (3) relacji między sztuką a życiem.

(1) Funkcje i charakter muzyki. Jak przypomniał Carl Dahlhaus, w *Musikalisches Lexicon* Heinricha Christopha Kocha⁴, w haśle

⁴ H. Ch. Koch, *Musikalisches Lexicon*, Leipzig 1802.

Musik, można było przeczytać: „Słowem tym [...] określa się dziś sztukę wyrażania uczuć za pomocą dźwięków”. A w haśle analogicznym (*Die Musik*), w słynnym dziele Johanna Geорга Sulzera *Allgemeine Theorie der schönen Künste*⁵: „Muzyka, w swej istocie (*in ihrem Wesen*) jest następstwem dźwięków powstałych jako ekspresja namiętnych uczuć”. I dalej, w haśle *Ausdruck* (‘wyraz’, ‘ekspresja’): „Wyraz jest duszą muzyki (*die Seele der Musik*). Bez niego muzyka staje się jedynie przyjemną zabawką”.

(2) W odniesieniu do relacji między dziełem a jego twórcą: W *Leksykonie* Kocha czytamy: „Pierwszym warunkiem każdego dzieła muzycznego jest ekspresja uczuć w ich rozmaitych odmianach”⁶. Hegel, znany wprawdzie (podobnie jak później Nietzsche) ze zmienności spojrzenia na muzykę, treść jej widział w „duchowej podmiotowości”, czyli — jak to dookreślił — „w jej bezpośredniej subiektywnej jedni w sobie”. Dźwięk utworu utożsamiał zaś z jego „tworzywem”. Tak pisał w drugim tomie *Estetyki*⁷. A w trzecim: tutaj dla określenia relacji między dziełem a twórcą użył sformułowania nazywającego muzykę „mową duszy, która wewnętrzne radości i cierpienia przelewa w tony”⁸.

Co ważne, konstatacje i postulaty teoretyków zostały przez kompozytorów generacji romantycznej przyjęte za własne i w tym duchu — konkretyzowane w ich twórczości.

Chopin — w notatkach do swojej fortepianowej *Metody* — zapisał: „Muzyka jest wyrazem wrażeń, myśli i uczuć”⁹. Historyk estetyki muzycznej Enrico Fubini zsyntetyzował sytuację romantycznego pokolenia stwierdzeniem: „Schumann, Liszt, Mendelssohn i Wagner wysnuli najdalsze konsekwencje z możliwości tkwiących w koncepcji sztuki — jako wyrazu uczuć”¹⁰. Rolę szczególną odegrał tu Schumann, o którym tenże autor wprost powiada, iż „główną koncepcją, obecną we wszystkich jego pismach, jest zasada nierozzerwalności życia i sztuki: sztuka jest ekspresją, ekspresją osobowości artysty, przepełnioną wszystkimi jego uczu-

⁵ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771–1774.

⁶ H. Ch. Koch, op. cit.

⁷ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. II, Warszawa 1967, s. 318.

⁸ G. W. F. Hegel, op. cit., t. III, Warszawa 1967, s. 221.

⁹ F. Chopin, *Esquisses pour une Méthode de piano*, red. J.-J. Eigeldinger, Paris 1993, s. 48; wyd. polskie: *Szkice do metody gry fortepianowej*, teksty zebrał i przedstawił J.-J. Eigeldinger, przeł. Z. Skowron, Kraków 1995.

¹⁰ E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 311.

ciami i emocjami, Sztuka bez reszty angażuje życie artysty”¹¹. Sam Schumann wyrazi się kiedyś o Beethovenie i Schubercie, iż „zdołali przełożyć na język dźwięków wszelkie odcienie życia”¹².

(3) Ideę związku między sztuką a życiem dzielili, rzecz można, wszyscy twórcy wieku XIX i wielu kompozytorów wieku następnego. Brahms bał się podobno opublikować jeden ze swych utworów kameralnych (*Trio* op. 36), by muzyka, jak powiedział, zbyt nie odsłoniła jego uczuć. Wczesny Nietzsche cenił Wagnera między innymi za to, że „przywrócił on zapomniane związki między muzyką a życiem”¹³. Do scharakteryzowania twórczości Mahlera znakomity znawca epoki modernizmu Luigi Rognoni użył określenia: „jest nasycona doświadczeniem przeżytym”¹⁴. Sam Mahler znany jest nam z paru sformułowań dość radykalnych: „Paralelizm między życiem i muzyką sięga być może głębiej, niż jest się to w stanie wyobrazić”. Chodzi o sformułowanie z listu do Maxa Marschalka (1895). A wobec Natalii Bauer-Lachner autor *Symfonii „Zmartwychwstanie”*, o zawartej w niej muzyce zwierzył się słowami: „Jeśli ktoś potrafi [muzykę tę] dobrze odczytać, to stanie mu przed oczyma całe moje życie”¹⁵.

I, być może kogoś to zdziwi, ale wychowany na estetyce Edwarda Hanslicka Witold Lutosławski, w jednym z wywiadów oświadczył: „Naczelnym motywem w moim działaniu jest danie najwierniejszego świadectwa, materializacji świata istniejącego we mnie [...]. Pragnienie to łączy się z namiętnością do całego świata muzyki, tajemniczego, samostanego, a jednak — powstającego w najściślejszym związku z człowiekiem i jego losem”¹⁶.

Obfitość cytowań wydała się potrzebna, by uzmysłowić sytuację, jaka nastąpiła. Myślę o tej, u której podstaw stoi wspomniana właśnie teoria Hanslicka, stanowiąca w połowie wieku XIX wynik gniewnej reakcji na hipertrofię romantycznej ekspresji. Zestrojona z tendencjami pozytywis-

¹¹ E. Fubini, op. cit., s. 296.

¹² R. Schumann, *Schriften über Musik und Musiker*, I, Leipzig 1888, s. 131. Cyt. za: E. Fubini, op. cit., s. 297.

¹³ F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, nr 276, Kraków 1996. Cyt. za: M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 342.

¹⁴ L. Rognoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*, przeł. H. Krzeczowski, Kraków 1978, s. 20.

¹⁵ Wypowiedzi G. Mahlera cytowane za: C. Floros, *Gustav Mahler*, t. I: *Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden 1987, s. 136–141.

¹⁶ Witold Lutosławski w wywiadzie udzielonym W. Jamroziakowi, „Nurt” 1976, nr 1.

tycznymi, rozkwitła i zaowocowała, w wieku następnym, we wszelkiego rodzaju strukturalistycznych i neopozytywistycznych redukcjonizmach. Nieco późno, bo dopiero w końcu tamtego wieku, takie sławy muzykologiczne, jak Joseph Kerman, Leonard B. Meyer czy Carl Dahlhaus¹⁷ — zaczęły podważać dogmat wyrażony zwrotem *tönend bewegte form*, oparty *nota bene* na paru błędnych argumentach, podpartych pamiętną drwiną z rodzaju ekspresji arii Orfeusza (*Che fare senza Euridice*).

Ale losy twórczości muzycznej — i działalności muzykologicznej — potoczyły się już zgodnie z hanslickowskim paradygmatem. Nowa, programowo antyromantyczna estetyka twórczości zanegowała generalnie potrzebę obecności ekspresji w dziele i jego podmiotowości. Dopiero po latach Pierre Boulez wyraził żal z powodu, iż pisząc *Pensée la musique aujourd'hui*, od ekspresji się odciął. Jak to określił Dahlhaus: „Osoba w XX wieku stała się [jedynie] funkcją struktury, a nie — jak w wieku XIX, gdy to struktura była funkcją osoby”¹⁸.

Aspekt ekspresji dzieła został wyeliminowany również z procedur analitycznych; Kerman ujął ten moment lapidarnie i obrazowo: „aż słyhać było trzask zamykanych okien”¹⁹. Teoria a u o ekspresji podzieliła los ekspresji. Do pełnego wyłączenia z pola badań zbliżając się kolejnymi etapami. W którymś momencie wydawało się, że na oddanie sprawiedliwości pełnej rzeczywistości dzieła pozwoli wprowadzenie do procedur analitycznych znakomitego rozróżnienia, na tekst autora i na tekst wypowiedziany przez tzw. „podmiot liryczny” utworu. Jednak zgodnie z postulatami Nowego Krytycyzmu i innych dogmatyzujących strukturalizmów — na koniec zaś pod wpływem tendencji dekonstrukcjonistycznych — nastąpiło całkowite „wyrzucenie autora z dzieła”, dzieła tego pełna depersonifikacja.

Co paradoksalne, wszystko to następowało przy zamknięciu oczu na fakty oczywiste i na osobiste doświadczenia. Jak przypomina Krzysztof Guczalski w traktacie próbującym naprostować pełen zakrętów tok rozumowania Susanne Langer: „problem z teorią autoekspresji polegał między innymi na tym, że gwałtowne jej odrzucenie przez Langer

¹⁷ Wcześniej krytyczne stanowisko wobec poglądów Hanslicka wyraził K. Szymanowski.

¹⁸ C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, s. 127. Cyt. za: M. Piotrowska, *Tezy o możliwości hermeneutyki muzycznej w świetle stu lat jej historii*, Warszawa 1990, s. 156.

¹⁹ J. Kerman, *Jak dotarliśmy do analizy i jak z niej wybrnąć*, przeł. D. Maciejewicz, „Res Facta Nova” 1 (10), Poznań 1994.

pozostawało w jaskrawej sprzeczności ze stanowiskiem wielu wybitnych filozofów i kompozytorów”²⁰.

Sytuacja egzemplifikowana tu na zjawisku i zagadnieniu autoekspresji dotyczy szerszego kręgu rzeczywistości. W filozoficznym wstępie do Miłosza *Ziemi Ulro* ks. Józef Sadzik stawia retoryczne pytanie: „Co stało się z kulturą europejską w jej «romantycznym przesileniu», kiedy to rozchodziły się drogi wspólnego dziedzictwa: żywej prawdy ludzkiej i — zimnych, obiektywnych praw nauk ścisłych?”²¹. Brak wystarczających kompetencji nie pozwala mi na podjęcie problemu w aspekcie filozoficznym. Sam sposób istnienia momentów autobiograficznych, autoekspresyjnych i autorefleksyjnych — muszę więc z konieczności pominąć. Chciałbym natomiast spojrzeć na zróżnicowanie ich charakterów i sposobów funkcjonowania w dziele muzycznym. A na koniec — zastanowić się nad włączeniem problematyki, o której mowa, w zakres dzieła tego interpretacji.

II

Zróżnicowanie podstawowe „obecności autora w dziele” wyrażone zostało owym pełnym, trójprzymiotnikowym określeniem w tytule mojej wypowiedzi. Istnieje pewna niezręczność terminologiczna, której nie umiem w chwili obecnej ominąć: termin „autoekspresja” funkcjonować tu będzie zatem niestety w dwu znaczeniach zróżnicowanych jedynie kontekstem; w rozumieniu *sensu largo* stanie się odpowiednikiem „obecności” we wszystkich rodzajach jej przejawów. Tak używa go bowiem Susanne Langer, a za nią Krzysztof Guczalski. W rozumieniu *sensu stricto* stanowić będzie natomiast wprawdzie ważną, ale jedną z trzech wymienionych w tytule postaci „obecności”.

Rozróżnienia wyjściowe: Otóż

(1) momenty autobiograficzne dzieła uznać można za swego rodzaju dokumenty zdarzeń życia empirycznego autora dzieła;

(2) momenty autoekspresyjne (*sensu stricto*) — za ślady przeżyć życia emocjonalnego; wreszcie

(3) momenty autorefleksyjne zdają się być refleksem doświadczeń życia duchowego.

²⁰ K. Guczalski, *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce*, Kraków 1999, s. 138.

²¹ J. Sadzik, *Inne niebo, inna ziemia*, w: Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 8.

Kolejno, szczegółowiej:

(1) Momenty autobiograficzne stanowią więc, jak to zostało określone, swego rodzaju dokumentację zdarzeń życia empirycznego. Mamy tu do czynienia ze swoistym zapisem, utwaleniem w dziele, faktów dotyczących przede wszystkim sfery życia społecznego, tej, do której autor dzieła należał (czy należy), z którą się identyfikował. Chodzi o fakty zapisane — by użyć metafory zaczerpniętej z warstwowego systemu Schenкера — w warstwie powierzchniowej utworu, więc np. o tytuły i podtytuły, motta i dedykacje. Chodzi bowiem głównie o dokonania nacechowane akcydentalnością czy okolicznościami. Nierzadko wprawdzie spontaniczne i szczerze, ale nie sięgające w głąb osobowości, wyczerpujące się najczęściej w przyjaznych gestach i w mile widzianych oświadczeniach czy deklaracjach. Chociaż niekiedy — ze względu na zakodowania poufne i ezoteryczne, ograniczające wyraźnie krąg tych, do których owe gesty i deklaracje zostały zaadresowane — odczytanie zapisu mogło sprawiać niemałe trudności.

Parę konkretnych przykładów podanych w dalszym różnicowaniu, podsuniętym przez naturę zjawisk:

Sfera życia narodowego (*resp.* obywatelskiego). Myślę, że ten właśnie charakter — utworu nacechowanego okazjonalnym autobiografizmem — noszą takie dzieła jak np. *Wellingtons Sieg* Beethovena, *nb.* największy kicz, jaki wyszedł spod jego pióra, a także — Brahmsa *Triumphslied*, skomponowany na zdobycie Paryża, chyba także Czajkowskiego *Rok 1812*, utwór mający odgłosem finalnego strzału armatniego uświetnić rocznicę narodowego zwycięstwa. Nie wydaje się natomiast możliwe rozstrzygnięcie, czy do tej kategorii zaliczyć by można *Epitafium katyńskie* Andrzeja Panufnika.

Udział twórcy w życiu kulturalnym (i intelektualnym) własnego kręgu dokumentowany bywał często i gęsto znaczącymi dedykacjami i odwołaniami. W sposób jawny czynią to np. ci wszyscy, którzy swoje utwory dedykowali tym, którym dali się kiedyś zainspirować. Debussy swoje fortepianowe *Etiudy* — stanowiące dyskusję z chopinowską pianistyką — pamięci Chopina poświęcił. Lutosławski Bartokowi zadedykował *Muzykę żałobną*, przez lata w dzieło autora *Koncertu na orkiestrę zapatrzony*. Utworów pisanych rocznicowo i okolicznościowo jako gest nazywany *hommage à* — powstały całe dziesiątki. Wszystko to czyniono na ogół w sposób jawny. W sposób ukryty, tajny lub poufny — czyniono to również. Dwa przykłady z wielu możliwych: w wiolonczelowym *Grave* — skomponowanym przez Lutosławskiego dla uczczenia pamięci Stefana Jarocińskiego — odzywają się dźwięki *Peleasa i Melisandy* Debussy'ego, utworu szczególnie przez przyjaciela kompozytora cenionego. Przykład

koronny ukrytych działań w sferze, o której mowa, przynosi Albana Berga *Koncert kameralny* (1925). Maria Piotrowska nazwała utwór nie bez racji majstersztykiem kombinatoryki: „*Koncert zadedykowany został Schönbergowi w 50. rocznicę jego urodzin, stąd «intencją» stało się dla Berga wyrażenie poprzez dźwiękowe układy dzieła — całego złożonego syndromu okoliczności, uczuć, idei, jakie składały się na życiowo-osobowościowo-artystyczny obraz kompozytora [...]»²² i jego szkoły. Majstersztykiem nazwać też można egzegezę utworu dokonaną przez C. Florosa w jego monografii poświęconej Bergowi, opatrzonej znaczącym podtytułem — *Musik als Autobiographie*²³.*

Zaistniała też w dziejach kultury jeszcze jedna kategoria dzieł naczynych momentem autobiograficznym, mianowicie dotycząca sfery życia towarzyskiego (*resp.* przyjacielskiego). Myślę o utworach takiego rodzaju jak Zbigniewa Bujarskiego *Kwartet na otwarcie domu* (chodziło o dwór w Lusławicach), czy też o takich jak George’a Crumba *Makrokosmos*. Każdy z dwunastu utworów tego cyklu został złożony w darze jednemu z przyjaciół, zaś ich kształt i charakter stanowił odpowiedź na rodzaj zainteresowań danego przyjaciela i był zgodny z jego znakiem zodiakalnym. Przykład najsłynniejszy przynosi jednak *Karnawał* Roberta Schumanna; jest to, jak wiadomo, „utwór z kluczem”, stanowiący *sui generis* dźwiękową dokumentację życia towarzyskiego kompozytora, konstruowaną z określonych, znaczących struktur dźwiękowych o ekspresywnych charakterach odpowiadających zaprezentowanemu w suicie osobom.

(2) Momenty dzieła, które nazywam autoekspresyjnymi (*sensu stricto*), wyróżniają się wewnątrz *triady* jako te, które stanowią ślady przeżyć życia emocjonalnego autora dzieła. Chodzi więc o sferę życia już nie społecznego, a prywatnego, ściśle osobistego. O przeżycia w takim sensie, w jakim je rozumie Wilhelm Dilthey, gdy mówi o *Erlebnis*, czyli o przeżyciu znaczącym, wyróżnionym, takim, które „nadaje strukturę życiu” i w którym znajduje się „klucz do rozumienia dzieła”²⁴. Gdyby kontynuować użytą wcześniej metaforę porównawczą, byłaby to rzeczywistość głębsza, już nie powierzchniowa, lecz ta, która odpowiada warstwie środkowej systemu Schenkera. A poza

²² M. Piotrowska, op. cit., s. 157.

²³ C. Floros, *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Wiesbaden 1992.

²⁴ Wilhelm Dilthey w tekście poświęconym Hölderlinowi, *Das Erlebnis und die Dichtung*. Cyt. za: *Lyriktheorie. Texte von Barock bis zur Gegenwart*, red. L. Völker, Stuttgart 1990, s. 290.

tym: w grę wchodzi już nie zapis okolicznościowych, często konwencjonalnych czy zwyczajowych gestów, oświadczeń i deklaracji, lecz głębszy ślad wewnętrznych i bezpośrednich, autentycznie osobistych reakcji.

Ów ślad przeżycia odciskał się w paru sferach: życia miłosnego i rodzinnego, patriotycznego i religijnego, tworząc swego rodzaju „pamiętnik” wypełniony serią zwierzeń i wyznań. W syntetycznym sformułowaniu Stefana Jarocińskiego, tyjącym ery romantycznej, jej „muzyka i poezja stały się interpretatorkami życia wewnętrznego, nieustającą spowiedzią”²⁵.

W „wieku uniesień” najwięcej owych spowiedzi, wyznań i zwierzeń zdarzało się w sferze przeżyć miłosnych. Któż nie pamięta zwierzeń młodego Chopina dotyczących obydwu *adagiów* jego fortepianowych koncertów? Własnymi wyrazistymi słowami określił obecność w nich swoich uczuć²⁶. W sposób podobny Ryszard Wagner zwierzał się Lisztowi na temat genezy i charakteru ekstatycznych momentów *Tristana i Izoldy*. Wyznał: „Z czego ma artysta tworzyć, jeśli nie z własnego życia?”²⁷. Korespondencja Gustawa Mahlera nie pozostawia na przykład cienia wątpliwości co do genezy i charakteru *Pieśni wędrowca*, inspirowanych wprawdzie tekstami *Wunderhornu*, ale skomponowanych do tekstu własnego. Jego swoiste *pendant* pozostawił kompozytor w liście do bliskiego przyjaciela²⁸. A o autentyzmie własnej ekspresji wyraził się kiedyś wobec Natalii Bauer-Lachner: „Nie napisałem nigdy ani jednej nuty, która by nie była absolutnie prawdziwa”²⁹. 74-letni Leoš Janáček autentycznie gorące uczucia do damy o połowę młodszej (Kamili Stösslowej) przekazywał czterema kolejnymi częściami *II Kwartetu smyczkowego*, którego pierwotny tytuł brzmiał: *Listy miłosne*. A Alban Berg — o którego twórczości mówi Adorno, iż „żadna muzyka naszego czasu nie była bardziej ludzka”³⁰ — ślad przeżyć związanych z tajnymi uczuciami do *** zaszyfrował w sposób mistrzowski w przepelnionej nieskrywaną

²⁵ S. Jarociński, *Ideologie romantyczne*, Kraków 1979, s. 17.

²⁶ Listy do Tytusa Wojciechowskiego z 3 października 1829 i z 15 maja 1830, por. *Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrał i opracował B. E. Sydow, t. II, Warszawa 1955.

²⁷ List do Franciszka Liszta z 8 września 1852.

²⁸ List do Fritza Löhra z 1 stycznia 1885, por. C. Floros, *Gustav Mahler*, t. I, op. cit.

²⁹ List do Natalii Bauer-Lachner z kwietnia 1896, cyt. za: C. Floros, ibid.

³⁰ Th. W. Adorno, *Alban Berg. Der Meister des kleinsten Überganges*, Wien 1968, s. 11.

ekspresją *Suicie lirycznej*. W wyniku egzegezy dokonanej przez C. Florosa „kwartet, który przez 50 lat uchodził za arcydzieło muzyki absolutnej, odsłonił się jako muzyka z przemilczanym programem”³¹. Wyliczanie, które można by jeszcze długo ciągnąć, zakończę przywołaniem utworu Luigiiego Nono, *An Diotima* (1980), kryjącego za tym znaczącym tytułem znaczące przeżycie osobiste.

Druga z anonsowanych sfer: sfera uczuć rodzinnych. Słuchając głębokiej pieśni Schumanna, nazwanej *Dedykacją (Widmung)*, postawionej na czele zbioru pieśni stanowiącego dar złożony w dzień ślubu, nie mamy wątpliwości, że stoi za nim przeżycie autentyczne. Podobnie rzecz można w odniesieniu do *Adagia z III Symfonii* Brucknera, zawierającego reakcję bezpośrednią na śmierć matki. Nie waham się też z zaliczeniem do utworów zainspirowanych głębszym przeżyciem *Kwartetu „Na Narodzenie”* Zygmunta Krauzego. Jego poszczególne części zostały zatytułowane: *Pasja, Ból, Nadzieja, Radość, Miłość*.

Wśród utworów, które stały się śladem intensywnego przeżycia patriotycznego, nie sposób nie przypomnieć choćby Chopina *Etiudy c-moll*, ostatniej z opusu 10, nazywanej „rewolucyjną” (1831), kojarzonej najśluszniej z porażającymi zapisami stuttgarckiego „dziennika pisanego nocą”. Zaś wśród tych, w których głębokie przeżycie osobiste znalazło wyraz poprzez uczucia religijne — nie sposób pominąć poruszających, bliskich milczeniu, *Pieśni biblijnych* (1894) Antonína Dvořáka.

Wreszcie: trzeci rodzaj obecności twórcy w dziele, dla której to „obecności” najbardziej adekwatny wydaje się termin „autorefleksyjność”.

(3) Momenty autorefleksyjne dzieła — stanowią, o czym była mowa, refleksy, czyli odbłaski doświadczeń duchowych autora, doświadczeń, które sami kompozytorzy i interpretatorzy ich dzieł określają nierzadko jako doświadczenia natury transcendentnej, metafizycznej, eschatologicznej. Kategoria niewątpliwie bliska poprzedniej, lecz tu mamy do czynienia już nie z schenkerowską warstwą środkową, a z warstwą głęboką. Utwory tej kategorii w wypowiedziach twórców i w świadectwach recepcji traktowane bywają jako wynik dotarcia do zrozumienia sensu (czy bezsensu) własnej egzystencji, niekiedy jako rezultat osiągnięcia iluminacji czy dotknięcia jakiegoś *numinosum*. Chodzi o tę sferę doświadczeń duchowych, która z jednej strony syntetyzuje losy własnej egzystencji, dochodząc do momentu spowiedzi generalnej,

³¹ Por.: C. Floros, *Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse*, „Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft” I, 1978, s. 101–145.

do swoistego *soliloquium* (*Polały się łzy me czyste*), z drugiej zaś — dojrzeła do potrzeby spisywania testamentów, przekazywania przesłań osobistych i uniwersalnych, albo też, najprościej, do komponowania pożegnań.

Nie dziwi przy tym, że większość absolutna dzieł, które zdolne są egzemplifikować momenty, o których mowa, stanowi twórczość lat późnych i ostatnich. Dla przykładu:

Dojście do odsłonięcia, znalezienia czy odkrycia sensu egzystencji, swoistą iluminację usłyszeć można w takich utworach, jak np. Albana Berga *Koncert skrzypcowy*, ten dedykowany „pamięci Aniola”, kulminujący Bachowskim chorałem *Es ist genug*. Albo w ostatnim utworze Schönberga wydanym jako *Erste moderne Psalm*, utworze urwanym na słowach: „und trotzdem — bete ich”. Wreszcie także w *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego; jest to utwór, w którym, jak wyznał, zamierzał „nadać mocne i zwięzłe kształty czemuś, co w tajemniczym życiu duszy jest zarazem najbardziej realne i najbardziej nieuchwytnie”³².

Momenty solilokwialne zdają się z siłą szczególną dochodzić do głosu w ostatnich *Kwartetach* Beethovena, w tej najbardziej wyrazistej „rozmowie z samym sobą”. Na innym poziomie mistrzostwa podążył za Beethovenem Smetana, komponując *Kwartet* dookreślony tytułem *Z mojego życia*; to *soliloquium* dotyczy również doświadczeń związanych z utratą kontaktu ze światem na skutek gwałtownie postępującej głuchoty kompozytora.

Transcendowanie własnych cierpień przez duchowe zestrojenie z cierpieniem innych stoi za partyturami Brahmsa i Dvořáka. Brahmsowskie *Deutsches Requiem* zostało skomponowane po całej serii tragicznych przeżyć osobistych; Dvořáka *Stabat Mater* przyniosło przezwyciężenie stanu ducha, jaki opanował kompozytora po stracie — na przestrzeni dwu lat — wszystkich swoich trojga dzieci.

Nie ma wątpliwości, że o dziele niosącym uniwersalne przesłanie może być mowa przy Beethovenie *IX Symfonii*. Z pewnością także przy *VIII Symfonii* Mahlera³³. Tak ją zresztą sam rozumiał, jako „Ein Geschenk an die ganze Nation”. Przesłanie niesie w sobie chyba także — dedykowana Beethovenowi *IX Symfonia* Andrzeja Panufnika, zatytułowana *Sinfonia della speranza*. Natomiast charakter testamentaryczny objawia wyraziście cykl *Vier ernste Gesänge* Johannes Brahmsa;

³² K. Szymanowski, *Na marginesie „Stabat Mater”*. *Mysli o muzyce religijnej*, „Muzyka” 1926, nr 11–12.

³³ Por.: C. Floros, *Musik als Botschaft*, Wiesbaden 1989.

po oddaniu głosu serii zwątpień i egzystencjalnych rozczarowań strzela tu jasno w górę pieśń ostatnia, niosąca tekst i wyrażająca sens św. Pawła *Hymnu o miłości*. Śladem Brahmsa podążył Ryszard Strauss, komponując własne *Vier Letzte Lieder*. Są bardziej może pożegnalne niż testamentaryczne. Wpisują się więc w ten krąg utworów, wśród których ton pożegnalny najwyraźniej brzmi w *Adagio lamentoso* z *VI Symfonii* Czajkowskiego, a na inny sposób — w ostatniej pieśni cyklu *Das Lied von der Erde* Gustawa Mahlera, tej zatytułowanej *Abschied*.

Po skomponowaniu swego ostatniego utworu, *Litanii do Marii Panny* (do słów Jerzego Lieberta), Szymanowski powiedział: „W sztuce najważniejsze [jest] coś leżące poza samą sztuką. Jakiś pierwiastek transcendentalny. W muzyce nawet ludzie niemuzykalni czują powiew z innego świata”³⁴. Można sądzić, że wyraził w ten sposób sens relacji między twórcą a dziełem, który w prezentowanym tu zbliżeniu dotyczy właśnie tej kategorii „obecności twórcy w dziele”, który można by nazwać auto-refleksją.

III

Susanne Langer stwierdziła w pewnym momencie swoich rozważań — co Krzysztof Guczalski przypomniał — iż „powiedzieć, że [artysta] nie odtwarza swoich własnych emocji, byłoby po prostu naiwne”³⁵. Stwierdziła tak, po czym poszła inną drogą... W sferę ontologii — czyli samego „sposobu istnienia” autoekspresji — nie mam zamiaru, o czym była mowa, się zapuszczać. To, czemu chciałbym natomiast na koniec dać jeszcze wyraz, to jedynie przekonanie, iż wielostronnej „obecności twórcy w dziele” nie da się wprawdzie zaprzeczyć, lecz że pozostaje problemem, jak z owej „obecności” uczynić przedmiot badań. I jak problematykę, o której była mowa, włączyć w codzienną praktykę interpretacyjną dzieła muzycznego. Byłby to już jednak temat odrębny.

A tymczasem: otóż po pierwsze, owa praktyka interpretacyjna — wprawdzie w postaci kolejnych rekonesansów — już od jakiegoś czasu istnieje. Interpretacją momentów określonych tu jako autobiograficzne

³⁴ K. Szymanowski, w wywiadzie przeprowadzonym przez Zdzisława Branda, „ABC”, 17 XII 1934.

³⁵ S. Langer, *Feeling and Form*, New York 1953, s. 390–391. Cyt. za: K. Guczalski, op. cit., s. 112.

zajmuje się analiza muzyczna nastawiona historycznie i kontekstualnie, przede wszystkim więc egzegetyka C. Florosa, prezentująca twórczość Brahmsa, Mahlera i Berga.

W odniesieniu do problematyki niesionej przez momenty autoekspresyjne — czyli tej tyczącej sfery emocjonalnej dzieła — o swojej przydatności dało znać parę metod. Myślę po pierwsze o tej idącej śladem estetyki Kurta Hubera, jak i o tych metodach, w których rezonują pogłosy psychoanalizy o proveniencji Bachelardowskiej lub psychokrytyki — tej pochodzącej od Charles'a Maurona. Wszystkie one wyrosły z „niezgody — jak to dobitnie sformułowała Ewa Bieńkowska — na odcięcie metodologicznym nożem dzieła od człowieka”³⁶. Wśród prób z ostatniego czasu nadzieje wzbudzają pomysły Edwarda Cone'a, autora koncepcji wyrażonej w studium pt. *The Composer's Voice*, stawiające pytanie, kto jest tym, kto w utworze do nas mówi.

Gdy wreszcie chodzi o sferę autorefleksji — metodą najbardziej adekwatną i kompetentną okazała się metoda hermeneutyczna, odnowiona, odczytana na nowo po potknięciach i zawężeniach Hermanna Kretzschmara i Arnolda Scheringa³⁷. Co najmniej dwa studia analityczne pochodzące z lat niedawnych dowodzą, iż Rubikon został przekroczony, tzn., że nowy paradygmat w zakresie teorii dzieła muzycznego — ugruntowany. Myślę, po pierwsze, o mistrzowskiej analizie jednej z pieśni z *Dichterliebe* Heinego–Schumanna (*Aus meinen Tränen sprießen*), zawartej w słynnym już tekście Josepha Kermana *Jak dotarliśmy do analizy i jak z niej wybrnąć*³⁸. I, po drugie, o hermeneutycznej interpretacji *Sonaty g-moll*, ostatniego z dzieł Chopina — dokonanej przez Marię Piotrowską w studium *Późny Chopin*³⁹.

To może zabawne — choć nie wesołe — dojść na koniec do stwierdzenia, iż spojrzenie na dzieło sztuki i na obecność w nim autora po stu latach wraca do punktu wyjścia, potwierdzając intuicje Friedricha Nietzschego. W 373 fragmencie *Fröhliche Wissenschaft* ostrzegał on — co przypomniał niedawno Michał Paweł Markowski: „Pomyślmy o muzyce, próbujemy ją zamknąć w matematyczne formuły, obliczyć, porachować. Cóż nam pozostanie? Nic z tego, co jest naprawdę (*eigentlich*)

³⁶ E. Bieńkowska, *Pisarz i los*, „Zeszyty Literackie” 2001, nr 2 (74), s. 64.

³⁷ Por.: M. Piotrowska, op. cit., s. 106–120.

³⁸ J. Kerman, op. cit.

³⁹ M. Piotrowska, „Późny Chopin”. *Uwagi o dziełach ostatnich*, w: *Przemiany stylu Chopina*, red. M. Gołąb, Kraków 1993, s. 157–177.

muzyką”⁴⁰. A na 190 stronie pierwszego tomu *Die Unschuld des Werdens* radził, by interpretując dzieło tak słuchać jego tekstu, by usłyszeć: „Muzykę ukrytą pod słowami, namiętność ukrytą pod ową muzyką i — osobę kryjącą się pod ową namiętnością”⁴¹.

Zakończę swoim zwyczajem: To daje do myślenia.

⁴⁰ M. P. Markowski, op. cit., s. 262. Por. też s. 337–350.

⁴¹ Cyt. za: F. Martini, „*Tako rzeczy Zaratustra*”, w: *Sztuka interpretacji*, red. H. Markiewicz, t. 2, Wrocław 1973, s. 26.

Fantom kontrapunktu w dziejach myśli filmowej

Idea kontrapunktu jako najbardziej efektownego i efektywnego sposobu łączenia dźwięku z obrazem pojawiła się niemal jednocześnie z przełomem dźwiękowym. Choć z biegiem czasu znaczeniowy zakres tego terminu ewoluował, sprowadzając się w gruncie rzeczy do wszelkich przejawów kontrastu, nie wydaje się, by stracił na atrakcyjności. Niemal każdy z kompozytorów filmowych uznaje za stosowne dystansować się od ilustracji, deklarować zaś przywiązanie do kontrapunktu.

Termin kontrapunkt — odmiennie niż bardziej otwarta na metaforyzację polifonia — nie znalazł szerszego zastosowania do opisu zjawisk innej niż muzyczna natury. Wyjątek stanowi film. Teoria filmu, powołując się na parantele obiektu swego zainteresowania i muzyki, sięgnęła po kategorię kontrapunktu pomimo to, że w swym macierzystym kontekście kontrapunkt dotyczył pola tworzywowo jednorodnego (*punctus contra punctum* ‘nuta przeciw nucie’). Tymczasem film dźwiękowy jest z natury heterogeniczny, co wynika nie tylko z koegzystowania w jego obrębie obrazu i dźwięku, lecz także z wewnętrznego zróżnicowania samego dźwięku (słowo, muzyka, efekty). Kontrapunkt filmowy, w przeciwieństwie do muzycznego, miałby być zatem sposobem zarządzania niejednorodną substancją; sposobem narzucenia jej relacji na tyle silnych i wyrazistych, by owa niejednorodność uległa zneutralizowaniu. A nawet: by w procesie syntezy osiągnęła nową jakość. Z kontrapunktem wiązano nadzieję, że ku takiej syntezie stworzy warunki.

Choć w swym macierzystym kontekście kontrapunkt jest pojęciem wieloznacznym, oznacza przede wszystkim technikę komponowania, polegającą na jednoczesnym zestawianiu samodzielnych linii melodycznych według ściśle określonych zasad tonalnych, harmonicznnych i rytmicznych. Jednak zestawieniami tymi nie rządził kontrast. Zarówno układy

kontrastujące pod względem rytmu czy kierunków ruchu, jak i brzmienia dysonansowe usankcjonowano dopiero w efekcie liberalizacji zasad kontrapunktu.

W filmie nie obowiązywały ściśle zasady. Należałoby nawet powiedzieć, że nie obowiązywały żadne zasady poza jedną — kontrastem, któremu nadano za to pierwszorzędną rangę. Lecz stało się to nie od razu.

I

Pomysłodawcą idei kontrapunktu wizualno-dźwiękowego był Siergiej Eisenstein. W opublikowanym w 1928 roku manifestie *Przyszłość filmu dźwiękowego*. *Oświadczenie* twierdził:

Tylko wtedy dźwięk stworzy nowe możliwości rozwoju i udoskonalenia się montażu, kiedy współgrać będzie z wizualnym obrazem na zasadzie kontrapunktu. Pierwsze doświadczalne prace nad dźwiękiem zmierzać winny do jego asynchronizacji, uniezależnienia go od wizualnego obrazu. I tylko taki „szturm” jest w stanie dać nowe doznania, które w rezultacie doprowadzą do stworzenia nowego muzycznego kontrapunktu wizualnych i dźwiękowych obrazów¹.

W napisanym w przeddzień śmierci (1948) liście Eisenstein na pozór podtrzymał swoje stanowisko sprzed dwudziestu lat:

Ściśle mówiąc film dźwiękowy jako odrębna dziedzina artystycznego wyrazu zaczął się w chwili, kiedy dźwięk skrzypiącego buta odłączony został od obrazu skrzypiącego buta i połączony nie z obrazem buta, lecz... ludzkiej twarzy, która z trwogą przysłuchuje się skrzypieniu².

Zacytowany pasaż bywa zazwyczaj interpretowany jako (hipotetyczny) przykład kontrapunktu obrazowo-dźwiękowego, stanowiąc w istocie przykład zwykłego asynchronizmu. Trudno przecież wyobrazić sobie, by obrazowi „ludzkiej twarzy, która z trwogą przysłuchuje się skrzypieniu”, towarzyszył dźwięk niebędący skrzypieniem. Eisenstein bynajmniej nie utożsamiał asynchronizmu z kontrapunktem. A w każdym razie: wtedy, gdy pisał te słowa, już nie utożsamiał.

¹ S. M. Eisenstein, W. I. Pudowkin, G. W. Aleksandrow, *Przyszłość filmu dźwiękowego*. *Oświadczenie*, w: S. Eisenstein, *Wybór pism*, przekł. zbior., Warszawa 1959, s. 190.

² Cyt. za: R. Dreyer-Sfard, *Montaż w twórczości Eisensteina*, Warszawa 1964, s. 147.

Kilka z projektowanych przez twórcę filmów dźwiękowych nie doczekało się realizacji, a realizację jednego wstrzymano. Udało mu się zrobić jedynie dwa filmy dźwiękowe (muzykę do obu skomponował S. Prokofiew), co pozwoliło mu poddać teoretyczny koncept próbie ogniowej, i — jak sam utrzymywał — to właśnie uczynił. Przekonanie to dzielają komentatorzy jego twórczości, nie dostrzegając wszakże (poza nielicznymi wyjątkami³), że sam koncept uległ daleko idącej metamorfozie. „Późny” Eisenstein, i jako artysta, i jako teoretyk, poszukuje syntezy, zasady jedności w wielości, zaś kontrapunkt — jakim go widział niegdyś, polegający na przeciwstawieniu dźwięku obrazowi — zalicza do grzechów swej młodości. „W odróżnieniu od tej przeszłości nowy etap dźwiękowo-wizualnego montażu, wydaje mi się, przebiegać będzie pod znakiem jednolitej i harmonijnej montażowej polifonii”, pisze w 1945 roku, opatrując to pełne wahania zdanie zagadkowym przypisem: „Być może, że zachodzi tu podobny ewolucyjny zwrot, jaki miał miejsce w historii muzyki, kiedy zasady polifonii ustąpiły miejsca stylowi harmonicznemu?”⁴, przez „styl harmoniczny”, jak jednoznacznie wynika z kontekstu, rozumiejąc homofonię.

Byłaby zatem homofonia tym, co zamajaczyło Eisensteinowi na horyzoncie? A przecież z polifonii uczynił on rdzeń swego myślenia o sztuce. Potęga kontrapunktu, jak dowodził, ma swe źródło w jego zdolności do zaspokajania odwiecznych ludzkich instynktów, z których jeden „określa i potęguje atrakcyjność splatania poszczególnych motywów w jednolitą całość, drugi zaś pobudza do łowienia poszczególnych motywów w polifonii głosów”⁵. Instynkty te zdolny był wytropić tak w sztuce polowania, jak i w umiejętności wyplatania koszyków.

Lecz oto konkluzje jego słynnej, partyturowej analizy jednej z sekwencji *Aleksandra Newskiego* (1938) brzmią następująco:

ma tu miejsce fakt zgodności ruchu muzyki i ruchu oka wzdłuż linii kompozycji plastycznej. A mówiąc jeszcze inaczej, ten sam wspólny dla obydwóch rodzajów ruchu gest leży u podstaw

³ Należy do nich A. Helman (zob.: *Filmy Eisensteina i Prokofiewa jako nowa forma sztuki syntetycznej*, „Kwartalnik Filmowy” 1960, nr 2–3). Natomiast w najnowszej pozycji literatury przedmiotu (T. Egorova, *Soviet Film Music*, Amsterdam 1997) rozdział poświęcony *Aleksandrowi Newskiemu* nosi tytuł *Elaboration of the idea of sound-visual counterpoint in the film*.

⁴ S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, w: id., *Nieobojętna przyroda*, przeł. M. Kumorok, Warszawa 1975, s. 318.

⁵ *Ibid.*, s. 298.

zarówno kompozycji muzycznej, jak i plastycznej. Sądę, że gest ten jest oprócz tego właściwy z punktu widzenia zgodności z ruchem emocji⁶.

Pojęcie kontrapunktu, a nawet szerzej — polifonii — musiałyby zyskać nieskończoną elastyczność, by jeszcze stosować się do tak scharakteryzowanej kompozycji wizualno-dźwiękowej. Tymczasem jej analiza to sedno artykułu poświęconego montażowi określanemu przez Eisensteina mianem pionowego, będącego (dźwiękowym) wariantem montażu polifonicznego. Montaż polifoniczny (termin ten odnosił Eisenstein wyłącznie do kina niemego) odznacza się tym, że poprzez serię ujęć płynie równoczesny ruch szeregu linii, przy czym „każda z tych linii posiada swój własny tok kompozycyjny, nierozzerwalnie związany z ogólnym tokiem kompozycyjnym całości”⁷. Transformacja montażu polifonicznego w pionowy poprzez dodanie do „wizualnej partytury” jeszcze jednej „pięciolinii”, pięciolinii muzyki (lub odwrotnie: pięciolinii obrazu do partytury muzycznej), wydawała się nie nastęczać żadnych problemów. „Pomiędzy montażem czysto wizualnym, a montażem łączącym elementy różnorodne [...] z intencją stworzenia jednego uogólniającego wizualno-dźwiękowego obrazu — nie ma żadnej różnicy”⁸, zaręczał twórca.

Że taka różnica jednak istnieje, dowodzi *Newski*. Istotą poddanego analizie fragmentu kompozycji jest bowiem imitacja — choć imitacja tylko na tyle wierna, na ile następstwo obrazów może strukturalnie imitować przebieg muzyczny; imitacja obejmująca zarazem jakości emocjonalne. Jeśli jakiś termin muzyczny byłby tu odpowiedni, byłoby nim *unisono*. Byłoby — ale oczywiście nie jest, dzieląc ten los z resztą muzycznej terminologii.

A jednak, paradoksalnie, Eisenstein ma rację, obstając niewzruszenie przy „polifoniczności” osiągniętego efektu. Tyle że jest to „polifonia”, by tak rzec, nieuchronna, stawiająca zwycięski opór homogenizującym (strukturalnie, ekspresywnie) zabiegom. Choć zrobiono wszystko, by dwie główne linie — obrazową i muzyczną — pozbawić samodzielności i możliwości „podążania własnym tokiem”, szczepiając je we wzajemnym uścisku („krok po kroku”, jak z satysfakcją konstatuje reżyser), słuchamy dwóch różnych głosów, głoszących nie to samo i nie tak samo — ponieważ nie są do tego zdolne. Gdyby były, nie potrzebowałyby siebie.

⁶ S. Eisenstein, *Montaż pionowy (artykuł trzeci)*, w: id., *Wybór pism...*, op. cit., s. 397.

⁷ S. Eisenstein, *Montaż pionowy*, w: id., *Wybór pism...*, op. cit., s. 341.

⁸ *Ibid.*, s. 340.

Nie ma sztuki poza konfliktem, mawiał Eisenstein, a ów aforyzm mocno utkwiał w pamięci tych, których inspirowało jego dzieło. Artystyczna przenikliwość powstrzymała go przed mnożeniem muzyczno-obrazowych konfliktów wokół konfliktu fundamentalnego, polegającego na niewspółmierności obu tworzyw i sposobów ich partycypacji w tworzeniu filmowego sensu. Refleksja nad *Aleksandrem Newskim* i *Iwanem Groźnym* (1944–1946) jest w sposób dojrzały wolna od typowej dla „wczesnego” Eisensteina konfrontacyjnej retoryki. Co zaś się tyczy samych filmów, były one przygodą deziluzji, rozwiewając pewien fantom — fantom kontrapunktu. Tego jednak ich twórca nigdy nie skomentował ani nie chciał dostrzec, zsyłając cały swój niepokój do krótkiego, umieszczonego poza głównym tekstem przypisu.

II

Pozwólmy sobie na przesadę: winą za to, że kontrast stał się fetyszem myślenia o filmowym dźwięku, należy obarczyć sugestywny przykład z twarzą i skrzypiącym butem. Historia filmu odnotowała niezliczone przykłady kontrastowych zestawień muzyki i... no właśnie.

Film *Kuhle Wampe* (1932) otwiera alarmujące, polifoniczne preludium, towarzyszące widokowi ubogiej dzielnicy Berlina i nagłówkom gazet donoszących o wzroście bezrobocia. Jedna ze scen filmu *Kaci także umierają* (1943) rozgrywa się w szpitalu, „gdzie leży umierający; rytm muzyki wyznaczony jest przez rytm kropeł krwi spadających podczas transfuzji. Twórcom chodziło o to, by odebrać tej sytuacji dramatyczność i patos, nieodłącznie związanych ze śmiercią. Trzeba było pokazać, że umiera nie bohater, lecz szczur. Zadanie to spełniała fraza muzyczna, fałszywie elegancka, zgrzytająca w wysokich rejestrach”⁹. Z kolei w *Nocy i mgle* (1955), dokumentalnej medytacji o Oświęcimiu, infernalnym obrazom towarzyszy harmonijny, wręcz liryczny akompaniament.

Hanns Eisler, twórca muzyki do wyżej wymienionych filmów, a także teoretyk i współautor (wraz z Th. W. Adorno) najbardziej kontrowersyjnej książki dotyczącej muzyki filmowej *Composing for the Films*, w odróżnieniu od Eisensteina (i Prokofiewa) konsekwentnie realizował ideę kontrapunktu. Nie szukał jednak, jak Eisenstein, genetycznych powinowactw pomiędzy muzyką a obrazem, a nawet wykluczał (choć nie zawsze z równą stanowczością) ewentualność, że takowe powinowactwa w ogóle

⁹ A. Helman, *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie*, Kraków 1968, s. 82.

istnieją. Polemizując z Eisensteinem, docelową „pełnię” wizualno-muzyczną postrzegał w sposób odmienny niż jego adwersarz: „w momencie największej jedności relacja muzyki i obrazu jest antytetyczna”¹⁰, pisał.

Owa antytetyczność, widoczna w przytoczonych przed chwilą przykładach, jest jednak zróżnicowanego kalibru. Wystąpienie Eislera wymierzone było w skrajnie skonwencjonalizowane, jego zdaniem, hollywoodzkie praktyki. Nie tylko w uprawianą tu muzykę, lecz w ogóle w ten model kina, będącego produktem „fabryki snów”. Podobnie jak Bertolt Brecht, z którym współpracował, odrzucał halucynogenne wytwory kultury masowej. Ani *Noc i mgła*, ani propagandowe *Kuhle Wampe* nie należały do tego paradygmatu pod żadnym istotnym względem. Toteż naprawdę szokująco, kontrastowo czy „kontrapunktowo” mogłaby tu zabrzmieć jedynie... muzyka hollywoodzka.

Najbardziej bulwersujące na pozór użycie muzyki, szyderstwo z umierania (*Kaci także umierają*), jest akurat najbardziej konwencjonalne. Filmowa narracja dysponuje wieloma instrumentami sterowania emocjami widza, a muzyka jest zaledwie jednym z nich. Ponieważ cała opowieść skutecznie powstrzymuje nas przed identyfikacją z „czarnym charakterem” (podsuwając nam w zamian lepszy obiekt), nie zachodzi obawa, że jego śmierć obudzi w nas niepożądane współczucie. Eisler zrobił tu coś, co zawsze pryncypialnie potępiał: skomentował muzycznie sytuację, a uczynił to w sposób zbieżny z intencją całej opowieści. Intencją, którą muzyka lojalnie wspiera, a która i bez tego wsparcia byłaby wystarczająco czytelna.

Toteż trzeba przyznać rację Siegfriedowi Kracauerowi, który w swej *Teorii filmu* (1960) bezceremonialnie uznał kontrapunkt za jedną z dwóch (obok paralelizmu) odmian muzyki komentującej, odzierając go z aury kontestacji, w którą spowity pozostawał jeszcze u Eislera. Omawiając przykłady kontrapunktowego użycia muzyki, Kracauer następująco zinterpretował przyczyny pewnej spektakularnej porażki:

W drugiej części swego pierwszego filmu dźwiękowego, *Dezertera*, [Pudowkin] użył muzyki o treściach nie mających związku z akcją na ekranie. Zestawił ponure zdjęcia pokonanych robotników z podniosłą, triumfalną muzyką, przekonany, że widz odczyta to jako wyraz niezłomnego ducha pokonanych i zapowiedź ich ostatecznego zwycięstwa. Trudno jednak liczyć, by nawet najzyczliwsza widownia tak zrozumiała sens sceny. Triumfalna muzyka mogła, w tym momencie, równie dobrze wyrażać uczucia zwycięzców. [...] Tak samo

¹⁰ Th. W. Adorno, H. Eisler, *Composing for the Films*, New York 1947, s. 78.

jak efekty naturalne, muzyka może charakteryzować idee i pojęcia już nam przekazane, ale samodzielnie nie może ich definiować lub symbolizować¹¹.

To ostatnie spostrzeżenie Kracauera potwierdza się w odniesieniu do niewątpliwie bardziej fortunnych (niż Pudowkinowskie) kontrapunktowych rozwiązań Eislera. *Kuhle Wampe* pomyślane było jako polemika z odurzającym masę kinem komercyjnym i równie polemiczną muzyką opatrzył je kompozytor. W filmie *Kaci także umierają* muzyka odbiera śmierci negatywnego bohatera godność, ale też nic innego nie pozostało mu już do odebrania. Charakteryzuje ona idee już nam przekazane, by użyć słów Kracauera. Komentując koncept Eislera, Claudia Gorbman oddaje się takim oto spekulacjom:

Co mógłby zrobić Eisler, komponując muzykę do *Mildred Pierce*^[12]? *Mildred Pierce* jest w pełni tekstualnym systemem, znaczącym dzięki kombinacji psychicznej, narracyjnej, filmowej i kapitalistycznej ekonomii [...]. Kompozycja (score) Eislera, zmierzająca do zdemaskowania sprzeczności w *Mildred Pierce*, z pewnością brzmiałaby źle dla publiczności bez reszty zanurzonej — i płacącej za to — w identyfikacji takiego typu, jaki Adorno i Eisler potępiali. W ramach klasycznego Hollywood, sama „progresywna” muzyka nie rozbudzi [niczyjej] świadomości¹³.

Muzyka Eislera wspiera coś, co i bez niej już istnieje. Rzeczą godną zastanowienia byłoby raczej to, jak włącza się w całościową perswazję filmu i z czym koresponduje — niż to, z czym wchodzi w spór. U Eislera jej adwersarzem nie jest już, jak u Eisensteina, obraz rozumiany jako (polifoniczna) kompozycja plastyczna, lecz od razu jego znaczenie, to najbardziej oczywiste, owo „co się dzieje i dlaczego”. Takie znaczenie, wyjęte z perswazyjnego kontekstu, jest ledwie prowizoryczne. Toteż taki tylko, prowizoryczny, może być charakter toczącego z nim sporu. DoceLOWYM obiektem Eislerowskiego ataku bynajmniej nie był obraz, lecz idealnie konwencjonalna muzyka filmowa. Rozpraszając się powtórnie, fantom kontrapunktu wizualno-dźwiękowego odsłania to, o co faktycznie toczyła się gra.

¹¹ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1975, s. 164.

¹² Film M. Curtiza z 1945 roku, przytoczony tu jako przykład klasycznego stylu hollywoodzkiego.

¹³ C. Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, London 1987, s. 109.

III

Ani Eisensteinowskiej, ani odmiennej od niej Eislerowskiej wizji kontrapunktu nie poddano nigdy krytycznej rewizji, choć ich inne koncepcje (zwłaszcza Eislera) krytykowano niejednokrotnie. Złożyło się na to kilka przyczyn: przede wszystkim malejące zainteresowanie funkcjonalnością muzyki filmowej (o której, jak sądzono, powiedziano już wystarczająco wiele), czemu towarzyszył wzrost zainteresowania jej gatunkową czy tworzywową specyfiką (na którą, jak sądzono, funkcjonalność wywiera wpływ tak oczywisty, że nie poświęcano jej szczególnej uwagi). Pomimo ostrzeżeń, że odpowiedniość pewnych zjawisk na terenie muzyki i filmu ma dość umowny charakter¹⁴, pojęcie kontrapunktu — poręczone autorytetem Eisensteina i Eislera — zadomowiło się na dobre także w języku krytyki filmowej oraz filmowych kompozytorów, gdzie posługiwano się nim raczej w trybie postulatywnym niż opisowym. Z konieczności, chciałoby się dodać.

Kategoria ta nie zniknęła również z teorii filmu. Autorka jednej ze świeższych pozycji literatury przedmiotu, Dominique Nasta, uważa ją za nadal użyteczną¹⁵. Muzyczno-wizualny kontrapunkt zalicza do zjawisk kodowych, tj. takich, których znaczenie (określa je mianem „nienaturalnego”) może być uchwycone poprzez wnioskowanie o intencjach, nie zaś zrozumiane wprost, co wystarcza przy znaczeniach „naturalnych”. Proponuje nawet dalej idącą specyfikację, rozróżniając kontrapunkt skorelowany oraz kontrapunkt skontrastowany. Różnicę tę ilustruje m.in. przykładem zaczerpniętym z *Krajobrazu po bitwie* (1970) Wajdy. Gdyby pierwszym scenom filmu (zimowy pejzaż, obóz dla wynędzniałych jeńców wojennych) nie towarzyszył fragment żywiolowej *Wiosny*, lecz *Zimy z Czterech pór roku* Vivaldiego, kontrapunkt istniałby nadal (jako skorelowany), lecz utraciłby transgresywne jakości, uzyskane dzięki posłuszeniu się *Wiosną* (kontrapunkt kontrastowy).

Pomimo że Nasta sytuuje interesujący nas fenomen — będący zresztą zaledwie jednym z niezliczonych zagadnień, jakim poświęca uwagę — w nowym i nieoczekiwanym kontekście, jej myślenie osadzone jest mocno w bezkrytycznie inkorporowanej tradycji, która domagałaby się już rewizji. Tą tradycją jest żelazny korpus przekonań dotyczących różnego rodzaju analogii pomiędzy muzyką a filmem, tak jakby istnienie

¹⁴ A. Helman, *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964, s. 76.

¹⁵ D. Nasta, *Meaning in Film. Relevant Structures in Soundtrack and Narrative*, Berne 1991, s. 61–88.

takich analogii stanowiło warunek konieczny dla kooperacji jednego z drugim. Ale Nasta woli „wyjaśnić dychotomię obraz/dźwięk pokazując, że jej istota polega na identyczności, a nie opozycji”¹⁶.

Problematyka ta była z ożywieniem dyskutowana już w latach 20. ubiegłego wieku. Jako „muzyka dla oczu” najmłodsza muza doznawała nominalnie estetycznej nobilitacji, nie mniejszej niż jako „ożywione malarstwo” itp. Szukanie szlachetnych krewnych dla stechnicyzowanego nuworysza było głównie podyktowane zapotrzebowaniem na prestiż¹⁷. Awangardowy charakter materiału poglądowego poszukiwania te ułatwiał, utrudniając zarazem dostrzeżenie, że „normalny” film fabularny, z postaciami i emocjonującą akcją, pacyfikuje jakości wizualne, które stają się tylko wehikulem narracji. Późniejszy rozwój wypadków zdiagnozowała swego czasu Alicja Helman:

Rzecz wielce charakterystyczna, po okresach wielkiego zainteresowania [związkami muzyki i filmu — I. S.] [...] — w połowie lat sześćdziesiątych wyraźnie ono słabnie. Omijanie przez badaczy tego tematu wiąże się z jednej strony z powszechnym kryzysem tzw. „wielkich teorii”, z brakiem propozycji o charakterze uniwersalnym, do których niewątpliwie należały fundamentalne opracowania rozpatrujące związki muzyczno-filmowe. Z drugiej strony natomiast można mówić i o wyczerpaniu się samego tematu, któremu bieżąca praktyka w dziedzinie muzyki filmowej nie podsuwa nowych inspiracji¹⁸.

Dzisiaj należałoby rozważyć jeszcze jedną hipotezę: że oto zaczęły narastać wątpliwości, zwłaszcza wokół filmowo-muzycznych odpowiedniości ruchu, rytmu i czasu, których istnienie uważano niegdyś za aksjomat. Muzyka nie jest ruchem, lecz jedynie stymulatorem ruchu, podkreślał już Hanns Eisler¹⁹. Rytm to sprawa ucha, a nie oka: w starciu z muzyką rytmiczność przebiegu wizualnego traci jakiegokolwiek znaczenie. Wreszcie czas: w muzyce, sztuce komponowania czasu, obecny jest przecież impuls bezczasowy (interwał, struktura). Przy tym „[g]dy początek i koniec rozplývają się w nieokreśloności, wygasa wrażenie następstwa zdarzeń kierujących się ku jakiemuś celowi”, notuje Carl Dahlhaus w związku

¹⁶ Ibid., s. 44.

¹⁷ Przebieg tej dyskusji rekonstruuje A. Helman w *Roli muzyki...*, op. cit., s. 53–63.

¹⁸ A. Helman: *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, Łódź 1985, s. 257–258.

¹⁹ Tę tezę Eislera przytacza G. Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*, przekł. ang. H. Tomlinson, R. Galeta, London 1989, s. 239.

ze Stockhausenem²⁰, a pierwszy z brzegu film dostarczyłby mu kilku dalszych przykładów rozplývania się muzyki w nieokreśloności, skutkującego „dysocjacją czasu”.

Idea podania w wątpliwość genetycznego związku pomiędzy muzyką a ruchomym obrazem nie doczekała się na razie wykładu równie systematycznego jak jej leciwa kontridea. Lecz z tej właśnie idei wyrasta pojmowanie muzyki jako prawdziwie „obcego ciała” w obrazie; ciała, którego obecność powinna akompaniować czemuś, co w obrazie jest, nie będąc przezeń pokazane, jak uważa Gilles Deleuze.

Relacja z pewnością istnieje, lecz nie jest to zewnętrzna korespondencja *ani nawet wewnętrzna* [D. nawiązuje tu do koncepcji Eisensteina — I. S.], co przywiodłoby nas z powrotem ku imitacji; jest to reakcja pomiędzy muzycznym obcym ciałem a całkowicie odmiennymi obrazami wizualnymi, czy raczej interakcja niezależna od jakiegokolwiek wspólnej struktury²¹.

Od kiedy kino sięgnęło po mowę i szmery, kontynuuje filozof, muzyka może się wyemancypować, gdyż uwolniona została od swych ilustracyjnych i komentatorskich powinności względem obrazu. Wraz z pozostałymi komponentami dźwiękowymi może tworzyć niezależne od obrazu wizualnego kontinuum, któremu przysługiwałby status obrazu dźwiękowego. Swą konsystencję obraz audiowizualny zyskuje za sprawą kompleksowych związków pomiędzy obrazem dźwiękowym a obrazem wizualnym, za sprawą „nowego typu relacji, relacji precyzyjnej niewspółmierności, a nie — braku relacji”²². Wśród tych relacji nie ma już oczywiście miejsca na szkolną triadę ilustracja/komentarz/kontrapunkt.

Filozof relacji tych nie inwentaryzuje, przeczuwając je raczej w ekskluzywnych przykładach czerpanych z radykalnego kina lat 60. i 70. Ten oto fakt, że późniejsze kino nie podażyło tak radykalnym tropem, nie umniejsza wagi „dźwiękowej” refleksji Deleuze’a — nawet jeśli traktować ją tylko jako symptom specyficznych przeobrażeń w myśleniu o filmowym dźwięku, w tym o muzyce.

I właśnie w książce poświęconej dźwiękowi filmowemu, nie sprofilowanej muzycznie, znajdziemy jeszcze jedno ujęcie interesujących nas

²⁰ C. Dahlhaus, *Muzyka i czas*, w: C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, Warszawa 1992, s. 158.

²¹ G. Deleuze: *Cinema 2...*, op. cit., s. 239.

²² *Ibid.*, s. 256.

kwestii. Propozycja Michela Chiona²³ zaleca się wrażliwością na historyczne i percepcyjne zwłaszcza konteksty. Zamiast poszukiwać genetycznych pokrewieństw pomiędzy sferą audytywną a wizualną, autor woli mówić o audiowizualnym kontrakcie, każdorazowo zawierającym przez widza (tj. „audio-widza”, jak podkreśla). Na mocy tego kontraktu filmowy dźwięk i obraz traktowane są jako współtworzące całość, która jednak nie ma nic wspólnego z naturalną, fizjologicznie uwarunkowaną percepcyjną „harmonią zmysłów”. Tytułowe „audiowidzenie” jest specjalnym trybem postrzegania, w którym percepcja słuchowa i wzrokowa, przebiegając jednocześnie, ulegają wzajemnej transformacji. To główny, ale nie jedyny powód, dla którego na kontrapunkt jako koncept teoretyczny Chion przypuszcza frontalny atak:

Jeśli ta analogia [między audiowizualnym a muzycznym kontrapunktem — I. S.] miałaby w ogóle mieć jakiś sens, kontrapunkt implikowałaby „audytywny głos” percypowany horyzontalnie wraz ze ścieżką wizualną, głos o formalnej odrębności. Chciałbym wykazać, że filmy mają tendencję do blokowania takiej horyzontalno-kontrapunktowej dynamiki. Odwrotnie: w kinie generalnie bardziej istotne są harmoniczne i wertykalne relacje, tzn. relacje między danym dźwiękiem a tym, co się wtedy dzieje w obrazie (czy będą one konsonansowe, czy dysonansowe, czy ani takie, ani takie, à la Debussy). Dlatego mówienie o kontrapunkcie w kinie jest nieco mylnym zapożyczeniem pojęcia, jest intelektualną spekulacją raczej niż praktycznym konceptem. Na dowód zauważmy że, historycznie rzecz biorąc, myśl filmowa szybko dała się zwieść tej analogii, stosując ją często w sposób całkowicie błędny. Wiele przypadków kontrapunktu, przedstawianych jako modelowe, stanowiło faktycznie świetne przykłady *dysonansowej harmonii*, chwilowy zgrzyt pomiędzy figuralnością obrazu a dźwięku²⁴.

Wychwycenie kontrapunktu, przekonuje Chion, wymagałoby wtórnej refleksji typu „powinienem słyszeć X, a słyszę Y” — refleksji, która jest obca percepcji filmu. Każdy przebieg „niewłaściwych” dźwięków jest akceptowalny, o ile między nim a obrazowym dzianiem się zachodzą momenty pełnej synchronizacji. Dźwięk nadaje wówczas obrazowi specyficzną jakość, którą przypisujemy błędnie samemu obrazowi, podczas gdy jest ona efektem współdziałania obu czynników. Chion nazywa tę jakość „wartością dodaną”, ilustrując ją przykładem zaczerpniętym z *Solaris* Tarkowskiego. Wskrzeszeniu sobowtóra żony bohatera, który obja-

²³ M. Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, przekł. ang. C. Gorbman, New York 1994. Książka ta stanowi kompilację trzech wcześniejszych publikacji tego autora, wydanych po francusku.

²⁴ *Ibid.*, s. 36.

wia mu się na kosmicznej stacji, towarzyszy brzęk tłuczonego szkła, sugestywnie oddając kruchość, delikatność, ale i sztuczność jej ciała.

Dowiedziona przez Chiona prymat powiązań pionowych, niezaprzeczalny w odniesieniu do efektów, w przypadku dialogów budzi już pewne wątpliwości. Gdy w grę wchodzi muzyka, wątpliwości te się potęgują: muzyka, nie unieważniając relacji pionowych, wzmacnia przecież poziome. Argument, którym posłużył się teoretyk optując za wykluczeniem kontrapunktu z filmowej terminologii, do muzyki stosuje się w nikłym stopniu. Sam Chion ignoruje ów problem i konsekwentnie rezygnuje z tego terminu, wyróżniając dwa główne typy muzyki: *empatyczną* oraz *anempatyczną* (indyferentną). Trzeci, marginalny typ, obejmuje te sytuacje, gdy muzyka nie pozostaje w żadnej dającej się uchwycić emocjonalnej relacji z obrazem, pełniąc tylko funkcję „drogowskazu”, przez co należy zapewne rozumieć muzyczne dookreślanie akcji pod względem historycznym czy geograficznym. W jednej z wcześniejszych publikacji Chion uwzględniał jeszcze jeden typ posłużenia się muzyką: taki kontrapunkt, który lekceważąco określał jako „dydaktyczny” (gdyż jego rolą jest ironiczne zazwyczaj, jednoznaczne komentowanie obrazu), ale później wycofał się z tego pomysłu.

W propozycji Chiona wyraźnie dochodzi do głosu zamysł aksjologiczny, biorąc górę nad neutralnym opisem, co jest typowe dla teoretycznofilmowej refleksji nad kontrapunktem. Nietypowe wydawać się może natomiast to, że akurat kontrapunkt uważa za najmniej wartościowy sposób użycia muzyki — bezwartościowy na tyle, by go w końcu pominąć. Nie kwestionując frekwencyjnej przewagi muzyki empatycznej, największe nadzieje pokłada w anempatycznej, ujawniającej — jak powiada — „zagadkową obojętność” wobec akcji. „Efektem przeciwstawienia sceny indyferentnej muzyce nie jest zamrożenie emocji, a raczej ich zintensyfikowanie poprzez wpisanie ich w kosmiczne tło”²⁵. Kosmiczna, bo lodowata lub zajęta sobą samą muzyka, obojętna na dramat (jak choćby w wielkich momentach *Likwidatora* Egoyana czy *Dawno temu w Ameryce* Leone), albo — na odwrót — muzyka bezradnie i niestosownie empatyczna, „wczuwająca się” w zlodowaciały świat (jak w *Pod osłoną nieba* Bertolucciego): czyż nie są to przypadki wzajemnej nieadekwatności, dla których Chion wymyślił nowe nazwy, a które tradycjonałisci objęliby mianem kontrapunktu? Bynajmniej nie dydaktycznego?

²⁵ Ibid., s. 8.

IV

Od wystąpienia Eislera upłynęło sporo czasu, wypełnionego rozsznurowywaniem gorsetu konwencji kina klasycznego, w tym także — konwencji muzycznych. Strzegący swego stanu posiadania romantyczny idiom muzyki filmowej stopniowo nasycał się elementami odmiennego, niefilmowego pejzażu: tzw. muzyką poważną (współczesną i przedromantyczną) oraz wszelkimi odmianami muzyki rozrywkowej (jazzem, popem, nawet hip hopem itd.). Dopiero za pośrednictwem tej ostatniej film zaanektował na tak dużą skalę instrumentarium elektroniczne, choć kiedyś zerkał w stronę eksperymentalnych studiów i wydawało się, że przy nich pozostanie. W tych przemianach impuls estetyczny odegrał pewną rolę (zwłaszcza w latach 60.–70.), lecz zdecydowanie nie należy go przeceniać. Znaczenie miało przede wszystkim to, że muzyka filmowa zaczęła funkcjonować w szerokim obiegu kultury popularnej, budząc żywsze zainteresowanie innych mediów i przemysłu fonograficznego. Otworzyły się przed nią nowe kanały komunikowania się z odbiorcami, które — jak to środki komunikowania — zaczęły zwrótnie wywierać wpływ na to, co komunikowane, czyli samą muzykę. W latach 70. Eisler prognozował, że „w przyszłości muzyka stosowana zyska hegemonię [...]. Nie doprowadzi to do upadku czy wręcz końca muzyki koncertowej; raczej ją zmieni — styl koncertowy stanie się «stosowany»”²⁶. Z naszego punktu widzenia istotne jest to, że muzyka filmowa — niegdyś tylko stosowana — wiecie dziś całkiem udane życie pozafilmowe, na płytach i koncertach, wydatnie przyczyniając się do zacierania różnic pomiędzy odseparowanymi kiedyś sferami kultury muzycznej.

Innowacyjność w kinie jest jednak bardziej ulotna niż poza nim: nowe szybko krzepnie w konwencję. „Teraz — powiada Wojciech Kilar — awangardą jest powrót do regularnych rytmów, melodii, harmonii, pozbieranej formy”²⁷. Triumfalny *come back* hollywoodzkiego symfonizmu, który przez dwie poprzednie dekady znajdował się w defensywie, miał miejsce u schyłku lat 70., za sprawą wielkobudżetowego kina „Nowej Przygody”. Wraz z jego nastaniem

²⁶ Cyt. za: R. Lack, *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music*, London 1997, s. 117.

²⁷ *Być kompozytorem. Z Wojciechem Kilarem rozmawia Iwona Szafrąńska*, „Opcje” 1994, nr 3 (6), s. 93.

nastąpił gwałtowny, nieoczekiwany zwrot. Intertekstualność i refleksywność trafiła tam, gdzie się jej najmniej spodziewano: do kina popularnego, które zaczęło [...] przypominać, że „to tylko film”, ostentacyjnie czerpać pełną garścią z dotychczasowego dorobku kina. Nie prowadziło to — wbrew nadziejom Brechta i intelektualistów z lat 60. — do podniesienia poziomu filmowego odbioru ani do wyrobienia nawyków odbioru prawdziwie krytycznego, lecz przede wszystkim stwarzało nastrój zabawy oraz ironiczny dystans do pokazywanych wydarzeń²⁸.

Pierwszą ofiarą sytuacji zwanej czasem postmodernistyczną, w której terażniejszość bezkolizyjnie współlistnieje z przeszłością, jest estetyczne tabu. Trudno byłoby znaleźć jeszcze jakieś zakazy, które kwalifikowałyby się do pogwałcenia. Stąd współczesna wrażliwość na kontrapunktowe prowokacje zdecydowanie się przytępiła.

Pominąwszy epokę Eisensteina, nobliwy termin „kontrapunkt wizualno-dźwiękowy” na ogół służył teorii filmu jako etykieta, którą opatrywano kontrasty. Umykało uwadze to, że podszewką kontrastu musi być (jakaś) korespondencja, ponieważ muzyka filmowa jest tworem *sui generis* funkcjonalnym. Alternatywą dla niej nie jest, jak dla muzyki „w ogóle”, hipotetyczna autonomia, lecz — dysfunkcjonalność.

Z czym zatem „kontrastuje kontrapunkt”? Przede wszystkim z zastanymi konwencjami posługiwania się muzyką filmową. Tzw. kontrapunkt to gest autorefleksywny. Ale i konserwatywny, czego nie chcą dostrzec jego dawni i nowsi admiratorzy. Kwestionując konwencje zarazem się je utwierdza, jak zauważa Michel Chion, puentując wieloletni, lecz trzeba powiedzieć — dość nieszczęśliwy romans filmu z kontrapunktem:

Do każdego obrazu można dodać dźwięk na setki sposobów. Niektóre z tych wyborów są całkowicie konwencjonalne. Inne, formalnie nie przeciwstawiając się obrazowi ani go nie negując, przenoszą percepcję obrazu na inny poziom. A dysonans audiowizualny [czyli kontrapunkt — I. S.] jest tylko odwróceniem konwencji i w ten sposób ją honoruje, wiążąc nas w logice binarnej, która ma niewiele wspólnego z tym, jak działa kino²⁹.

²⁸ M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Kraków 1999, s. 28.

²⁹ M. Chion, *Audio-Vision...*, op. cit., s. 38.

Problemy formy i ekspresji w refleksji estetycznej kompozytorów Szkoły Wiedeńskiej

W opublikowanych w 1958 roku rozmowach z Robertem Craftem Strawiński ujawnił własny punkt widzenia na utrwalony już w historiografii muzycznej — głównie za sprawą Adorna — pogląd o istnieniu przepaści dzielącej go od Schönberga. Odnajdujemy w nich systematyczną wykładnię różnic dotyczących zarówno warsztatu kompozytorskiego, jak też postawy estetycznej obu twórców. Ostatnie z dwudziestu wskazanych przez Strawińskiego przeciwstawięń zawiera metaforyczne ujęcie relacji między formą a ekspresją w dziele sztuki. Na przypisane Schönbergowi pytanie: „Chiński filozof mówi po chińsku, ale co on mówi?” Strawiński odpowiada: „To, co mówi chiński filozof, nie może być oddzielone od faktu, że on to mówi po chińsku”. Z jednej strony mamy zatem do czynienia z uznaniem nadrzędności treści, ideowego przesłania dzieła, z drugiej natomiast z zastrzeżeniem, że odczytanie owego przesłania możliwe jest wyłącznie poprzez formę, to znaczy dzięki znajomości reguł języka, w jakim zostało ono przekazane.

Powyzsza opozycja ujawnia jedną z najważniejszych różnic między koncepcjami estetycznymi neoklasycyzmu i Szkoły Wiedeńskiej. W pierwszym przypadku forma dzieła muzycznego stanowi kategorię nadrzędną, zarówno w aspekcie techniczno-kompozytorskim, jak i estetycznym. Z jednej strony rozumiana jest jako punkt wyjścia w myśleniu kompozytorskim, jako przejęty z tradycji model czy schemat architektoniczny, z drugiej natomiast jako ostateczny cel sztuki, utożsamiany z pojęciami ładu, doskonałości, wyższej organizacji. W podejściu neoklasyków do formy wyraża się negacja tego, co możemy uważać za jedną z cech wyróżniających ekspresjonizmu, a więc negacja formy jako tworu indywidualnego, jednorazowego, uwarunkowanego dążeniem do „bezpośredniego przedstawienia idei”. W koncepcji Schönberga zagadnienia formy

podporządkowane są wymaganiom ekspresji artystycznej. Zasada prymatu ekspresji nad formą sytuuje tę drugą — paradoksalnie — na pierwszym miejscu w hierarchii celów estetycznych. W istocie rzeczy, przytoczone pytanie kompozytora o „treść” wypowiedzi chińskiego filozofa jest również pytaniem o formę, czyli o sposób najwłaściwszego i prawdziwego wyrażenia „treści wewnętrznej”. Gdy bowiem twórca w pełni wie, co pragnie wyrazić (*resp.* przekazać), ważny staje się dlań przede wszystkim problem jak, a zatem samo przesłanie.

Idea poszukiwania formy przez twórcę wpisuje się w romantyczną tradycję estetyki uczucia i wynikającej z niej nauki o formach muzycznych. Dziewiętnastowieczna teoria muzyki przyniosła silne ugruntowanie opozycji między treścią a formą, ujmowanych metaforycznie jako dusza i ciało dzieła. W ówczesnej *Formenlehre* często napotykałyśmy na porównanie analizy muzycznej do anatomii. I tak na przykład Franz Brendel, następca Schumanna na stanowisku redaktora „*Neue Zeitschrift für Musik*”, nazwał formę „strukturą kostną i mięśniową” utworu muzycznego¹. Przenośnia ta daje wyraz lekceważeniu: pierwotny, źródłowy jest duch, podczas gdy forma jest czymś wtórnym. To rozróżnienie formy i ducha — pojmowanego jako treść uczuciowa lub symboliczna, stanowiąca o artyzmie dzieła — wyrastało z doświadczenia, które mówiło, że to, co słyszalne, jest tylko zewnętrzną oznaką ukrytego przesłania. W efekcie, w estetyce romantycznej zapanowała więc obojętność na reguły i schematy przekazane przez tradycję. Położenie akcentu na treść — ideę czy temat literacki — stało się natomiast motorem daleko idących przemian form muzycznych. Począwszy od Beethovena — jak pisze C. Dahlhaus — „forma stała się problemem, który wymagał coraz to nowych rozwiązań”².

W praktyce kompozytorskiej odzwierciedleniem przewagi treści ekspresyjnej nad formą dzieła było dążenie do hybrydyzacji form i gatunków muzycznych. Wiązało się ono ściśle z rozwojem muzyki programowej, tj. tej dziedziny twórczości, w której swoboda w doborze, traktowaniu, czy wreszcie łączeniu ze sobą różnych modeli formalnych wynikała z oddziaływania warstwy literackiej. Po *Dziewiątej Symfonii* Beethovena kolejne generacje romantyków skwapliwie ulegały pokusie kształtowania formy *sub specie* ekspresji. Poszukiwanie nowych rozwiązań poprzez krzyżowanie gatunków objęło bardzo szeroki nurt dziewiętnastowiecznej

¹ F. Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, wyd. IV, Leipzig 1867, s. 242.

² C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 332.

twórczości muzycznej. Za najważniejsze przejawy tej tendencji należy uznać: rozwój poematu symfonicznego od Liszta po Straussa, swoistą symfonizację wagnerowskiej opery, w której głos — na niespotykaną wcześniej skalę — konkuruje z potężnym aparatem orkiestrowym, wreszcie dokonaną przez Mahlera konfrontację pieśni romantycznej z monumentalną formą symfonii. Warto przy tym dodać, że sam Mahler usprawiedliwił olbrzymie rozmiary swoich symfonii, powołując się na proporcje dzieła operowego, które zajmuje cały wieczór. W niektórych przypadkach przewidywał on nawet przerwę po pierwszej części. W rezultacie poszczególne części symfonii upodabniały się do „aktów” lub „obrazów” akcji symfonicznej. Jeśli więc Wagner wprowadził symfonię do opery, to Mahler — paradoksalnie — przywrócił operę symfonii.

Dążenie do zatarcia formalnej bądź gatunkowej tożsamości dzieła muzycznego znamionuje też wczesną twórczość kompozytorów Szkoły Wiedeńskiej — na tyle wyraźnie, aby nie mieć wątpliwości co do jej romantycznych korzeni. Na przestrzeni pierwszej dekady drogi twórczej samego Schönberga możemy odnaleźć wiele przykładów świadczących o unikaniu jednoznaczności muzycznego dyskursu, czy też raczej o założonej przez kompozytora możliwości wielorakiej interpretacji treści ekspresyjnej utworu. Źródłem nowych rozwiązań formalnych czy gatunkowych jest najczęściej balansowanie pomiędzy skrajnościami: sekstet smyczkowy *Verklärte Nacht* waha się między poematem symfonicznym a muzyką kameralną, *Symfonia kameralna* na 15 instrumentów nie należy już do muzyki kameralnej, nie będąc jednak również właściwą symfonią, a *II Kwartet smyczkowy* stanowi swoistą kombinację „muzyki czystej” i pieśni. Dopełnieniem tej mozaiki elementów wywiedzionych z tradycji są wreszcie *Gurrelieder* — dzieło monumentalnych rozmiarów, w którym dostrzegamy syntezę pieśni, poematu symfonicznego i... opery, a właściwie wagnerowskiego dramatu muzycznego.

Problem hybrydyzacji gatunków w twórczości Schönberga wiąże się ściśle z postawą kompozytora wobec ugruntowanej w estetyce późnego romantyzmu opozycji między muzyką programową a twórczością wolną od jakichkolwiek pozamuzycznych odniesień, czyli tzw. muzyką absolutną. Schönberg zbyt wiele zawdzięczał zarówno dziełu Wagnera, jak i Brahmsa — postaci uosabiających bieguny tego przeciwstawienia — aby jednoznacznie opowiedzieć się po jednej ze stron. Poza tym rozpętana przez Hanslicka w połowie XIX stulecia debata na temat autonomicznych wartości muzyki, znacznie straciła już na sile. Wczesna twórczość Schönberga stanowi raczej świadectwo pewnego kompromisu uchylającego powyższą opozycję: obie opcje estetyczne jawią się tu jako alternatywne sposoby dotarcia do ukrytego, wewnętrznego przesłania dzieła

muzycznego. Pierwszymi przykładami owego *modus vivendi* są takie utwory jak sekstet *Verklärte Nacht* i poemat symfoniczny *Peleas i Melizanda*. Schönbergowi nie zależało w nich bowiem na stworzeniu metafory mniej lub bardziej oddalonej od warstwy literackiej, lecz na zaferowaniu różnych możliwości interpretacji, uwzględniających obie przeciwstawne kategorie. Dołączając do partytury wiersz Dehmle, czy też czyniąc odniesienie do słynnego dzieła Maeterlincka (jednego z najpopularniejszych dramatów tamtej epoki), kompozytor za każdym razem proponuje konstrukcję muzyczną, która może być odczytana w sposób autonomiczny, niezależnie od formy literackiej.

Świadectwem przenikania się ekspresji muzycznej i literackiej jest również *II Kwartet smyczkowy* Schönberga — dzieło oznaczające zarówno zerwanie z tonalnością dur-moll, jak i przejście od muzyki „czystej” do poezji wyrażonej *explicite*. Koncepcja tego utworu przypomina powstałą kilka lat wcześniej *IV Symfonię* Mahlera, której finał wprowadza pieśń — gatunek, który przez dłuższy czas będzie dominował odtąd w twórczości autora *Harmonielehre*.

Paradoksalnie jednak, przypadkiem szczególnym, ujawniającym w pełni stanowisko kompozytora wobec interesującego nas problemu, jest jego dzieło instrumentalne — *Pięć utworów orkiestrowych* op. 16. W jednym z artykułów Schönberg wspomina o życzeniu wydawcy, dotyczącym ewentualnego nadania przez kompozytora tytułów poszczególnym utworom:

Pewnie ustąpię, ponieważ znalazłem tytuły, które w ostateczności wydają się możliwe. Ogólnie rzecz biorąc, nie jest to jednak dobry pomysł. Muzyka bowiem przez to właśnie jest zachwycająca, że można w niej wszystko powiedzieć tak, aby wtajemniczony wszystko zrozumiał, zachowując jednocześnie własne sekrety, do których nie chcemy się przyznać ani tym bardziej ich rozgłaszać. Tytuł zaś zdradza wszystko. Z drugiej strony, to co miało być powiedziane, zostało wyrażone przez muzykę. Po co więc jeszcze dodawać słowa? Gdyby były one naprawdę konieczne, zostałyby zamieszczone. Muzyka wyraża więcej niż słowa³.

Zmuszony przez wydawcę do ustępstwa wobec własnych racji estetycznych, kompozytor zgodził się ostatecznie na następujące tytuły, „które niczego nie zdradzają — kontynuuje Schönberg — ponieważ albo sygnalizują treści bardzo ogólne, albo dotyczą jedynie kwestii technicznych”: I. *Vorgefühle* (*Przeczcucia*) — II. *Vergangenes* (*Rzeczy minione*) — III. *Farben* (*Barwy*) — IV. *Peripetie* (*Perypetia*) — V. *Das obligate Rezitativ* (*Recytatyw obligato*).

³ Cyt. za: A. Poirier, *L'expressionisme et la musique*, Paris 1995, s. 158.

Swobodne krzyżowanie form, gatunków i rodzajów muzyki, jakie zaobserwowaliśmy we wczesnej twórczości Schönberga, można uznać za pierwszą przesłankę radykalnej krytyki tradycyjnych konwencji. Z dzisiejszego punktu widzenia oznacza ono raczej pewien kompromis wobec tradycji, stanowiący jedynie punkt wyjścia dla nowej sztuki. Odejście od tonalności w połączeniu z pragnieniem „bezpośredniego przedstawienia idei”, jako głównym celem ekspresjonistów, musiało — w niedalekiej perspektywie — przynieść całkowitą negację zastanych form czy sposobów artystycznego wyrażania treści. Problem formy, sprowadzający się do znalezienia nowego *modus vivendi* między formą a ekspresją w utworze muzycznym, okazał się najtrudniejszym wyzwaniem, z jakim przyszło zmierzyć się Schönbergowi i jego uczniom.

Wnikliwe spojrzenie na skutki przełomu wynikającego z odrzucenia przez Schönberga konwencji ugruntowanych przez trzy wieki rozwoju muzyki tonalnej odnajdujemy w pracy Adorna⁴. Autor odczytuje postawę kompozytora w kategoriach powinności moralnej — jako sprzeciw wobec „fikcji i gry”, wyrażający niezgodę na „abstrakcyjną powszechność języka muzycznego”. Główny argument krytyki owych powszechnych konwencji upatruje w tym, że w istocie odbierały one muzyce autentyczność ekspresji. Od początku XVII wieku muzyka Zachodu, a zwłaszcza muzyka dramatyczna od Monteverdiego po Verdiego, prezentowała — zdaniem Adorna — ekspresję stylizowaną i wtórną, „fikcję afektów”. Prawdziwe uczucia nie mogły być rzeczywiście i bezpośrednio obecne w utworze, ponieważ usiłowano je wyrazić za pomocą gotowych, spetryfikowanych elementów, konwencjonalnych formuł. Adorno demaskuje więc fałsz tradycyjnej muzyki, polegający na pozorowaniu jedności formy i treści ekspresyjnej. Rzeczywistą zgodność obu tych aspektów dzieła dostrzega on natomiast u Schönberga. „Momentem rzeczywiście przełomowym — pisze — jest u niego zmiana funkcji wyrazu muzycznego. Tu nie figuruje się już namiętności, lecz rejestruje w substancji muzycznej nieukrywanie autentyczne poruszenia podświadomości, wstrząsy, urazy. Atakują one tabuistyczne nakazy formy, ponieważ te poddają je swej cenzurze, racjonalizując je i przemieniając w obrazy. Innowacje formalne Schönberga są bliźniaczym odpowiednikiem zmian w treści wyrazowej jego utworów: służą pełnemu ujawnieniu jej rzeczywistego sensu”⁵.

⁴ Por. Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 75–78.

⁵ *Ibid.*, s. 75.

Najbardziej uderzającym objawem odnowienia tej relacji było kurczenie się przebiegu muzycznego w czasie. Z utworu musiały bowiem zostać wyeliminowane wszystkie te elementy, które w tradycyjnej muzyce przynależały wyłącznie formie, nie służąc bezpośrednio ekspresji. Wszelkie konwencjonalne zwroty, powtórzenia i upiększenia okazały się zbędne. Równoległe z odkrywaniem nowego języka muzycznego w dziele Schönberga postępowała więc ewolucja formy, polegająca na stopniowej redukcji materiału motywicznego. Za pierwszy symptom tej nowej koncepcji możemy uznać *Symfonię kameralną* op. 9 — dzieło, w którym dążenie do kondensacji muzycznego dyskursu spowodowało przemianę czteroczęściowego modelu gatunku w zwarty, jednocześnie dwudziestu minut. Pełne urzeczywistnienie idei maksymalnej koncentracji formy nastąpiło jednak dopiero po atonalnym przełomie w twórczości kompozytora. Daleko posuniętą skrótowność wypowiedzi i krańcową oszczędność środków obserwujemy w powstałych niemal równocześnie, latem 1909 roku, dwóch partyturach instrumentalnych, tj. w *Trzech utworach fortepianowych* op. 11 oraz *Pięciu utworach orkiestrowych* op. 16. Dzieła te — podobnie jak napisany bezpośrednio po nich monodram *Erwartung* pozbawione już jakichkolwiek cech przetwarzania tematów — stanowiły zapowiedź zbliżania się do granic kondensacji wyrazu, wyznaczonych przez tzw. formę aforystyczną. Kulminacyjny punkt tej tendencji został osiągnięty w skomponowanych w roku 1911 *Sześciu małych utworach fortepianowych* op. 19. Mamy w nich do czynienia z maksymalną redukcją formy jako schematu kompozycyjnego — najdłuższy, pierwszy utwór liczy 18 taktów, najkrótsze zaś, tj. drugi i trzeci, zaledwie po 9 — przy jednoczesnej koncentracji ekspresyjnej — już nie motyw czy następstwo akordów, lecz właściwie każdy pojedynczy dźwięk nosi w sobie ciężar przeżycia. Opus 19 charakteryzuje zatem maksimum wyrazu na możliwie najmniejszej przestrzeni, czyli to, co sam Schönberg we wstępie do *Bagatel* Weberna określił metaforycznie jako „powieść w westchnieniu”.

Koncepcję formy aforystycznej należy interpretować jako kolejny — po przełomie atonalnym i wynikającym z niego atematyzmie — etap emancypacji przywódcy Szkoły Wiedeńskiej od tradycyjnych uwarunkowań, jego postępujące oddalanie się od romantycznych korzeni. W swoim czasie oznaczała ona również pewien kres w myśleniu kompozytorskim Schönberga i jego uczniów, punkt graniczny, którego przewyciężenie okaże się nadzwyczaj trudne. Próba wyjścia z kryzysu będzie wiodła przez przywołanie tekstu literackiego jako narzędzia ratunku dla formy muzycznej — przede wszystkim w pieśniach, które zdominują twórczość nadchodzących lat. Warto zwrócić uwagę na fakt, że opus 19 stanowi

w zasadzie ostatnie doświadczenie Schönberga w dziedzinie muzyki instrumentalnej, przed ukończonymi w roku 1923 *Pięcioma utworami fortepianowymi* op. 23 i *Suitą* op. 25. Przeszło dziesięć lat zajmie więc kompozytorowi poszukiwanie rozwiązania problemów, jakie niosła za sobą forma aforystyczna. Ostateczna reintegracja materiału muzycznego, obejmująca wiele aspektów (formę, fakturę, kształtowanie tematyczne), nastąpi dopiero z chwilą zastosowania „metody komponowania za pomocą dwunastu dźwięków”. Moment ten — również z estetycznego punktu widzenia — będzie oznaczał początek nowej fazy ekspresjonizmu muzycznego.

Świadomość kryzysu, związanego z urzeczywistnieniem nowego ideału ekspresji muzycznej w możliwie najbardziej skondensowanej formie, jest bogato udokumentowana w źródłach. Możemy wskazać na liczne wypowiedzi twórców Szkoły Wiedeńskiej, wyrażające przekonanie o przełomowym — z perspektywy dalszej drogi twórczej — znaczeniu tego okresu. Sam Schönberg, z pozycji kompozytora mogącego pozwolić sobie na dystans wobec własnej przeszłości, w jednym z esejów wyzna po latach:

Około roku 1908 napisałem moje pierwsze dzieła w tym nowym stylu, a moi uczniowie — Anton von Webern i Alban Berg — naśladowali mnie trochę. Od początku nasze kompozycje okazały się inne niż wszystko to, co zostało napisane wcześniej, nie tylko jeśli idzie o harmonię, lecz także pod względem melodii, pracy tematycznej i traktowania motywów. Najbardziej znaczącymi cechami tych nowo powstałych dzieł były jednak ich wielka siła wyrazu i krańcowa zwięzłość. Wówczas ani moi uczniowie, ani ja sam nie rozumieliśmy przyczyny tego stanu rzeczy. Dopiero później odkryłem, że nasze wyczucie formy nie zmyliło nas, zmuszając do zrekompensowania skrajnej intensywności treści uczuciowej poprzez maksymalną zwięzłość. W ten sposób nieświadomie wyciągnęliśmy konsekwencje z tej nowości, która, jak wszelka nowość, tworząc coś, skazywała jednocześnie coś na zagładę. Pojawiła się nowa harmonia bogata w rozwiązania kolorystyczne; były jednak także wielkie straty⁶.

Wskazując na „wielkie straty”, Schönberg ma tu zapewne na myśli ów kryzys, który dotknął go na równi z jego uczniami. Po niezwykłym wybuchu sił twórczych w roku 1909, gdy w zawrotnym tempie skomponował on *Pięć utworów orkiestrowych* i *Erwartung*, przyszła świadomość ryzyka wynikającego z impasu, w jaki popadła cała trójka. Spo-

⁶ A. Schönberg, *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schönberg*, red. D. Newlin, New York 1950, s. 164.

strzegając, że jego uczniowie podążają za nim, Schönberg nie kryje wówczas rozdrażnienia, czyniąc im częstsze niż dotąd wyrzuty, podczas gdy Berg i Webern przedstawiają mu swoje „krótkie” ostatnie kompozycje w raczej przeproszającym tonie. Z pełnych przesadnej grzeczności listów Berga do mistrza przebija niekiedy również nuta krytyki:

Od czterech lat moim ukrytym, tym niemniej żarliwym pragnieniem było zadedykować coś Panu. Dzieła, które skomponowałem pod Pańskim kierunkiem, tj. *Sonata, Pieśni i Kwartet* (op. 1–3), były wyłączone z tej intencji, ponieważ otrzymałem je niejako bezpośrednio od Pana. Niestety, życzenie napisania czegoś naprawdę niezależnego i mającego inną rozpiętość niż te pierwsze utwory, a tym samym możliwość zadedykowania Panu czegoś, co nie wywoła Pańskiej złości, nie opuszcza mnie od kilku lat (8 września 1914)⁷.

Nadzieja na zadowolenie Schönberga pojawi się w związku z ukończonymi w roku 1914 *Trzema utworami orkiestrowymi (Drei Orchesterstücke)* op. 6. Odpowiadając na słowa dosadnej krytyki pod adresem „krótkich” *Pięciu pieśni orkiestrowych* op. 4 i równie „krótkich” *Czterech utworów* na klarnet i fortepian op. 5 — partytur, którym zniecierpliwiony nauczyciel zarzucił „błahę znaczenie i zupełny brak wartości”, Berg tak skomentuje swoje nowe dzieło:

Trzy utwory orkiestrowe stanowią efekt dążenia do skomponowania utworów o wyraźnie zarysowanym charakterze, w sensie, jakiego Pan oczekuje — utworów o normalnej długości, bogatych pod względem tematycznym, tworzonych bez zamiaru poszukiwania „nowości” za wszelką cenę, lecz z pragnieniem zawarcia w tym dziele najlepszej części mnie samego (listopad 1915)⁸.

Warto zauważyć, że wspomniana w przytoczonym liście „normalna długość” cyklu, którą można interpretować jako zapowiedź przełamania kryzysu formy aforystycznej, w rzeczywistości nie przekracza dwudziestu minut.

W przypadku Weberna problem relacji: mistrz — uczeń wobec istniałego kryzysu jest znacznie bardziej złożony. Oddziaływanie pedagogicznego autorytetu przeradza się tu bowiem w stosunek wzajemnej inspiracji, przy czym tak naprawdę trudno stwierdzić, która ze stron odgrywa decydującą rolę. Można wysunąć tezę, iż powstałe w latach

⁷ A. Schönberg, A. Berg, *Correspondence*, New York–London 1987, s. 132.

⁸ *Ibid.*, s. 168.

1911–1914 „miniaturowe” kompozycje Weberna — *Sześć bagatel* na kwartet smyczkowy op. 9, *Pięć utworów* na orkiestrę op. 10 i *Trzy małe utwory* na wiolonczelę i fortepian op. 11 — oznaczały dla samego Schönberga raczej niepokojące wyzwanie niż potwierdzenie spełnienia nauczycielskiej misji. Dowodu na to dostarcza na przykład świadectwo Almy Mahler, w którym czytamy m.in.:

Webern tworzył niewiele, lecz w sposób zupełnie oryginalny. Stawał się on coraz bardziej radykalny. Schönberg wyznał nam — Werflowi i mnie — jak wiele cierpiał z powodu niebezpiecznego wpływu Weberna i jak wiele energii poświęcił, aby się z niego wydobyć⁹.

Jak słusznie stwierdził amerykański muzykolog Hans Moldenhauer, uwagi Weberna o muzyce swojego mistrza, zamieszczone w poświęconej Schönbergowi księdze pamiątkowej wydanej w Monachium w 1912 roku, mogłyby równie dobrze służyć jako komentarze do jego własnej twórczości tego okresu:

W trzecim utworze (opus 11), nie jest już rozwijany żaden motyw, co najwyżej powtarza się bezpośrednio jakieś krótkie następstwo dźwięków. Temat, gdy już raz się pojawił, wyraził bowiem wszystko, co było do powiedzenia; trzeba zatem, aby ukazało się coś nowego¹⁰.

Wyrazem indywidualnego dążenia Weberna do maksymalnej zwięzłości formy może być jego wypowiedź w jednym z listów do Schönberga, gdzie wyjaśnia on genezę swoich *Pięciu utworów* na orkiestrę op. 10, komponowanych w latach 1911–1913:

Napisałem już dwa utwory na orkiestrę. Są one bardzo krótkie. Nic długiego nie przychodzi mi na myśl. Będzie to więc kilka krótkich utworów, które nazwę *Utworami kameralnymi na orkiestrę*, aby zastrzec, że nie powinny być wykonywane w wielkiej sali (6 lipca 1911)¹¹.

Skrajny przykład formy aforystycznej, w której redukcja przebiegu muzycznego idzie w parze z maksymalnym zróżnicowaniem ekspresji, stanowi opus 11. *Trzy małe utwory* na wiolonczelę i fortepian były początkowo pomyślane przez kompozytora jako dzieło obszerniejsze, niosące nadzieję na wyjście z impasu małej formy:

⁹ Cyt. za: H. Moldenhauer, *Anton von Webern*, London 1978, s. 660.

¹⁰ *Ibid.*, s. 566.

¹¹ Cyt. za: A. Poirier, *op. cit.*, s. 169–170.

Będę teraz pisał większą rzecz na wiolonczelę i fortepian. Mam do tego inspirację z zewnątrz. Prosił mnie o to ojciec. On chętnie słucha wiolonczeli. Jego życzenie jest dla mnie wystarczającym bodźcem do tego, by wreszcie odnaleźć drogę do dłuższych utworów

— donosi Webern Schönbergowi w liście datowanym 26 maja 1914 roku. Dwa miesiące później napisze:

Miałem już zupełnie jasną koncepcję większej dwuczęściowej kompozycji na wiolonczelę i fortepian i natychmiast zabrałem się do pracy. Gdy jednak I część była już daleko zaawansowana, coraz natrętniejsza stawała się świadomość, że m u s z ę [wszystkie podkreślenia — T. B.] napisać coś innego. Czułem wyraźnie, że jeśli tę myśl stłumię, coś pozostanie nie napisane. Więc przerwałem, chociaż tamta większa robota dobrze mi szła, i napisałem szybko te małe utwory..¹²

Z „większej” rzeczy pozostały w rezultacie jedynie trzy małe utwory — liczące odpowiednio 9, 13 i 10 taktów i trwające po kilkanaście sekund, które śmiało można nazwać aforyzmami muzycznymi. Na przeszkodzie „inspiracji z zewnątrz” stanął pewien nie do końca uświadomiony imperatyw twórczy, nie wyrażający nic innego, jak prawo konieczności wewnętrznej, czyli przymus wyrażania tylko tego, co naprawdę niezbędne.

Webernowi również przyjdzie długo czekać na odnalezienie drogi do większych form na gruncie „muzyki czystej”. Próba, jeśli nie pokonania, to przynajmniej zawieszenia kryzysu formy aforystycznej będzie dlań ucieczka do utworów z tekstem, a zwłaszcza pieśni. Przez następne 13 lat, aż do *Tria smyczkowego* op. 20, poświęci się on komponowaniu muzyki wyłącznie wokalne. Rekonstrukcja formy instrumentalnej dokona się więc dopiero w drugiej połowie lat dwudziestych, tj. w czasie, gdy w ślad za swoim mistrzem Webern wkroczy na drogę dodekafonii.

Powracając do Schönberga, warto zwrócić uwagę na fakt, że przejawem kryzysu było także nagłe „obniżenie wydajności”, a potem nawet kilkuletnia przerwa w pracy twórczej. Po owocnym roku 1909 jeszcze ponad trzy lata zajmie kompozytorowi ukończenie rozpoczętego w 1908 roku dramatu muzycznego *Die glückliche Hand* (*Szczęśliwa ręka*) — ostatniej większej formy aż po dodekafoniczny przełom. W tym czasie powstanie wprawdzie *Pierrot lunaire* — dzieło o kluczowym znaczeniu z punktu widzenia rozwoju stylu ekspresjonistycznego w muzyce. Należy jednak pamiętać, że poszczególne części tego cyklu, obejmującego 21

¹² Cyt. za: L. Stawowy, *Webern*, Kraków 1992, s. 66.

melodramatów, mimo przywołania tekstu nie przekraczają w zasadzie „miniaturowych” rozmiarów półtorej minuty i jako takie nie burzą koncepcji formy aforystycznej. Wspomniane trzy lata „spowolnienia” procesu twórczego to jednocześnie czas refleksji znaczonej przez nowe ważne doświadczenia: decyzję o dokończeniu *Gurrelieder*, napisanie i wydanie *Harmonielehre*, wreszcie spotkanie i przyjaźń z Kandinsky’em. Wiadomo, jak istotne znaczenie miały w biografii twórczej Schönberga te wydarzenia, stąd też w nich to właśnie można doszukiwać się przesłanek zwrotu w postawie kompozytora. Wyrazem tego zwrotu będzie przede wszystkim dążenie do ponownego ustanowienia związku pomiędzy formą a językiem dzieła muzycznego. W utworach aforystycznych więc ta — jak wiadomo — prawie zupełnie zanikła: redukcja formy pociągnęła bowiem za sobą rozbitcie tradycyjnych parametrów języka muzycznego, tj. procesów harmonicznyc, tematów, a nawet motywów na „mikrostruktury”, które przestały być postrzegane jako elementy konstrukcji formalnej. Powstały kryzys był ceną za maksymalne wzmocnienie i intensyfikację ekspresji.

Około roku 1912 rozpoczyna się zatem nowa faza ekspresjonizmu muzycznego, w której nastąpi stopniowa reintegracja tradycyjnych parametrów percepcji, w tym zwłaszcza kształtowania tematycznego oraz odbudowa konstrukcji formalnej. Dążenie do jedności formy i ekspresji przejawia się tym samym w nowych aspektach, tj. bądź w wymiarze symbolicznym, bądź też poprzez ścisły związek muzyki z treścią literacką w utworach dramatycznych.

Za punkty zwrotne, zapowiadające przezwycięzenie kryzysu poprzez przywrócenie „rozumiałości” dzieła muzycznego, należy uznać niewątpliwie *Die glückliche Hand* i *Pierrot lunaire*. W tych pierwszych od dłuższego czasu, „większych” partyturach Schönberga (pomijając trzecią część *Gurrelieder*) próba wspomnianej reintegracji dotyczy zarówno formy, faktury, jak i kształtowania tematycznego. Nastawienie formalne kompozytora przejawia się przede wszystkim w ujęciu przebiegu w zorganizowane i symetryczne ramy architektoniczne: w *Pierrocie* cykl 21 melodramatycznych miniatur podzielony jest na trzy równe części, *Szczęśliwa ręka* ma natomiast formę czteroczęściową, w której dwa środkowe obrazy obramowane są prologiem i epilogiem, powierzonymi chórowi. W fakturze obu dzieł obserwujemy z kolei zwrot ku technikom lub formom polifonicznym. Zastosowanie fugata na początku trzeciego obrazu dramatu, czy też takich ścisłych form jak kanon, fuga i passacaglia w *Pierrocie* możemy interpretować jako wyraz świadomego narzucenia sobie przez kompozytora szczególnej dyscypliny formalnej. Fragmenty polifoniczne służą wreszcie przywróceniu — wprawdzie dopiero w załączkowej

postaci — kryterium tematycznego w kształtowaniu przebiegów melodycznych. W efekcie identyfikacja struktur motywicznych jest tu znacznie łatwiejsza aniżeli na przykład w *Erwartung*.

Pomimo tych zapowiedzi przewyciężenia kryzysu, wynikającego z wyczerpania możliwości artystycznej wypowiedzi w formie aforystycznej, na jego ostateczne rozwiązanie przyjdzie ekspresjonistom czekać przeszło dziesięć lat. Wskazana powyżej druga faza twórczości kompozytorów Szkoły Wiedeńskiej, której uwieńczeniem będzie *Wozzeck* Berga, upłynie bowiem w całości pod znakiem oczekiwania na odzyskanie spójności języka muzycznego na gruncie „muzyki czystej”. Znamienny dla tego okresu zwrot ku utworom z tekstem okaże się więc rozwiązaniem co najwyżej połowicznym, nie wnoszącym decydujących rozstrzygnięć z punktu widzenia, jakże bliskiej Schönbergowi i jego uczniom, idei organiczności formy muzycznej. Nadzieję na ostateczne przełamanie impasu stworzy dopiero metoda dodekafoniczna, która przywróci ową pewność konstrukcyjną, pozwalającą na — jak to określa Rognoni — „rewindykację obiektywnych schematów form szerokich”¹³.

* * *

Niedostatek materiału! — to jest, w istocie, artystyczna ekonomia; użyć tylko te środki, które są absolutnie konieczne do osiągnięcia określonego rezultatu. Wszystko inne jest bezcelowe, a tym samym niezręczne. Nic nie może być piękne, jeśli nie jest organiczne [podkreślenie — T. B.]

— czytamy w *Harmonielehre*. W słowach tych, skierowanych przeciwko nadużywaniu ornamentu w sztuce, kryje się jedna z zasadniczych idei koncepcji estetycznej ekspresjonizmu — postulat organicznej jedności dzieła, w którym mieści się zarazem dążenie do absolutnej spójności formy muzycznej, jak też — w konsekwencji — ideał wzajemnego przenikania się formy i ekspresji. Idea organiczności dzieła, wywodząca się wprost z tradycji dziewiętnastowiecznej *Formenlehre*, znajduje bardzo wyraźne odzwierciedlenie w refleksji estetycznej kompozytorów Szkoły Wiedeńskiej. Wydaje się przy tym, że to właśnie wynikająca z niej świadomość szczególnej odpowiedzialności za formę artystyczną była główną przyczyną trudności w pokonaniu wspomnianego kryzysu.

Ideał formy organicznej i zróżnicowanej możemy uznać za dominantę myśli estetycznej Schönberga na przestrzeni całej jego drogi twórczej.

¹³ Por. L. Rognoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*, przeł. H. Krzeczkowski, Kraków 1978, s. 348.

W eseju *Tonalność i forma* — napisanym w roku 1935, a więc w czasie, gdy kompozytor miał już za sobą niejedną kryzys i przełom w swym rozwoju artystycznym — odnajdujemy nie tylko postulat „anatomicznej” organiczności formy, lecz także tezę o tożsamości formy i ekspresji:

Kompozycja przybiera formę, ponieważ (1) ciało istnieje i ponieważ (2) członkom przypadają różne funkcje i są one stworzone do spełniania różnych funkcji. Kto wszystkim narzuca jakąś jedną szczególną funkcję z zewnątrz, przypomina kiepskiego rzemieślnika, który, pragnąc ukryć błędy konstrukcji, upycha za dużo włosia, kładzie za dużo lakieru, pokrywa niklem i tak dalej. [...] I wiem także, że budowa, kształtowanie, struktura ogólna, jednym słowem — ekspresja artystyczna — nie polega na żadnej sztuczce technicznej, lecz mieści się w samej idei muzycznej¹⁴.

Organiczność formy jako imperatyw estetyczny determinuje również w wielkim stopniu postawę Weberna. W swoich wiedeńskich wykładach z początku lat trzydziestych kompozytor często cytuje dzieła Goethego — *Naukę o barwach* i *Metamorfozę roślin*. Podziela zawartą w nich myśl, że „wszystkie twory człowieka muszą być takie jak w przyrodzie, ponieważ natura wyraża się tak samo w tej szczególnej formie, jaką jest człowiek”¹⁵. Odkrywanie logiki formalnego rozwoju, zarówno w ogólnym planie dziejów muzyki, jak też w każdym pojedynczym dziele, jest dla Weberna analogiczne do poznawania ukrytych praw natury. Objasniając istotę serii dwunastotonowej jako praformy utworu, odwołuje się on do wyrażonej w *Metamorfozie roślin* idei *Urpflanze*: „«Praroślina» Goethego: korzeń nie jest właściwie niczym innym jak łodygą. Łodyga niczym innym jak liściem, liść znowu niczym innym jak kwiatem: wariacje tej samej myśli”¹⁶. Miarę wartości dzieła stanowi przede wszystkim osiągnięcie tej pierwotnej jedności.

Imperatyw tożsamości formy i ekspresji zdeterminował w stopniu zasadniczym zarówno refleksję estetyczną, jak i konkretne dokonania twórcze kompozytorów Szkoły Wiedeńskiej. Dojrzewanie nowej, ekspresjonistycznej koncepcji jedności w różnorodności wiodło od stopniowego uniezależnienia się od klasycysto-romantycznych konwencji formalnych bądź gatunkowych, poprzez „krytyczną” redukcję tradycyjnych parame-

¹⁴ A. Schönberg, *Tonalność i forma*, przeł. H. Krzeczowski, w: L. Rognoni, op. cit., s. 406.

¹⁵ A. Webern, *Droga do Nowej Muzyki*, przeł. Z. Wachowicz, „Res facta” nr 6, Kraków 1972, s. 38.

¹⁶ A. Webern, *Droga do komponowania za pomocą dwunastu dźwięków*, przeł. Z. Wachowicz, „Res facta” nr 1, Kraków 1967, s. 77.

trów formy w samej jej istocie (określonej przez tonus, melos i tempus), aż po próbę stworzenia nowego porządku konstrukcji muzycznej, jaki zapewnić miała seria dodekafoniczna. Schönberg i jego uczniowie, stawiając sobie za główny (jeśli nie jedyny) cel wyrażenie treści własnego doświadczenia, doszli w istocie do punktu, w którym tradycyjna opozycja między formą a treścią dzieła sztuki — rozumianego jako *residuum* prawdy — traci na znaczeniu.

Powracając do punktu wyjścia, możemy zaryzykować następującą spekulację: gdyby dane było Schönbergowi „autoryzować” przytoczoną na wstępie metaforę, powiedziałby on z pewnością:

Chiński filozof mówi wprawdzie po chińsku, ale siła jego przesłania sprawia, że trafia ono do wszystkich — także do tych, którym obce są arkana tego języka.

Śpiew to istnienie.
Estetyka muzyczna Rainera Marii Rilkego

I

Wydaje się, że dzieło Rainera Marii Rilkego kryje zręby estetyki muzycznej oryginalnej, a przy tym na tyle spójnej i wolnej od poetyckich licencji, że można by podjąć próbę przedstawienia jej w formie filozoficznej prozy. Językowe mistrzostwo Rilkego pozostaje nieprzewyższone, zatem tylko tam, gdzie to konieczne, będę tłumaczyć poetyckie symbole na abstrakcyjne pojęcia. Chciałbym opisać muzyczną myśl Rilkego niejako od wewnątrz, lokalizując i określając granice doświadczenia, w obrębie których rodzi się poetycka wypowiedź. Mimo że wypowiedź ta wynika z doświadczeń wysoce indywidualnych, pretenduje do powszechności, niby jakiś kantowski sąd estetyczny. Podstawą tych roszczeń jest jej egzystencjalna prawdziwość, tyle że bardzo odległa od doświadczenia potocznego. Dlatego można by porównywać Rilkego z tymi myślicielami XIX i XX wieku, którzy główną osią swojej refleksji uczynili antynomię autentyczność–nieautentyczność. Tak jak w ich przypadku, czytelnik, a także komentator Rilkego powinien określić swój stosunek do dzieła. A zatem przyznaję, że daję poecie kredyt zaufania, i sądzę, że jego myśl istotnie rozszerza obszar naszego wspólnego możliwego doświadczenia.

II

Punktem wyjścia niech będzie Rilkowska diagnoza kondycji duchowej epoki, zawarta we fragmencie prozy pt. *Szum pierwotny* (*Urgeräusch*). Podejmuje on temat fragmentaryzacji i alienacji świata dokonującej się za sprawą szczegółowych nauk przyrodniczych. Mikroskop i teleskop

odślaniają niedostrzegalne warstwy rzeczywistości, jednakże *uzyskany w ten sposób przyrost [wiedzy — dopisek mój, M. T.] nie może zostać zmysłowo przeniknięty, pozostaje zatem „nieprzeżyty”*¹. Remedium upatruje Rilke w przywróceniu walorów poznawczych bezpośrednim percepcjom zmysłowym. Eksploracja tych dziedzin jest zadaniem artysty, któremu dzięki *pięciopalczastej dłoni zmysłów* powinno udać się *jednym oddechem przeskoczyć przez pięć ogrodów*. Ponieważ poeci europejscy zamieszkują głównie „intelektualny” i — wedle słów Rilkego — *przeładowany światem*² ogród wzroku, jego postulat dotyczy wzbogacenia tego spektrum o pozostałe, bardziej „intuicyjne” zmysły. Odniesienie stanowi poezja arabska, w powstaniu której pięć zmysłów zdaje się mieć udział równy i jednoczesny. Jednakże rewaloryzacja zmysłów nie oznacza rewaloryzacji realności empirycznej. Przeciwnie, ciężar przeładowania światem powinien zostać świadomości odjęty. Aby ów pozorny paradoks wyjaśnić, sięgnijmy do szczytowych osiągnięć poety — *Elegii Duinejskich* oraz *Sonetów do Orfeusza* — i spróbujmy wskazać pokrótce prawdziwe powody Rilkeowskiego wykraczania poprzez empirię poza sferę przedmiotów oraz „kierunek” tego ruchu. Jest to zapewne ogniskowa całej jego poetyckiej filozofii. Dopiero na tym tle można będzie sensownie rozpatrywać specyfikę walorów poznawczych związanych ze słuchem i muzyką.

Źródło poezji Rilkego rodzi się z napięcia pomiędzy wiecznym trwaniem: *wszystko śpieszące/ przemienie wczas,/ tylko trwające/ uświęca nas* (XXII Sonet części I)³; a romantyczną potrzebą przekroczenia tego, co stałe i uwarunkowane: *pragnij metamorfozy, o zachwyć się płomieniem* (XII Sonet części II)⁴. Zadaniem poety jest wypowiedzieć obie te modalności świata w ich nierozdzielnyim złączeniu: jednoczesną obecność tego, co nieobecne, i znikomość tego, co dane bezpośrednio. Szczególnie ważne jest orfickie zatarcie rozgraniczenia pomiędzy światem żywych i umar-

¹ R. M. Rilke, *Urgeräusch*, w: *Gedichte und Prosa*, Parkland Verlag, Köln 1998, s. 467–473. Wszystkie cytaty z Rilkego, o ile nie podano inaczej, przytaczam w przekładzie filologicznym. Utratę walorów poetyckich powinno zrekomensować możliwie wierne oddanie myśli poety.

² *Mit Welt überladen*.

³ *Alles das Eilende/ wird schon vorüber sein;/ denn das Verweilende/ erst weiht uns ein*. Przeł. M. Jastrun. Ponieważ *Sonet do Orfeusza* oraz *Elegie Duinejskie* należą już do ścisłego kanonu kultury, będę podawać w tekście odnośniki do oryginalnej numeracji obu cykli, rezygnując z umieszczania w przypisach paginacji. Wydanie, z którego korzystałem przy pisaniu niniejszego artykułu, to: R. M. Rilke, *Poezje/Gedichte*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1993.

⁴ *Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert*. Przeł. M. Jastrun.

łych: *lecz żyjący wciąż popełniają/ wszyscy ten błąd, że odróżniają zbyt mocno* (I Elegia Duinejska)⁵. Jedność rozumiana jako zniesienie pozornych granic prowadzi do pewnego antyintelektualizmu, jeżeli przyjąć, że dziedziną intelektu jest subtelność rozróżnień i dedukcji. Jedność ta może zostać tylko odczuta, i stąd doniosłość problematyki emocjonalnego autentyzmu. Ideał symbolizowany jest w postaci Anioła z *Elegii*, który dzięki czystości i pełni uczuć osiąga *optimum* Rilkeowskiego poznania-doświadczenia: *przemianę widzialnego w niewidzialne*⁶, a więc i ocalenie — poprzez umieszczenie w bezgranicznej i bezczasowej totalności czucia — wiecznie malejącego świata zjawisk. Jak głosi poeta w cytowanej VII Elegii: *nigdzie, kochana, nie ma świata, prócz wewnątrz*⁷.

III

Wskazmy teraz na pokrewieństwo doświadczenia muzycznego oraz naskwicowanej właśnie podstawowej poetyckiej idei. W poezji Rilkego wyróżniają się trzy aspekty muzyki współzależne, bo związane z ruchem przekraczania różnorako uwarunkowanych, a przez to pozornych granic świata i poznania. Pozwala to Rilkemu wyrazić doświadczenie, w którym fragmenty zostają niejako pochłonięte przez podtrzymującą je całość. Pierwszy aspekt to przekraczanie empirycznych granic przedmiotów (dzięki abstrakcyjności muzyki); drugi — przekraczanie logicznych granic pojęć (dzięki jej asemantyczności); w obu przypadkach osiągnięte poznanie zostaje skojarzone z egzystencjalnym doświadczeniem, które możliwe jest dzięki trzeciemu, emocjonalnemu aspektowi muzyki.

Przytoczmy kilka charakterystycznych cytatów. Wiersz *Modlitwa (Gebete)* z cyklu *Księga obrazów (Buch der Bilder)* jest inwokacją do nocy, której ciemność pochłania kontury rzeczy, przywracając utraconą jedność: *wprowadź mnie, nocy, w związek z wielością, którą pozyskujesz*⁸. Przygotowaniem do tej medytacji jest utwór pt. *Na brzegu nocy (Am Rande der Nacht)*, w którym osiągnięcie takiej unii przedstawione jest za pomocą

⁵ *Aber Lebendige machen/ alle den Fehler, dass sie zu stark unterscheiden.* Przeł. M. Jastrun.

⁶ Tak objaśnia postać anioła sam poeta w liście do swego polskiego tłumacza, Witolda Hulewicza.

⁷ *Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen.* Przeł. M. Jastrun.

⁸ [...] *bringe/ doch mich auch in Beziehung zu dem Vielen, / das du erwirbst [...]* Cyt. za: R. M. Rilke, *Gedichte und Prosa*, op. cit., s. 646.

metafor muzycznych. Pojawia się wyrazisty *topos*: symbolika struny i korpusu instrumentu, w której struna oznacza podmiot, instrument zaś — świat przedmiotów: *jestem niby struna, rozpięta ponad szumiącymi, szerokimi rezonansami; rzeczy są skrzypcami*⁹. Drgająca struna skupia w jednym punkcie wszystkie wymiary przestrzeni instrumentu. Dlatego czytamy dalej: *powiniennem [...] zadrzeć: wtedy wszystko ożyje podemną [...]*¹⁰. Ten sam *topos* użyty jest w *Pieśni miłosnej (Liebes-Lied)* z *Nowych wierszy (Neue Gedichte)*, sytuacja jest jednak odwrócona — istnieją dwa podmioty, a zatem to, co ogarnia w jedno, musi pochodzić z zewnątrz: *wszystko, co nas porusza, ciebie i mnie, podejmuje nas razem niby pociągnięcie smyczkiem, który z dwóch strun dobywa jeden głos*¹¹.

Czas wprowadzić pewne kluczowe pojęcie, termin omalże techniczny, pojawiający się wielokrotnie w całej środkowej i późnej twórczości Rilkego: pojęcie, które można by tłumaczyć jako „czysty związek” albo „czyste odniesienie” (*reiner Bezug*). Stanowi ono jedyne chyba pozytywne określenie rezultatu bądź też celu opisywanych wyżej doświadczeń. Czysty związek oznacza paradoksalne doznanie immanentnego absolutu, wgląd we współzależność wszelkich przemijających form świata zjawisk. Ujmuje zarazem jedność i procesualność świata. To, o czym mowa, jest już tak dalekie od doświadczenia potocznego, że w swoim pierwszym okresie Rilke potrafił swoją myśl przedstawić jedynie na drodze negatywnej, wpisując się w tradycję mistyczną.

A oto przykłady. We wczesnym cyklu pt. *Księga godzin (Das Stunden-Buch)* stwarza poeta postać mnicha, który częstokroć porównuje Boga do nieodróżnianej ciemności, jakby czystej potencji. W późniejszej, cytowanej już *Modlitwie* poetyka maski zostaje zastąpiona liryką bezpośrednią. Tym samym zamiast Boga-ciemności pojawia się sama noc, a jedyne pozytywne określenie stosunku podmiotu do niej to właśnie „związek” (*Beziehung*), przynależność do nieobjętej całości.

Za taki wgląd w totalność trzeba jednak zapłacić: zatarciu rozróżnień przedmiotowych musi odpowiadać utrata indywidualnej tożsamości. Ów czysty związek osiąga się dzięki zapomnieniu o sobie w przeżyciu chwili, pojętej nie tyle jako *nunc stans* (na to świat Rilkego zbyt jest korelatywny, zbyt mało substancjalny), ile jako aktywne w dążeniu doń, a w speł-

⁹ *Ich bin eine Saite, / über rauschende breite / Resonanzen gespannt. // Die Dinge sind Geigenleiber [...].* Ibid., s. 645.

¹⁰ *Ich soll / [...] erzittern; dann wird / Alles unter mir leben [...].* Ibid., s. 645.

¹¹ *Doch alles, was uns anrührt, dich und mich, / nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich, / der aus zwei Saiten eine Stimme zieht.* Ibid., s. 722.

nieniu bierne poddanie się pozaczasowej przemianie. Rilke podobnie rozumiał autentyczne przeżycie muzyczne. W późnym wierszu *Do muzyki* (*An die Musik*) zwraca się z inwokacją: *Czasie, / pionowo stojący na kierunku serc, które giną*¹². Podkreślona jest zarazem jej totalizująca obcość, przynależność do innego niż codzienny układu odniesienia — *Ty, [...] święte pożegnanie: / gdy to, co jest naszym wnętrzem, nas otacza / jako najbardziej wypróbowana dal, jako druga / strona powietrza: / czysto, / ogromnie, / już nie do zamieszkania*¹³. Dlatego także w tym przypadku pierwotną formą opisu jest negatywność. Umieszczony w *Księdze obrazów* wiersz *Muzyka* (*Musik*) krytykuje przedstawioną postawę z punktu widzenia człowieka praktycznego. Oto dusza grającego chłopca zostaje uwięziona w puszczalkach syringi: *życie twoje mocne, ale pieśń mocniejsza, / o twą tęsknotę łkająco wsparta. Daj duszy milczenie, by cicho wróciła w to, co upływa i jest wielością*¹⁴. Muzyka odwraca więc uwagę od zdefiniowanych przedmiotów, odbiera radość obcowania z ziemią. Ceną muzycznego przeżycia totalności czystego związku jest ztrata indywidualności.

IV

W ten sposób Rilkowski doświadczenie-poznanie dopełnia się — poprzez osiągnięcie swego rodzaju sytuacji granicznej. Poeta dokonuje teraz kolejnego i kluczowego dla nas przekroczenia: rozpoznaje swoje powołanie piewcy; tego, kto opiewa, czyli sławi metamorfozy świata. Istnieje subtelna więź pomiędzy szczytowymi cyklami *Elegii Duinejskich* oraz *Sonetów do Orfeusza*. *Elegie* są zwróconą ku wnętrzu skargą w formie białego, rozlewnego, refleksyjnego wiersza. *Sonet* — zwróconą ku światu pochwałą, kunsztowną, dźwięczną, estetyczną. Czytamy tam: *tylko w obszarze pochwały wolno iść skardze* (VIII Sonet części I)¹⁵. Pochwałą jest

¹² *Du Zeit, / die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen*. Cyt. za: R. M. Rilke, *Muzyka*, w: *Poezja / Gedichte*, przeł. M. Jastrun, op. cit., s. 347.

¹³ *Du [...] / heiliger Abschied: / da uns das Innre umsteht / als geübteste Ferne, als andre / Seite der Luft: / rein, / riesig, / nicht mehr bewohnbar*. Ibid., przeł. M. Jastrun, s. 347.

¹⁴ [...] *stark ist dein Leben, doch dein Lied ist stärker, / an deine Sehnsucht schluchzend angelehnt*. Cyt. za: R. M. Rilke, *Gedichte und Prosa*, op. cit., s. 625.

¹⁵ *Nur im Raum der Rühmung darf die Klage / gehn [...]*.

orfejska pieśń. A nawet czymś więcej niż pochwałą, bo w Sonecie III części I znajdziemy zdanie: *śpiew to istnienie*¹⁶. Ale co ono oznacza?

Przede wszystkim zauważmy, że dotychczas rozpatrywaliśmy fragmenty dotyczące muzyki instrumentalnej. Zmiana tonu, która teraz następuje, wiąże się więc z uzupełnieniem muzyki słowem. *Sonety* pojawiają się w momencie, kiedy to w wyniku przekraczania kolejnych uwarunkowań w doświadczeniu poetyckim zostaje osiągnięta niezróżnicowana totalność: najpierw określana jedynie negatywnie, potem jako opis doznania „czystego związku”. W cyklu orfejskim następuje wreszcie próba jego eksplikacji, wydobycia na światło dzienne: to zaś zakłada konieczność abstrahowania od czystego doznania w kierunku myśli — dlatego potrzebne jest słowo. Aby jednak nie zatracić zdobytego mistycznego wglądu w totalność przemiany — potrzeba też muzyki. Stąd — pieśń, śpiew. Granica między refleksją muzyczną a poetologiczną zanika.

Kim jest Rilkowski Orfeusz? Podobnie jak Anioł *Elegii*, tworem idealnym: uosobieniem metamorfozy, bezforemnym, pozbawionym substancji i władzy panem Natury. *Jest posłuszny wtedy, gdy przekracza* (V Sonet części I)¹⁷. *Kwitnąca dorocznie róża: to Orfeusz. Jego metamorfoza w tym lub owym. Nie powinniśmy się trudzić o inne imiona. Raz na zawsze to Orfeusz, kiedy śpiewa. Przychodzi i odchodzi* (V Sonet części I)¹⁸. Można zasadnie twierdzić, że u Rilkego cała Natura jest rozumiana muzycznie: nieopisana, bezgraniczna, organiczna, przemieniana, bez celu. A jednak sensowna, skoro godna poetyckiej apoteozy. Gdzie bije źródło jej chwały? Zgadzam się z tymi, którzy uważają, że świat Rilkego nie zna transcendencji, dlatego twierdzą, że ocalenie to dokonuje się w samym spełnianiu się aktu śpiewania. W pieśni zostaje wyrażona totalność stworzenia: *śpiew, jak uczysz, nie jest pragnieniem, ani staraniem o coś w końcu jeszcze osiągalnego; śpiew to istnienie* (III Sonet części I)¹⁹. Istnienie objawia się więc dopiero w bezinteresownym, samorzutnym śpiewie. Pytajmy jednak dalej: a skąd taka moc pieśni? Ostatni sonet części I rozważa moment rozszarpania Orfeusza przez Menady. Śpiewak ginie, ale Rilke zwraca swą apostrofę do jego pieśni:

¹⁶ *Gesang ist Dasein*. Przeł. M. Jastrun.

¹⁷ *Und er gehorcht, indem er überschreitet*.

¹⁸ *Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose/ in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühn// um andre Namen. Ein für alle Male/ ist Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht*.

¹⁹ *Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt, / nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes; / Gesang ist Dasein*.

*twój śpiew trwał jeszcze w lwach i skałach i drzewach i ptakach. Tam śpiewasz jeszcze teraz. O utracony Boże! Tropie nieskończony! Tylko dlatego, że wrogość cię w końcu rozdarła na części, jesteśmy teraz Słyszającymi i ustami Natury (XXVI Sonet części I)*²⁰. Brzmi to wręcz gnostycko — katastrofa, której wynikiem jest powstanie świata wielości. Stworzenie dąży z powrotem ku jedności, ku byciu uniwersum, którego symbolem jest pieśń *rozdartego na części, utraconego Boga*, obecna jako echo w powstałej przez podział Naturze, której jesteśmy ustami. Pieśń poety odnawia sens rozczłonkowanego świata. Jedynie ona zdolna jest dopełnić go, abstrahując od nieskończonego ciągu uwarunkowań i fragmentarycznych relacji, o których jeden z sonetów powiada: *wszystko dalekie, — i nigdzie nie zamknie się krąg* (XX Sonet części II)²¹. W wierszu poświęconym Baudelaire'owi czytamy zaś: *tylko poeta zjednoczył świat, który w każdym rozpada się na odległe części*²².

V

Samego sedna tej myśli szukać musimy jeszcze głębiej: pieśń nie zastyga w dźwięku, lecz powraca do swego początku w ciszy, analogicznie jak świat przedmiotów wywodzi się i powraca do mistycznej ciemności: *ucz się zapomnieć, żeś zaczął śpiewać. To przemija. Śpiewać w prawdzie to inne tchnienie. Tchnienie wokół nicości. Powiew w Bogu. Wiatr* (III Sonet części I)²³. Tak oto napotyamy przedostatnie Rilkowe przekroczenie: śpiew prowadzi do milczenia jako swojej podstawy. Milczenia, które dzięki pieśni jest brzmiące, brzemienne w znaczenie czystego związku, dopiero w zamilkłej pieśni ostatecznie wyrażonego. Niech za komentarz posłużą słowa Martina Heideggera: „Nicość nie jest przedmiotem, w ogóle nie jest ona bytem. Nicość jest warunkiem, który umożliwia ujawnienie się wobec ludzkiej przytomności bytu jako takie-

²⁰ *Während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte / und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt. // O du verlorener Gott! Du unendliche Spur! Nur weil dich reissend zuletzt die Feindschaft verteilte, / sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.*

²¹ *Alles ist weit, — und nirgends schliesst sich der Kreis.*

²² *Der Dichter einzig hat die Welt geeinigt, / die weit in jedem auseinanderfällt. Cyt. za: Baudelaire, w: R. M. Rilke, *Poezje / Gedichte*, op. cit., s. 350.*

²³ *[...] lerne / vergessen, dass du aufsangst. Das verrint. / In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch. / Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.*

go²⁴. Podobna myśl towarzyszy Rilkemu nieustannie. W jednej z medytacji *Księgi godzin* czytamy: *bo tobą rzeczy ciągle dźwięczą, raz cicho, raz głośno*²⁵. Zaś Sonet XIII z części II powiada: *Bądź zawsze umarły w Eurydyce —, zstąp śpiewający, sławiący wstąp z powrotem w czysty związek. Tu, wśród niknących, w królestwie zmierzchu, bądź szkłem dźwięczącym, co się rozbiło już w dźwięku*²⁶.

Wydaje się, że to rozbitcie, antycypacja ostatniej przemiany, jest powrotem do czegoś pierwotnego, przedjednostkowego, do jakiejś sfery pośredniej pomiędzy milczeniem a śpiewem, bytem i nicością. Mówią o tym dwa pierwsze sonety części I, tyle że przedstawiają proces odwrotny — wylaniania się tej sfery w śpiewie Orfeusza: w pierwszym mamy obraz totalności pogodzonych przeciwieństw milczącej Natury, dla której Orfeusz wznosił *świątynię w słuchu*²⁷. W drugim — reakcję poety na ów śpiew. Pieśń porównana jest do dziewczyny, która zasnęła w jego uchu. Świat jest jej snem²⁸. Rilke zapytuje: *Śpiewający Boże, jakżeś tego dokonał, że nie pragnęła się przebudzić? [...] Gdzie jest jej śmierć?*²⁹ Pieśń, póki brzmi, znosi granicę między życiem a śmiercią. Następne zdanie sonetu: *O, czy odnajdziesz jeszcze ten motyw, nim się twoja pieśń wypali?*³⁰, wskazuje na momentalność owego wglądu w tajemnicę trwania. Paradoks polega na tym, że trwanie tego, co jest źródłem przemijającego świata zjawisk, okazuje się dla żyjących snem, pół-pozorem. W pieśni uchwytnie, w ciszy już niejasne. W Sonecie XVI części II czytamy: *tylko zmarły pije ze źródła przez nas słyszanego, kiedy Bóg skinie mu milcząco. Nam proponuje się jedynie wrzawę*³¹. W zmarłym,

²⁴ M. Heidegger, *Czym jest metafizyka?*, przeł. K. Pomian, w: id., *Znaki drogi*, Warszawa 1999, s. 105.

²⁵ [...] *weil dich die Dinge immer tönen, / nur einmal leis und einmal laut*. Cyt. za: R. M. Rilke, *Gedichte und Prosa*, op. cit., s. 534.

²⁶ *Sei immer tot in Eurydike, — singender steige, / preisender steige zurück in den reinen Bezug. / Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige, / sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug*.

²⁷ *Tempel im Gehör*.

²⁸ W sensie nieco słabszym niż potoczny, bo dosłowne tłumaczenie powinno brzmieć: *Spała świat (Sie schlief die Welt)*.

²⁹ *Singender Gott, wie hast / du sie vollendet, dass sie nicht begehrte, / erst wach zu sein? [...] / Wo ist ihr Tod?*

³⁰ *O, wirst du dies Motiv / erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte?*

³¹ *Nur der Tote trinkt / aus der hier von uns gehörten Quelle, / wenn der Gott ihm schweigend winkt, dem Toten. // Uns wird nur das Lärmen angeboten*.

postaci równie jak Anioł i Orfeusz idealnej, dokonał się już powrót do czystej immanencji, osobliwej Rilkeowskiej pełni, tej sumy przeżyć, dojrzałej esencji bez przedmiotu, bez myśli, bez pieśni, bez jakiegokolwiek cechy.

VI

Powraca tu na koniec refleksyjnie w *Sonetach* potraktowany problem stosunku części do całości, czyli pytanie o status jednostki. *Jesteśmy Słyszczącymi i ustami Natury*. Jeśli coś, według Rilkego, wyróżnia człowieka, to jest to intuicyjna świadomość współuczestnictwa w czystym związku oraz *logos*, zdolność jego wypowiedzania. Nie jesteśmy poza naturą, choć jesteśmy częścią w relacji do jej całości najważniejszą.

Pojawia się tu pewna ostrożna myśl, która przyznaje nam prawo do aktywnego nadawania znaczeń światu, a tym samym do kolejnego, ostatniego już przekroczenia: przekroczenia naszej podległości Naturze. Dokonuje się ono albo poprzez przyznanie wartości jej przemijającym formom, przemienionym potem w niewidzialny obraz (jak w Sonecie IX części I: *choćby odbicie w stawie często się nam rozplątało: znaj obraz*³²; IX Elegia powiada zaś o rzeczach: *to, co je spychając zastępuje, jest działaniem bez obrazu*³³), albo poprzez stworzenie nowych ulotnych form, czyli przez sztukę. Przedostatni sonet części II poświęcony jest tancerce, do której zwraca się poeta tymi słowami: *wypełnij na chwilę taneczną figurę w czysty gwiazdozbiór jednego z tych tańców, w których przelotnie przewyższamy tępo porządkującą naturę*³⁴. Tancerka słyszy wciąż pierwotny śpiew Orfeusza (*znałaś jeszcze miejsce, gdzie lira podniosła się brzmiać —; środek nie do wysłyszenia*³⁵) i odpowiada nań bezpośrednio, nie słowem, lecz ruchem. Taniec jest wolny, to czysta afirmacja w takt orfejskiej pieśni: tym góruje nad naturą. Dlatego jednak jest może tylko wspaniałą iluzją, czyli zwycięstwem przemijającym. Podobny gwiazdozbiór, które układają się nam w znaczące figury, podczas gdy w rzeczywistości ich układ w *tępych porządku przyrody* jest przypadkowy. Podobnie z pieśnią człowieka, odpowiedzią na pieśń *utraconego Boga*,

³² *Mag auch die Spiegung im Teich/ oft uns verschwimmen: wisse das Bild.*

³³ *[...] was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild.*

³⁴ *[...] ergänze/ für einen Augenblick die Tanzfigur/ zum reinen Sternbild einer jener Tänze, / darin wir die dumpf ordnende Natur// vergänglich übertreffen.*

³⁵ *Du wusstest noch die Stelle, wo die Leier/ sich tönend hob —; die unerhörte Mitte.*

odpowiedzią, która obarczona jest lekkością pozoru. We francuskich wierszach Rilkego czytamy: *Trzeba zamknąć oczy i wyrzec się ust, pozostać niemym, ślepy, oślepionym: przestrzeń pełna ruchu, która nas dotyka, wymaga od naszego bytu jedynie ucha*³⁶. A dalej: *Maska? Nie. Jesteś pełniejsze, kłamstwo, masz dźwięczące oczy*³⁷. Nie ma powodu, by uznać te słowa za zaprzeczenie poetyckiego triumfu nad Naturą: stwierdzają one jedynie jego warunkowość. Jednostka jako część nie istnieje w oderwaniu od całości i musi do niej powracać, jeśli słowa pieśni nie mają być tylko czystym brzmieniem. A skoro nie można sławić trwałego przewyciężenia natury, to główny akcent pada ostatecznie na apoteozę przemiany. Zacytujmy na koniec w całości Sonet XIX części I:

*Choć jak obłoki nietrwale
zmienia się prędko świat,
wszystko, co doskonałe,
wraca do dawnych lat.*

*Nad zmianą czasów i dróg,
swobodniej, wyżej,
trwa dalej twój przedśpiew — Bóg
z ręką na lirze.*

*Nieznana cierpień przyczyna,
miłość nie wyuczona,
i dotąd nie zdarta zasłona*

*z tego, co dzieli nas w śmierci.
I tylko pieśń nad krainą
sławi i święci.*³⁸

VII

Poezja Rainera Marii Rilkego jest wtajemniczeniem. W milczącej medytacji prowadzi do granic doświadczenia, wznosi się ponad nie i rozbrzmiewa orfejską pieśnią. Przedmiotem Rilkowskiego wiersza jest za-

³⁶ *Il faut fermer les yeux et renoncer à la bouche, / rester muet, aveugle, ébloui: / L'espace tout ébranlé, qui nous touche / ne veut de notre être que l'ouïe.* Cyt. za: P. de Man, *Tropen (Rilke)*, w: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M., Surkamp Verlag, publikacja niedatowana (wyd. I 1988), s. 87.

³⁷ *Masque? Non. Tu es plus plein, / mensonge, tu as des yeux sonores.* Cyt. za: *ibid.*, s. 87.

³⁸ Przeł. M. Jastrun.

wsze zmysłowe przeżycie śpiewania lub słuchania oraz otwierający się wtedy ostateczny wymiar egzystencji. Tu nasz wyjaśniający opis dobiega logicznego kresu. W refleksji intelektu nad wygasłą pieśnią słyhać już tylko echo, z domieszką żalu i ironii. Bowiem także do Rilkeowskiego Orfeusza stosują się słowa Zbigniewa Herberta: *o czym śpiewa Arijon / tego dokładnie nikt nie wie / najważniejsze jest to że przywraca światu harmonię*³⁹.

ANEKS

Wiersz pt. *Muzyka (Musik)* z cyklu *Księga obrazów (Buch der Bilder)* nie figuruje w żadnym dostępnym mi polskim wyborze poezji Rilkego. Ze względu na jego ważność proponuję tu własną próbę przekładu.

MUZYKA

*Co tam grasz, chłopcze? Przez ogrody letnie
coś biegnie, szept rozkazów, wielu stóp pochody.
Co tam grasz, chłopcze? Twoja dusza, spojrzuj,
ukryła się w piszczałkach starogreckiej fletni.*

*Co kusisz ją? I teraz, uwięziona w dźwiękach,
poszukuje daremnie i na próżno pragnie.
Mocne twe życie, ale pieśń mocniejsza,
bo o tęsknotę wsparta i szlochanie.*

*Daj jej milczenie, niechby w cichym bólu
dusza, gdzie ruch jest i wielość, powróciła,
kiedy mieszkając ongi, daleka, mądra, żyła
nim ją porwały twe zabawy czułe.*

*Jej lotu, marzycielu, zmarnować się strzeż,
skoro opadłych skrzydeł poruszyć nie zdoła
i piór, na strzępy rozbitych przez śpiew,
ponad murami nie zaszumi wiew,
kiedy ją na radosne święta będę wołać.*

³⁹ Z. Herbert, *Arijon*, w: *Struna światła*, Wrocław 1994, s. 81.

Problematyka estetycznomuzyczna w zwierciadle edukacji czyli o „ucieczce od muzyki” (rekonesans podręcznikowy)

Uwagi wstępne

We współczesnym polskim systemie oświatowym nurt edukacji estetycznej płynie coraz węższą strażką, jest coraz to modyfikowany pod względem swej struktury i treści, spychany na margines systemu, traktowany jako element alternatywny. Głos środowisk mających świadomość dokonującego się w ten sposób spustoszenia (zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym) jedynie w bardzo niewielkim stopniu może wpływać na zmianę sytuacji. Są to zjawiska znane, wielokrotnie omawiane z różnych perspektyw¹.

Z drugiej strony umieścić można rozmaite idee i teorie pedagogiczne (jak np. „pedagogikę kultury” czy tzw. Nowe Wychowanie), akcentujące miejsce sztuki w kształtowaniu osobowości człowieka, wagę kontaktu ze sztuką i rolę edukacji w procesie przygotowania do odbioru sztuki. Koncepcje te stanowią silnie umotywowane zaplecze dla praktycznych poczynań edukacyjnych.

Z trzeciej wreszcie strony — jako ważny czynnik — lokuje się współczesna kultura muzyczna w jej wymiarze popularnym. Nieco tylko

¹ Por. m.in.: *Podstawowe uwarunkowania dostępu dzieci i młodzieży do kultury muzycznej. Ekspertyza — wersja skrócona*, red. A. Rakowski, Warszawa 1984; *Polska edukacja muzyczna wobec przemian systemowych*, red. M. Jabłoński, J. Stęszewski, Poznań 1997; *Profil kształcenia nauczycieli muzyki dla potrzeb szkoły ogólnokształcącej*, red. E. Rogalski, Bydgoszcz 1997; M. Mikolon, M. Suświłło, *Pedagogiczne i teoretyczne aspekty kształcenia nauczycieli wychowania muzycznego*, Olsztyn 1999; *Powszechna edukacja muzyczna a wyzwania współczesności*, red. A. Białkowski, Lublin 2000.

upraszczając, utożsamić ją można z przemysłem muzycznym. Ten zaś — z jego instytucjami: rozgłośniami radiowymi, firmami fonograficznymi, stacjami telewizyjnymi (nie tylko komercyjnymi), prasą (niekoniecznie młodzieżową), wyznacza dziś system wartości, kreuje upodobania, kształtuje społeczne postawy wobec zjawisk artystycznych².

W takiej konfiguracji: wobec szczytnych, ale i uprawomocnionych ideałów, wobec niemocy praktyki edukacyjnej a zarazem wobec bezwzględного naporu komercyjnego rynku muzycznego — przychodzi wszak funkcjonować edukacji estetycznej. Można by rzec, że w takich warunkach niesione przez nią ideały estetyczne nie mogą znaleźć uznania i osiągnąć właściwej im pozycji w świadomości jednostkowej i zbiorowej. I tak jest w istocie: „nie znajdują” i „nie osiągają”. Sytuacji tej towarzyszy jednakże przekonanie, iż przeciwstawić się takiemu stanowi kultury muzycznej może — jak pisała Maria Przychodzińska — jedynie „uintensywniona edukacja muzyczna (choć brzmi to jak utopia)”³.

I tu, w tym (utopijnym?) stwierdzeniu tkwi podstawa wszelkich zabiegów i starań o dobre programy i podręczniki, właściwe kształcenie kadry, miejsce w systemie oświaty, wyposażenie w środki audiowizualne i instrumenty itd., które to elementy składają się na funkcjonowanie edukacji estetycznej. Zaniedbania w przypadku któregośkolwiek z tych elementów niweczą lub w znacznym stopniu utrudniają działanie całego systemu. Biorąc pod uwagę, że jest to system nie tylko powszechny, lecz ze swej natury także dynamiczny (dodatkowo silnie dynamizowany „estetycznymi” napięciami współczesnej kultury muzycznej), wymaga on szczególnie uważnego podejścia.

Przesłanki problemu

U podłoża niniejszych refleksji legła chęć odpowiedzi na pytanie: jakie są źródła szczególnego sposobu postrzegania muzyki obserwowane u studentów wychowania muzycznego. Sposób ten jest na tyle charakterystyczny i utrwalony w ich świadomości a zarazem ujawnia się — z moich obserwacji — przez wiele roczników na przestrzeni kilkunastu lat, że wyeliminować tu można przypadkowość czy jednostkowość owej tendencji.

² Por. M. Niziurski, *Wychowanie muzyczne nad przepaścią, w: Powszechna edukacja muzyczna...*, op. cit., s. 27–30.

³ M. Przychodzińska, *Problemy powszechnej edukacji muzycznej na tle współczesnych przemian społeczno-kulturowych, w: Polska edukacja muzyczna...*, op. cit., s. 22.

Obserwacje te zbieżne były w charakterze ze spostrzeżeniami dokonywanymi podczas udziału w licznych koncertach, których słuchaczami były dzieci i młodzież. Tu również można było dostrzec — niezwerbalizowane, bo nie pozwalająca na to forma koncertu, a jedynie wyrażane środkami emocjonalno-ruchowymi — zachowania, które w embrionalnej niejako postaci zawierały już przesłanki późniejszych przekonań studentów, miały — jak się wydawało — wspólne podłoże.

Powszechność tych zachowań w odniesieniu do uczniów szkół podstawowych i gimnazjów kazała szukać ich przyczyn dalej — wśród przedszkolaków. I tu zauważalna była wyraźna polaryzacja postaw. Znowu jedynie na podstawie reakcji emocjonalno-ruchowych stwierdzić można było zróżnicowanie sposobów reagowania na muzykę. Przyczyny tego stanu mogły być rozmaite. Jak się jednakże wydaje, zasadniczą było odmienne w każdym przypadku i nie utrwalone jeszcze przez sformalizowany system edukacyjny kształtowanie podejścia do muzyki. Różne zatem mogły być muzyczne doświadczenia dzieci, dopuszczające jeszcze wiele reakcji „naturalnych”, indywidualnych, spontanicznych i „otwartych”, dalekich od ujednoliconych realizacji wynikających z uczestniczenia w formalnej edukacji.

Istota zachowań uczniów i przekonań studentów

Dwa tylko przykłady:

1. Jak wspomniałem, reakcje dzieci — z uwagi na formę koncertu — nie były werbalizowane, mimo to były jednoznaczne i czytelne. W różnym stopniu w poszczególnych przypadkach polegały na towarzyszeniu muzyce klaskaniem (prowadzącym często do jej zagłuszenia). Normą było klaskanie do muzyki żywej i rytmicznej, ale zdarzały się próby (inicjowane często przez nauczycielki!) klaskania do muzyki wolnej, ze zmiennym tempem, fermatami, rubatem itp. Dzieci, które nie klaskały (chciały posłuchać), były w zdecydowanej mniejszości. Klaskanie stanowiło tu nieodłączny element a zarazem wyraz sposobu pojmowania muzyki jako zabawy, rozrywki.

2. Wolny wybór przez studentów utworów do prezentowania w ramach zajęć z historii muzyki wyznacza kryterium posiadania przez utwór „konkretnego” tytułu. Preferowane są więc sonaty „księżycowe”, etiudy „rewolucyjne”, preludia „deszczowe”, sonaty „wiosenne” itd. Istotą komentarza, jako jedynego modus interpretacyjny, staje się następnie wyjaśnienie owej „księżycowości”, „rewolucyjności” czy „deszczowości”.

Wspólnym elementem w obu przykładach jest postrzeganie muzyki jako zjawiska, które każdorazowo wymaga jakiegoś dopełnienia. Dopiero wówczas przemawia, dopiero wówczas można je „zrozumieć”, rozpoznać jego istotę: klaskanie przydaje muzyce jednoznacznie rozrywkowego, ludycznego wymiaru, zaś tytuł utworu sprawia, że można na nim oprzeć czytelny komentarz. Muzyka w świadomości odbiorców funkcjonuje więc jako medium pozbawione własnego oblicza, jako sztuka niesamowystarczalna, lecz zależna zawsze od odniesień pozamuzycznych czy pozaestetycznych funkcji.

Ku źródłom — podręczniki

Poszukiwanie źródeł postrzeganych sytuacji prowadzi do edukacji szkolnej i pozwala sformułować hipotezę, że zachowania wspomnianych uczniów szkół podstawowych i przekonania studentów są rezultatem oddziaływania systemu edukacji. Kontakt ucznia z tzw. systemem edukacji odbywa się przede wszystkim przez nauczyciela oraz program, którego praktycznym środkiem jest podręcznik. Oddziaływanie nauczyciela, aczkolwiek w toku edukacji fundamentalne, w rozpatrywanym przypadku można pominąć jako podstawowe źródło obserwowanych zjawisk (nauczyciele zróżnicowani wiekowo, będący absolwentami różnych szkół i uczelni, uczący na terenie trzech województw). Pozostawał więc program, a właściwie podręcznik, gdyż poprzez to medium następuje merytoryczny kontakt nauczyciela z uczniem.

Bardzo rzadko, poza recenzjami, pojawiają się spojrzenia na punkt wyjścia procesu edukacji — podręcznik szkolny. Jest on elementem pewnej konstrukcji, tworzącej we współczesnym — nieco zagubionym — świecie dźwięków swoisty fundament, *per analogiam* do fizyki — system w danym czasie obowiązujących „stałych”, dających oparcie w postrzeganiu muzycznej rzeczywistości. Na owe „stałe” składać się może estetycznie stabilna i reprezentatywna dla swego czasu twórczość wybitnych współczesnych kompozytorów, tradycja muzyczna jako zbiór pewnych uniwersalnych rozwiązań, wydawnictwa (encyklopedie, leksykony, słowniki, kompendia historyczne itp.), które (przynajmniej w teorii) stanowią pewną *summę* aktualnej wiedzy i rejestrację stanu refleksji w danej dziedzinie. W wymiarze edukacyjnym rolę taką pełnią właśnie podręczniki i inne wydawnictwa o charakterze dydaktyczno-metodycznym. Zawierają one treści w danym czasie oficjalnie i społecznie akceptowane i na tej podstawie wdrażane przez właściwe dla systemu edukacji urzędy. Wydawnictwa pedagogiczne są praktycznym instrumentem w tym sys-

temie, są zapisem uznawanych treści (jako podręczniki) i zarazem przepisem ich upowszechniania (jako pozycje metodyczne).

Czym jest (powinien być) podręcznik? Winien on ukazać młodemu człowiekowi wiarygodną panoramę zjawisk kultury muzycznej, wyposażyć go w bagaż doświadczeń estetycznomuzycznych, a zarazem przygotować (wskazać na kryteria, wartości...) do umiejętnego poruszania się w materii muzycznej, do uczestnictwa w kulturze muzycznej, w tym także do świadomego dokonywania własnych muzycznych wyborów czy formułowania własnych opinii. Podręcznik stanowić więc winien swoisty klucz do przeszłej i współczesnej twórczości i kultury muzycznej⁴.

Jaki obraz muzyki na użytek powszechnej edukacji estetycznej tworzą współczesne podręczniki?⁵ Rozpatrywany tu zakres problematyki kieruje uwagę ku obszarowi estetyki muzycznej. I tu poczynić należy przynajmniej dwa zastrzeżenia wynikające z charakteru omawianych wydawnictw. Po pierwsze: kwestie estetycznomuzyczne będą w nich zawarte jedynie *implicite* (wymagają więc rekonstrukcji), po drugie: nie można tu spodziewać się systematycznego przeglądu poszczególnych stanowisk czy nurtów estetycznomuzycznych, a jedynie — we właściwy dla danego etapu edukacji sposób — stawiania odnośnych zagadnień, mając na względzie kształtowanie świadomości i wnikliwości estetycznomuzycznej, kreowanie adekwatnych postaw wobec muzyki.

Wydaje się przy tym oczywiste, że podchodząc do tworzenia programu dotyczącego takiej dziedziny jak muzyka (czy sztuka w ogóle), trzeba posiadać określone (własne, oryginalne?) estetycznomuzyczne przekonania i świadomość. Te bowiem decydują o sposobach ujęcia poszczególnych zagadnień, wyznaczają i budują określoną wizję muzyki. To pierwsza przesłanka wagi problematyki estetycznomuzycznej jako swoistego zaplecza dla tworzenia programu edukacyjnego. Druga wynika z potrzeby wprowadzenia (w procesie edukacji) swoistego „ład” we współczesnej muzyce (wobec nieznannej w dziejach jej mozaikowości natury tak „geograficznej”: dostępność *world music*, jak i „historycznej”: muzyka współczesna i muzyka przeszłości — by ograniczyć się do tych jedynie perspektyw). „Ład” ten wprowadzić można odwołując się przede wszystkim

⁴ Rola podręcznika w edukacji estetycznej rośnie w związku z wciąż niedoskonałym systemem kształcenia nauczycieli muzyki.

⁵ Pod uwagę wzięto podręczniki dopuszczone do użytku szkolnego po 10 marca 1999 roku (źródło — strona internetowa Ministerstwa Edukacji Narodowej i Sportu). Porównawczo uwzględniono podręczniki zdezaktualizowane. W rozważanym tu zakresie w nowszych podręcznikach ujawnia się pogłębienie braku świadomości estetycznomuzycznej.

do problematyki i kryteriów estetycznomuzycznych. Także obronę „wyższej kultury muzycznej” — jak pisały E. Lipska i M. Przychodzińska — podejmuje się z pozycji estetyki muzycznej, przyjmując istnienie obiektywnych wartości muzycznych⁶.

Przegląd ujęć podręcznikowych

Analiza treści zawartych w podręcznikach szkolnych do muzyki, dokonana pod kątem rozpatrywanego tu zagadnienia, pozwala stwierdzić, że:

(A) W podręcznikach dla klas I–III występuje wyłącznie (lub niemal wyłącznie) tryb kojarzenia muzyki ze sferą pozamuzyczną, postrzeganie elementów muzycznych: tempa, dynamiki, nastroju również podlega „przełożeniu” na język plastyki, ruchu, słowa. Podobnie postrzeganie formy wiązane jest z asocjacjami plastycznymi, zaś np. postrzeganie melodii z trybem: „która melodia ukołyszże cię do snu”. Wyłania się stąd przekonanie (ucznia, ale też mniej świadomego nauczyciela), że jest to zasadniczy sposób pojmowania muzyki. Utrwalają go wielokrotne polecenia typu: „zaśpiewaj o tym, co widzisz na obrazkach”, „narysuj odpowiednie ilustracje do wysłuchanej muzyki”, „wymyśl melodie do podanych wierszy”, „posłuchaj muzyki i doberz do niej obrazek”, „zagraj do marszu” itp. Jednostkowa (!) propozycja: „ułoż własny ciekawy utwór perkusyjny” ginie w powodzi ilustracyjności. Stworzenie alternatywy mogłoby brzmieć jakże prosto: „zaśpiewaj ładną melodię”.

W marginalnym stopniu proponowane są do słuchania utwory instrumentalne muzyki artystycznej (niemal wyłącznie programowe lub ilustracyjne), częściej są to krótkie przykłady tańców ludowych różnych narodów, co w naturalny sposób prowadzi do komentarzy uwzględniających czynniki pozamuzyczne (taneczność, cechy tańca, stroje, obrzędowość itd.).

Przedstawienie postaci Fryderyka Chopina (bez propozycji wysłuchania konkretnych utworów) uzupełnione jest komentarzem: „Frycek potrafił znakomicie figlować również przy fortepianie. Dźwiękami tego instrumentu «opowiadał» przeróżne historie: wesołe i komiczne, ale także smutne i tajemnicze”.

Tak więc podjęcie ilustracyjnego (czy szerzej — heteronomicznego) trybu postrzegania muzyki i marginalność propozycji słuchania muzyki artystycznej rugują z doświadczeń ucznia inne sposoby podejścia do

⁶ Por. E. Lipska, M. Przychodzińska, *Drogi do muzyki*, Warszawa 1999, s. 7.

muzyki. W ogromnym stopniu ogranicza to jego perspektywę estetyczną i krąg odbieranej przez niego muzyki. Następuje pozbawienie muzyki tożsamości, sensu jej istnienia opartego na własnych regułach, uzależnienie jej tworzenia i odbioru od czynników pozamuzycznych (całkowite poddanie muzyki asocjacji pozamuzycznym).

(B) W podręcznikach dla klas IV–VI utrwalają się wcześniej ukazane sposoby przedstawiania i pojmowania muzyki. Np. w podręczniku do klasy V mamy 36 pieśni i 5 pozycji instrumentalnych (przy czym jedna z nich to dziewięć melodii, co daje w sumie trzynaście utworów)⁷. Utwory instrumentalne to najczęściej krótkie melodie ludowe i kanony przewidziane do wykonania przez uczniów, co znacznie ogranicza użycie możliwych środków artystycznych⁸. Pozostałe utwory instrumentalne są przykładami na inne zagadnienia (formę, instrument muzyczny, rodzaj zespołu muzycznego, twórczość kompozytora itd.), nie dotyczą zaś samej materii muzyki.

Zastosowanie formuły „muzyka opowiada”, które dawałoby szansę wyjścia ku programowości *sensu stricto*, pozostaje w kręgu ilustracyjności. Zagadnienie treści w muzyce rozważane jest w oparciu o pieśni, fragment baletu i utwory programowe. Te ostatnie to także kompozycje, w których tytuły przyjęte zostały zwyczajowo⁹. Zawarta w tych utworach (pojmowanych jako etiuda, preludium, sonata) sugestia istnienia muzyki „czystej” zostaje poniekąd przez zdominowanie komentarza wspomnianymi tytułami. Powyższe zestawienie (pieśń, muzyka baletowa, kompozycje muzyki programowej, kompozycje muzyki absolutnej ze zwyczajowymi tytułami) uniemożliwia wyznaczenie kryteriów i cech muzyki programowej, sposobów wpisywania w muzykę (materię czysto muzyczną) treści pozamuzycznych. Wreszcie: w takim zestawieniu heteronomiczna koncepcja muzyki nie posiada żadnej możliwości dopełnienia w postaci ujęć alternatywnych, autonomicznych.

Podjęcie zagadnień związanych z kształtowaniem dzieła muzycznego (np. przekształceń tematu) łączone jest z przekształceniem tekstu słownego, co uzależnia tok muzyczny od słownego i oddala (w świadomości ucznia) możliwość dokonywania tego rodzaju przekształceń na gruncie

⁷ Zestawienia tego dokonuje sam autor podręcznika, ma więc świadomość proporcji.

⁸ Podobne proporcje zawiera w tym podręczniku repertuar uzupełniający: 15 pieśni i 6 utworów instrumentalnych.

⁹ *Etiuda „Rewolucyjna”* i *Preludium „Deszczowe”* Chopina, *Sonata „Księżycowa”* Beethovena.

czysto muzycznym. W konsekwencji przestaje być brana pod uwagę idea *continuum* czysto muzycznego. Przedstawianie poszczególnych elementów muzycznych, ich zróżnicowania, dokonywanych przekształceń, nie posiada „domknięcia” — czemu ono służy (np. budowaniu substancji muzycznej). Również z perspektywy dominującej w podręcznikach heteronomicznej koncepcji muzyki brak „analizy” elementów muzycznych pod kątem np. ich przydatności (adekwatności) do tworzenia ilustracji dźwiękowej, muzycznego wizerunku postaci, nastroju, wydarzenia itd.

Estetycznomuzyczne rozchwianie w interesującej nas tu materii ilustruje kilka cytatów z jednego podręcznika: „Dobrze jest znać te elementy, z których tworzy się utwory muzyczne, ale i bez tego czujemy, co muzyka wyraża”, w odniesieniu zaś do *Etiudy „Rewolucyjnej”* i *Preludium „Deszczowego”* Chopina — „A więc muzyka może nie tylko wyrażać nastroj, ale może też naśladować odgłosy otaczającego nas świata”. W utwory muzyki absolutnej wpisana została w ten sposób konkretna („ilustracyjna”) treść. Z kolei walory czysto muzyczne wydają się najważniejsze w muzyce programowej, bowiem — jak stwierdza autor — muzyka nie straciłaby uroku, gdyby nie znać tytułu utworu (*Lot trzmiela*), gdyż „utwór jest doskonały niezależnie od tego, jakie obrazy z nim kojarzymy”, bowiem „tytuły utworów nastawiają naszą wyobraźnię w odpowiednim kierunku, lecz wcale nie znaczy to, że słuchając utworu nie można wyobrazić sobie czegoś odmiennego”. W ten sposób podważony zostaje tryb postrzegania muzyki pojmowanej tu (przez kompozytora) jako sztuki ilustracyjno-programowej. Z drugiej strony jednakże uwzględnienie estetycznej idei muzyki absolutnej odbywa się w trybie podważenia (i niejako kosztem) muzyki programowej, bowiem — jak pisze autor — „słuchając muzyki można widzieć jakieś sceny i obrazy, a można interesować się po prostu samym pięknem dźwięków”. Stwierdzenie takie umieszczone w kontekście *Lotu trzmiela* podważa sens elementarnego (w ramach edukacji) rozróżniania intencji autonomicznych i heteronomicznych w muzyce.

Jeden z podręczników proponuje wysłuchanie *Ucznia czarnoksiężnika* P. Dukasa bez znajomości tytułu. Uczniowie wymyślają własną historię, która dopasowana ma być do muzyki. Następnie (podczas drugiego słuchania) rysują swoje wersje („co przyszło wam do głowy”) i opowiadają je. Dopiero wówczas zaprezentowana zostaje ballada Goethego i następuje porównanie z nią wersji uczniowskich („kto z was był najbliższy prawdy”). Konkluzja autora brzmi: „Takie doświadczenie uświadamia, jak trudno jednoznacznie odbierać muzykę, ile różnych emocji i skojarzeń może wywołać ten sam utwór”. Któż więc ostatecznie wskazuje na modus podejścia i interpretowania dzieła muzycznego? Wspomniane elemen-

tarne zróżnicowanie pojmowania muzyki, umożliwiające z perspektywy estetycznej dokonanie jakichś przynajmniej podstawowych rozróżnień, zostaje poniechane i całkowicie percepcyjnie zrelatywizowane.

Kresem estetycznomuzycznego rozchwiania jest zrealizowana (w podręcznikach dla klas IV–VI) „koncepcja osvajania dzieci z zagadnieniami muzyki przez piosenkę edukacyjną”. Zgodnie z tą koncepcją (?) autor „uzupełnił” słowami popularne utwory instrumentalne¹⁰. Czy chodzi o to, by kompozycje te w świadomości uczniów zaczęły funkcjonować jako „piosenki”? Może wówczas bliższe będą „piosenkarskiej” kulturze pop a przez to i młodemu odbiorcy, zyskają jego uznanie, może wejdą na listy przebojów?

(C) Podręczniki do gimnazjum¹¹ zawierają najczęściej ujęcie historyczne, które z natury rzeczy ogranicza podjęcie rozważań w trybie systematycznym. Tak więc, mimo uwzględnienia pewnych wątków estetycznomuzycznych, są one przedstawione ogólnie, niejako na zasadzie przypomnienia i ulokowania w perspektywie historycznej. W jednym przypadku pojawia się wyraźnie ukazana opozycja estetycznej opcji muzyki programowej i absolutnej.

(D) W podręcznikach do szkoły średniej¹² rozważany tu problem sytuuje się właściwie. Znajdujemy tam m.in. następujące stwierdzenia: „Muzyka opiera się na własnych prawach. Nie można jej wytłumaczyć posiłkując się opisem [...]. Wszystko co [kompozytorzy] mieli do powiedzenia o muzyce — wyrażali swoimi utworami. Muzyka nie ma pokrycia w otaczającej nas rzeczywistości. [...] Kompozytorom pozostawała tylko gra własnej fantazji. I może stąd właśnie bierze się wielka siła oddziaływania muzyki, stąd też zachwyty nad jej wzruszającym pięknem” czy „byli i tacy [kompozytorzy], którzy stawiali sobie za cel pisanie muzyki bardziej złożonej, oddziałującej nie tylko na uczucia, ale i wzbudzającej podziw oryginalnością pomysłów oraz doskonałością formy”. W ten sposób postrzeganie muzyki jako sztuki heteronomicznej znajduje swoje dopełnienie w postaci koncepcji sztuki autonomicznej: może istnieć muzyka, której istota sprowadza się do jej własnych reguł, jej własnej

¹⁰ Słowa zyskały m.in. *Bolero* Ravela, *Poranek* Griega, *Toccata d-moll* Bacha, *Kaprys a-moll* Paganiniego, *Eine kleine Nachtmusik* Mozarta, *Preludium „Deszczowe”* Chopina, *Marzenie* Schumanna, *Mazur z Halki* Moniuszki, *Humoreska* Dvořáka, *Wełtawa* Smetany, *Krakowiak* Różyckiego, *Polonez „Pożegnanie Ojczyzny”* Ogińskiego, *Dla Elizy* Beethovena.

¹¹ Spis podręczników MENiS zawiera osiem pozycji.

¹² W spisie podręczników dopuszczonych przez MENiS figurują dwie pozycje.

organizacji, jej własnego wyrazu i treści. Czy jednak takie uporządkowania nie są aby spóźnione? Czy po latach edukacji, w której jednoznacznie i trwale łączy się muzykę z obszarami pozamuzycznymi (imitowaniem przyrody, asocjacjami wizualnymi, słowem, ruchem, uczuciami itd., na gruncie których muzyka zyskuje dopiero sens artystyczny i estetyczny), jest możliwe zweryfikowanie ukształtowanych już postaw odbiorców?

Świadomość problemu

W literaturze metodycznej podjęte tu kwestie poruszane są ze świadomością istnienia autonomicznego świata dźwięków, a co za tym idzie jego własnych reguł, idei estetycznych, kształtu artystycznego itd. M. Przychodzińska pisała, że „podstawowe funkcje wyobraźni dźwiękowej to kojarzenie — podkreślamy — wyłącznie dźwięków, nie mające nic wspólnego z kojarzeniem muzyki z treściami pozamuzycznymi”¹³. Z. Burowska zaś twierdziła — „Jeśli zakładamy, że zadaniem szkoły jest wychowanie dla przyszłości, to przyszłość w tym wypadku oznacza słuchanie muzyki [...] Kształtowanie smaku muzycznego dokonywać się może głównie poprzez prezentowanie dzieciom najwyższych wartości w dziedzinie muzyki [...]. Rozumienie dzieła sztuki, rozumienie struktury, wyrazu, dążeń artystycznych jest [...] jednym z warunków przeżycia estetycznego i właściwej oceny estetycznej”¹⁴.

Szeroko obszar kontaktu z dziełem muzycznym kreślą M. Przychodzińska i E. Lipska w najnowszej bodaj pracy z tego nurtu. Piszą autorki: „W wychowaniu estetycznym powinny zaś być kształtowane przeżycia estetyczne głęboko oddziałujące nie tylko na sferę emocji, ale także na intelekt, postawę, wyobraźnię [...]. Zbyt często słuchane utwory kojarzone są w sposób uproszczony ze znaczeniami — treściami pozamuzycznymi. Uczniom brak umiejętności samodzielnego poznawania kultury muzycznej i rozwijania własnej wrażliwości muzycznej [...] szczególnie ważne wydaje się, by wiedza mogła być przyswajana w ścisłym związku z doświadczeniem estetycznym — poznawaniem samej muzyki [...] Doświadczenie estetyczne jest niemal równoznaczne z przeżyciem estetycznym, to jest ujmowaniem wartości — piękna”¹⁵.

¹³ M. Przychodzińska, *Muzyka i wychowanie*, Warszawa 1979, s. 124.

¹⁴ Z. Burowska, *Słuchanie i tworzenie muzyki w szkole*, Warszawa 1981, s. 6–7.

¹⁵ E. Lipska, M. Przychodzińska, op. cit., s. 7, 266–267, 270–295.

Na świadomość przedstawianego tu problemu wskazują także zawarte niekiedy w samych podręcznikach sformułowania typu: „aby z wykonywanych utworów wydobyć jak najwięcej muzycznego piękna”, „Muzyka jest [...] jedną z dziedzin sztuki. Sztuka to działalność człowieka mająca na celu tworzenie rzeczy pięknych” czy „Muzyka przemawia do wszystkich wrażliwych słuchaczy, chociaż trudno wyrazić słowami, na czym polega jej piękno i siła oddziaływania [...] Muzyka ma swoje głębokie tajemnice. Aby je odkryć, musisz jej słuchać. Zachęcamy do słuchania dobrej muzyki”, jednakże w toku edukacyjnym nie przekładają się one na konkretne omówienia, zadania, prezentacje utworów itd., wreszcie na czytelnie zakładane i świadomie uwzględniane w procesie edukacji opcje estetyczne.

„Ucieczka od muzyki”

Z przedstawionych refleksji mogłoby wynikać, że autorowi chodzi w nich o uznanie postrzegania muzyki w kategoriach hanslickowskich, jako całkowicie autonomicznej sztuki „form dźwiękowych w ruchu” (*tönend bewegte Formen*). Podane przykłady z literatury podręcznikowej wskazują, iż problem jest szerszy. Są one bowiem ilustracją swoistej „ucieczki od muzyki”, jakakolwiek by muzyka ta nie była. W przypadku muzyki programowej przemilcza się tytuł i odwołuje się do wyobraźni uczniów, w przypadku muzyki absolutnej chwytą się wszelkich sposobów umożliwiających jej „pozamuzyczne” skomentowanie. W każdym przypadku nie podąża się za estetyczną ideą danej muzyki, nie bierze się pod uwagę jej istoty. Drogi „ucieczki” są rozmaite. Ucieka się więc w program, ilustrację, tekst słowny, instrument, biografię kompozytora, funkcje utworu, interpretację ruchową itd. W każdym wszakże przypadku oddala się przede wszystkim intencje twórcy, jego estetycznomuzyczną postawę, jego artystyczny idiom. Ma to miejsce i wówczas, gdy np. podczas przedstawiania utworu programowego pozbawia się go tytułu, jak i wtedy, gdy dodaje się słowa do utworu instrumentalnego. Z drugiej strony występuje brak uwzględnienia immanentnych reguł sztuki muzycznej jako takich oraz właściwych danej epoce, stylowi czy gatunkowi muzycznemu. Nie można bowiem w pełni „zrozumieć” klasycznej symfonii nie znając (nie teoretycznie, a słuchowo) istoty tzw. pracy tematycznej czy reguł formy sonatowej. Podobnie niepełny będzie odbiór muzyki Bacha bez uwzględnienia idei retoryki muzycznej, a umknie uwadze słuchacza istota utworu programowego bez znajomości środków dźwiękowej realizacji treści pozamuzycznych. Reguły konstytuujące dzieło muzyczne (pod

postaciami koncepcji twórczych, technik kompozytorskich, rozwiązań formalnych itd.) rozpoznać zaś trzeba w samym dziele, w nim szukać ich potwierdzenia lub nieobecności. Dopiero wówczas — w uzasadnionych przypadkach — odwoływać się można do najrozmaitszych kontekstów pozamuzycznych, tu szukając odniesień dla rozpatrywanego utworu, rodzaju twórczości czy stylu, bądź — zgodnie z intencją twórcy — pozostać przy ujęciu uwzględniającym autonomiczny status dzieła. Dzieło muzyczne i jego świat, dane przez twórcę, winny stanowić stały punkt odniesienia dla wszelkich interpretacji. To w ramach dzieła następowałyby ich weryfikacja. Uchroniłoby to twórczość muzyczną przed interpretacyjnymi nadużyciami. (Spójrzmy na analogicznie „skomplikowane” dziedziny. W przypadku wielu praw fizyki czy pojęć matematycznych nikt nie ośmielił się — w imię jakichkolwiek celów edukacyjnych — przekształcania ich istoty. Tak zaś czyni się niekiedy z muzyką w procesie edukacji estetycznej).

Podsumowanie

Współczesne podręczniki szkolne do muzyki w znacznej mierze w stopniu budzącym poważny niepokój ujawniają swe stanowisko estetycznomuzyczne. Wydaje się, że jest ono m.in. refleksem (niezamierzonym?) koncepcji powszechnego wychowania muzycznego, której realizacja musiała w praktyce doprowadzić do uproszczeń, redukcji, uprzystępniania i popularyzowania, co z kolei czyniło z muzyki — pojętej jako jeden z najbardziej wyrafinowanych przejawów artystycznej działalności człowieka — dziedzinę „lekka, łatwą i przyjemną”¹⁶.

Skutek okazał się przeciwny do zamierzonego. Przy czym zbanalizowanie istoty muzyki, pokazanie jej jako medium artystycznie „jednowymiarowego” zniechęcić mogło nawet tych autentycznie muzyką zainteresowanych. Wydaje się bowiem, że prawdziwy zachwyt nad muzyką dotyczył będzie zawsze pewnych jedynie grup (elit), charakteryzujących się przede wszystkim otwartą postawą oraz chęcią i zaangażowaniem w proces odkrywania intrygującego obszaru sztuki. Takiego odbiorcy nie przekona świat sztuki będącej li tylko rozrywką, naiwną piosenką czy prostą onomatopcją natury, świat pozbawiony znaczeń, symboli, relacji

¹⁶ Na myśl przychodzi tu teoria tzw. „kształcenia połowicznego” (*Halbbildung*) opisana przez Th. W. Adorno (por. *Teoria kształcenia połowicznego*, w: *Filozofia współczesna*, t. 2, red. Z. Kuderowicz, Warszawa 1990, s. 291–321).

i skojarzeń fundowanych w samej materii muzycznej. A te giną w spłyconym i zafałszowanym jej obrazie. Zasadniczą kwestią jest tu bowiem najpierw wskazanie na autonomiczność muzyki jako sztuki, zaś dopiero później odwoływanie się do relacji tak ukonstytuowanej dziedziny z zewnętrznością (zarówno artystyczną, jak i społeczną). Zatarcie samoistności muzyki czy wręcz niekiedy odwracanie tego procesu powoduje zasadnicze trudności — na pewnym etapie edukacji — w uwolnieniu się od pozamuzycznych (przy-muzycznych) odniesień. Muzyka staje się wówczas medium nagle mało komunikatywnym, niesamowystarczającym, ułomnym, gdyż budowany dotąd jej wizerunek wspierał się na obcych jej podstawach. Usunięcie z edukacji przedstawiania właściwych muzyce sposobów jej kształtowania pozbawia odbiorcę narzędzi poznawczych, gdyż w niewystarczającym stopniu lub wcale nie zostały przyswojone swoiste dla sztuki dźwięku reguły jej tworzenia i postrzegania. W konsekwencji adept takiego systemu edukacji nie zostaje przygotowany do uczestnictwa w kulturze muzycznej czy w perspektywie do podjęcia studiów wymagających pewnej kompetencji muzycznej.

To dlatego powszechne dziś zainteresowanie muzyką (poglądy na muzykę ma dziś niemal każdy, co sprawia, że stosunek do muzyki jest zjawiskiem powszechnym a zarazem jednostkowo zróżnicowanym) paradoksalnie współlistnieje z często i bez zażenowania wyrażaną deklaracją: „Ja się na muzyce nie znam”. Istotnie, by adekwatnie odebrać piosenkę nie trzeba znać reguł sztuki muzycznej. By jednak dokonać satysfakcjonującego odbioru „symfonii”, znajomość tychże reguł jest niezbędna. Czy więc należy się dziwić, że „symfonia” leży poza obszarem potencjalnego zainteresowania młodego człowieka?

Zbigniew Bujarski. Kompozytor — malarz

I

Każda sztuka ma swój własny język, to znaczy sobie właściwe środki. Toteż każda sztuka jest czymś w sobie zamkniętym; każda ma swe własne życie. [...] Dlatego to środki używane przez każdą sztukę widziane od zewnątrz są kompletnie różne: dźwięki, kolory, słowa. W ostatecznej instancji i widziane od wewnątrz środki te są absolutnie podobne: cel ostateczny niweluje różnice zewnętrzne i odślania wspólnotę wewnętrzną. Ten cel ostateczny (poznanie) osiąga się wprawiając w stan wibracji duszę ludzką¹.

Te słowa Wassily Kandinsky'ego bliskie są sytuacji relacji malarstwa i muzyki w życiu i twórczości Zbigniewa Bujarskiego, kompozytora i malarza. Mówi, że jego malarstwa i muzyki nie da się pogodzić i że między jego muzyką a malarstwem nie ma żadnych związków². Na podstawie percepcji utworów i obrazów Bujarskiego można wysnuć wniosek, że ukazują one skrajne, a nawet przeciwne strony jego osobowości. Dalsza autorefleksja artysty sugeruje jednak jakąś więź, jakiś wspólny mianownik obu tych sztuk — budujący się prawdopodobnie na gruncie osobowości kompozytora — malarza. Powiada on:

Podobnie jak muzyka — malarstwo jest moim sposobem życia, szukania sytuacji, które lubię, do których tęsknię, sposobem stwarzania sobie pewnych iluzji³.

¹ W. Kandinsky, *Der Blaue Reiter*, München 1965, s. 72, cyt. za: M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 1989, s. 623.

² Rozmowa autorki z kompozytorem, kwiecień 2000.

³ Rozmowa autorki z kompozytorem, kwiecień 2002.

II

Muzyka i malarstwo splatają się w twórczości i życiu Bujarskiego niemal od zawsze, a ich związki są skomplikowane i funkcjonują na kilku, w dodatku różnych płaszczyznach.

(1) Kompozytor jest zarazem malarzem (jak sam podkreśla — amatorem).

(2) W swoim dorobku kompozytorskim posiada kilka utworów zainspirowanych malarstwem.

(3) W utworach symfonicznych można odnaleźć *quasi*-malarzkie cechy strukturalne kształtowania materii muzycznej.

(4) W niektórych obrazach znajdujemy różnego typu reminiscencje muzyczne.

1. Przygoda Bujarskiego z malarstwem zaczęła się bardzo wcześnie, bo w szkole podstawowej na tzw. lekcjach „rysunków”. Wspomina:

Ja to poważnie traktowałem, malowałem, oczywiście akwarelami. Później kolega szkolny podarował mi, pozostawione u nich w domu przez jakiegoś malarza resztki farb olejnych i zacząłem „paćkać” tymi farbami. [...] W okresie studiów uczyłem się malowania od kolegów z Akademii Sztuk Pięknych, odwiedzałem ich pracownie, czytałem podręczniki. Na ostatnim roku studiów muzycznych malowałem stale, zupełnie „po wariacku”, zamiast uczyć się i przygotowywać do dyplomu w PWSM. O mało co go nie zawałem⁴.

Po studiach Bujarski zerwał z malowaniem na 15 lat, by powrócić do tej sfery twórczości około 1974 roku, jednak nigdy na stałe. Obecnie, od ośmiu lat — nie maluje, choć ubolewa nad tym. Myśli o malarstwie, a w szczególności o problematyce koloru, który — jak twierdzi — nigdy dotąd nie był przedmiotem jego pogłębionej refleksji⁵. Nie łączy nigdy komponowania z malowaniem. Gdy komponuje — nieukończone obrazy ustawia „do ściany”. Twierdzi, że rozpraszają jego muzyczną wyobraźnię. Dlaczego maluje?

Być może — odpowiada Bujarski — gdybym miał, a nie mam, zdolności literackie, próbowałbym pisać. Kto wie czy poezję, a może właśnie prozę. Odczuwam pewien brak w muzyce. [...] Czasem chciałbym coś nazwać bardziej konkretnie. I stąd malarstwo byłoby tu pewnym substytutem literatury. [...] Chodzi mi o wyrażenie przez obrazy tego, co, może gdybym umiał — mógłbym powiedzieć słowem⁶.

⁴ Ibid.

⁵ Po roku sytuacja zmieniła się i kompozytor powrócił do malowania, nb. akwareli.

⁶ Rozmowa autorki z kompozytorem, kwiecień 2002.

Na pytanie, które się tu w oczywisty sposób nasuwa, o komponowanie utworów wokalnie-instrumentalnych z tekstem wnoszącym do muzyki element semantyczny, odpowiada:

Oczywiście pisałem pieśni, używałem tekstów, nie powiem, czy najbardziej chętnie. Przede wszystkim interesuje mnie jednak muzyka absolutna, czysta. Mam poczucie, jakbym słowem muzykę skazał. A tu [w malarstwie] wszystko mi wolno, zwłaszcza że ja malarstwa nie pokazuję. Ja maluję dla siebie⁷.

Tak więc, odczuwa Bujarski z jednej strony niedosyt semantyczności w muzyce, zarazem preferując muzykę absolutną, z drugiej — niechętny jest wyrazistości znaczeń płynących ze słowa, z trzeciej — w uprawianym przez niego malarstwie przeważają ujęcia symboliczne, wieloznaczne, dalekie od *mimesis*. Mówi: „Nie wolno w malarstwie naśladować natury”. Reasumując powiada:

W malarstwie jestem w dalszym ciągu muzykiem. Chcę powiedzieć coś więcej, ale nie do końca⁸.

2. O dwóch utworach programowych *Similis Greco* i *Lumen*, tworzących cykl symfoniczny, kompozytor pisze, że powstały z inspiracji malarstwem El Greca:

[...] moja wieloletnia fascynacja irracjonalnymi efektami świetlnymi ekstatycznego, wizjonerskiego i mistycznego malarstwa Dominikosa Theotokopulosa zdecydowała o podjęciu próby napisania utworu, który w wyrazie nosiłby jakieś cechy (umowne oczywiście) zjawiska nadrealizmu. Stąd właśnie celowo wyraźny rysunek muzyczny niektórych partii prezentowanego utworu obok roztopienia, mglistości partii końcowych⁹.

W *Lumen* kompozytora zainteresowało

szczególnie niezwykle i nieznane w dobie manieryzmu ostre, nadnaturalne światło, jakie Theotokopulos stosował w wielu swoich obrazach, światło wręcz irracjonalnych efektów, tworzących atmosferę ekstatycznego wizjonerstwa¹⁰.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Komentarz kompozytora, w: *XXIII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, książka programowa, red. K. Bilica, O. Pisarenko, Warszawa 1979, s. 201.

¹⁰ Komentarz kompozytora, w: *Jubileuszowe 10. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich*, książka programowa, red. J. Stankiewicz, Kraków 1998, s. 34.

Ta fascynacja efektami świetlnymi El Greca nie idzie u Bujarskiego w parze z pełną akceptacją twórczości malarza. Kompozytor mówi wręcz, że nie lubi tego malarstwa. Interesują go pewne elementy techniczne i wyrazowe. Powiada: „Cholera, coś drapieżnego jest w tym człowieku”. Być może El Greco raczej nie fascynuje, lecz intryguje, niepokoi Bujarskiego, a przez to inspiruje.

Similis Greco to typ programowego utworu symfonicznego, jakby późnodwudziestowieczna replika poematu symfonicznego, gatunku typowego dla muzyki drugiej połowy XIX wieku — późnego romantyzmu, którego istotę stanowi z jednej strony symfoniczność, przy zachowaniu jednoczesności, z drugiej — związek warstwy muzycznej z programem, stanowiącym narracyjną lub ilustracyjną podstawę dzieła¹¹. Utwór Bujarskiego — jak można sądzić z przypomnianego tu komentarza kompozytora — wpisuje się w nurt, którego warstwę programową stanowią sztuki wizualne — plastyczne (obok takich dzieł jak S. Rachmaninowa *Wyspa umarłych* — z inspiracji obrazem A. Böcklina, M. Karłowicza *Stanisław i Anna Oświecimowie* — z inspiracji obrazem S. Bergmana).

Tytuł *Similis Greco*, niezależnie od opisanych przez kompozytora w komentarzu związków z malarstwem El Greca, ma istotną dla warstwy muzycznej — drugą konotację, stanowi bowiem dwa zaszyfrowane podstawowe motywy — modele dźwiękowe utworu: *g, d, c* lub *g, d, cis*, czyli *G-RE-C* lub *G-RE-CIS*, oraz *h, e, a, d*, czyli *SI-MI-LA-RE*. Szereg kwart podkreślających myślenie diatoniczne dobrze współbrzmi z ogólną atmosferą modalną utworu. Jakby na przeciwległym „biegunie” pozostaje materiał półtonowo-ćwierćtonowy. Te dwa, w pewnym sensie przeciwstawne światy dźwiękowe, zarówno w wymiarze horyzontalnym, jak wertykalnym, nie oddziałują tradycyjnie na sferę melodyki (w większości nie powstają motywy melodyczne) i harmonii, lecz raczej współtworzą specyficzną jakość barwową. Również pozostałe elementy muzyczne (jakości dźwiękowe): instrumentacja, artykulacja, dynamika i na ich fundamencie budowana faktura i mikroforma współdziałają w *Similis Greco* w ukonstytuowaniu się oryginalnej kolorystyki, aury barwowo-brzmieniowej utworu, stanowiącej o jego specyfice.

Oto katalog elementarnych jakości budujących owe specyficzne brzmienia, barwy — „kolory”:

- wielka orkiestra symfoniczna wzbogacona jest o harfę i fortepian,
- dominują instrumenty o barwie łagodnej,

¹¹ Por. H. Macdonald, *Symphonic poem*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, London 1980, t. 18, s. 428.

— wydobywane są z tych instrumentów nie tylko barwy podstawowe, naturalne, ale różne niuanse barwowe, będące rezultatem użycia specyficznych środków artykulacyjnych, np. *sul ponticello*, *divisi*, flazolety w smyczkach, dźwięki fortepianu często zatrzymywane są na pedale, co wraz z połączeniem ich z nietłumionymi dźwiękami harfy daje efekt jakby zwielokrotnienia i przedłużenia brzmienia orkiestry,

— dominuje dynamika *piano* i jej niuanse,

— zmiany dynamiczne są w większości ciągłe, brak ostrych kontrastów.

Maria Rzepińska pisze, że „poczucie wyrafinowania i bogactwa kolorystycznego jako analogii do rozwinięcia instrumentacji, orkiestracji jest poczuciem powszechnym u muzyków i malarzy”¹².

Takie myślenie jest również udziałem Zbigniewa Bujarskiego:

Kolor w muzyce — mówi — pojmuję nie tylko jako operowanie instrumentami w sensie ich zmienności. Dla mnie szalenie ważne, równoznaczne z instrumentacją utworu są faktura i harmonia. Nie ma instrumentacji samej. Nigdy nie piszę utworu bez instrumentacji, zawsze piszę partyturę [...]. Barwa — tak mi się wydawało zawsze — to niezmiernie ważny element, który kocham¹³.

Powróćmy do komentarza kompozytora o *Similis Greco*, do słów o „wyraźnym rysunku muzycznym” niektórych partii oraz o „roztopieniu i mglistości partii końcowych” i porównajmy je z odpowiednimi fragmentami utworu (przykłady nutowe 1 i 2).

Sądzę, że można tu mówić o zbieżności opinii kompozytora z ostatecznym kształtem brzmieniowym, a co ważniejsze dla omawianego problemu — o pewnej przyległości kategorii zapożyczonych ze sztuk wizualnych do opisu zjawisk muzycznych na zasadzie metafory¹⁴.

W odniesieniu do partii końcowej *Similis Greco*, owego „roztopienia” i mglistości”, można by dodać jeszcze inne metaforyczne określenie Marii Rzepińskiej — „mżenie koloru”, użyte w opisie kolorystyki malarstwa Moneta, o którym wiemy, że zachwyca Zbigniewa Bujarskiego.

¹² M. Rzepińska, *Historia koloru w historii malarstwa europejskiego*, Warszawa 1989, s. 617.

¹³ Rozmowa autorki z kompozytorem, kwiecień 2002.

¹⁴ Nb. nie pierwszy i nie ostatni raz mówi Bujarski o muzyce językiem sztuk wizualnych. Mam tu na myśli wypowiedzi kompozytora o cyklu pieśni z orkiestrą *Ogrody*, w którym sytuacja jest bardziej skomplikowana, gdyż wizualizacja opisu zjawisk brzmieniowych warstwy orkiestrowej pieśni pochodzi tu od słowa, od poezji. Por. T. Malecka, *Świat muzyki Zbigniewa Bujarskiego. Twórczość pieśniowa*, w: *Krakowska szkoła kompozytorska 1888–1988*, red. T. Malecka, Kraków 1992, s. 203–214.

The musical score is arranged in two systems. The upper system includes staves for Flute (fl), Trumpet (tr), Clarinet (CR), Trombone (tn), and Tuba (tb). The lower system includes staves for Piano (pf), Violins (vl 1-5), Viola (vc), and Cello (cb). The score is marked with dynamic levels: *pp*, *ppp*, *pp*, and *mp*. Performance instructions include *legato* and *(non div.)*. A circled letter 'A' is placed above the flute staff. Vertical dashed lines are labeled with the numbers 3, 2, and 3. Above the flute staff, the numbers 4 and 2 are written, with a circled 'A' above the second '2'. A fermata is placed over the second measure of the flute part, with a '2' above it and a '2' below it.

Przykład 1. Z. Bujarski, *Similis Greco I*, PWM, Kraków 1982, s. 4-5

(B)

fl

cl

tr

cr

tn

tb

pf

1

2

vl 3

4

5

vc

cb

mp

2a. →

div.
2

non div.

Przykład 1. Ciąg dalszy

33 5''

34 5''

35 4''

36 3''

ar

1.2

3.4

5.6

7.8

vn

37 3''

38 10''

I

II

III

IV

I

II

ob

pf

p

ar

1.2

3.4

5.6

7.8

vn

Przykład 2. Z. Bujarski, *Similis Greco I*, PWM, Kraków 1982, s. 29–31

The image displays a musical score for Example 2, spanning measures 39 to 42. The score is arranged in a system with multiple staves for different instruments and a grand staff for piano and arpeggiator.

- Measures 39-42:** The top section shows measures 39, 40, 41, and 42. Measure 39 is marked with a box containing the number 39 and a downward arrow with "3''".
- Instruments:**
 - fl (Flute):** Four staves (I, II, III, IV).
 - ob (Oboe):** Two staves (I, II).
 - pf (Piano):** One staff.
 - ar (Arpeggiator):** One staff.
 - vn (Violin):** Four staves (1, 2, 3, 4).
 - vl (Viola):** Two staves (1, 2).
- Measure 40:** Marked with a box containing 40 and a circled 'P' (Piano). A downward arrow with "3''" points to the start of the measure.
- Measure 41:** Marked with a box containing 41. A downward arrow with "10''" points to the start of the measure. A *pp* marking is present.
- Measure 42:** Marked with a box containing 42. A downward arrow with "5''" points to the start of the measure. A *v* marking is present.
- Violin and Viola:** The bottom two staves of the system show *viol. pont.* and *viol. pont.* markings.

Przykład 2. Ciąg dalszy

43 5" 44 accelerando presto molto rallentando 5" 45 3"

1.2
3.4
5.6
7.8

VN

1.2
3-5

vl

mf *ord. div.* *unis*

ppp *mp* *pppp*

46 10" 47 8" 3" 9"

pf

1.2
3.4
5.6
7.8

VN

1.2
3-5

vl

div. *rallentando*

* zmiany wysokości — jak sugeruje zapis — dokonywać przez glissando przesunięcia palca po strunie bezpośrednio przed zaatakowaniem nowego dźwięku
 as follows from the notation, the changes of pitch should be effected by glissando movements of the finger on the string immediately before attacking a new note

Przykład 2. Ciąg dalszy



1. *Konfesja*, olej



2. Portret Gustava Mahlera, olej



3. Portret Krzysztofa Pendereckiego, olej



4. *Organy*, olej



5. Akwarela z cyklu *Zamki*



6. Akwarela z cyklu *Zamki*

3. Związki malarstwa z muzyką w twórczości Bujarskiego obecne są również na poziomie strukturalnym i dotyczą *quasi*-malarzskich cech muzyki. Chodzi tu o pewne nietypowe zjawiska związane z kategorią czasu i przestrzeni.

Najbardziej potocznie zwykło się mówić o muzyce jako o sztuce czasowej, a o malarstwie jako o sztuce przestrzennej. Z drugiej strony przewija się myślenie o malarstwie, rzeźbie, architekturze jako o sztukach „trwających w czasie” i o muzyce, literaturze, teatrze i filmie jako o procesie¹⁵. Wśród licznych koncepcji teoretycznych są i takie, które odrzucają ten sposób klasyfikowania sztuk. Charles Lalo np. proponuje klasyfikację „strukturalną”, w której dzieło traktowane jest jako „harmonia różnych elementów, kontrapunkt i «suprastruktura»”¹⁶.

Wróćmy jednak do myślenia dychotomicznego (którego nb. jednym z przykładów jest element koncepcji tożsamości dzieła sztuki Romana Ingardena, mówiący o *quasi*-czasowej strukturze dzieła muzycznego i *quasi*-przestrzennej strukturze dzieła malarzskiego). Wydaje się, że koncepcja „iluzji przestrzeni” w malarstwie i „pozornego czasu” w muzyce, sformułowana przez Susanne Langer, najbardziej przybliży nas do istoty problemu. Sztuki, zdaniem Langer, mają swe iluzje pierwotne; dla malarstwa pierwotna jest iluzja przestrzeni, dla muzyki — iluzja czasu. Te iluzje pierwotne mogą stać się wtórnymi w odniesieniu do innych sztuk¹⁷.

W *Similis Greco* Bujarskiego, jak zresztą również we wspomnianym tu cyklu pieśni z orkiestrą *Ogrody* mamy chyba do czynienia ze zjawiskami, by tak rzec — ingerującymi w iluzję czasu oraz z pojawieniem się iluzji przestrzeni jako wtórnej. Nieregularność metrum, długie stojące dźwięki, rozdrobnione, nieregularne wartości zaburzają złudzenie ruchu, wręcz tworzą wrażenie zatrzymania czasu, a budowanie mikroformy nie przez rozwój i z nim związaną technikę przetworzeniową, lecz przez luźne szeregowanie ugrupowań wewnętrznie stabilnych eliminuje w pewnym sensie procesualność, istotną dla powstania iluzji czasu w muzyce. Można więc powiedzieć, że mamy tu do czynienia w pewnym sensie z „osłabieniem” czasowości, z osłabieniem pierwotnej iluzji czasu. Natomiast, jakby w to miejsce, wchodzi „wtórna” iluzja przestrzeni. Dzieje

¹⁵ Por. J. Makota, *O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną*, Kraków 1964.

¹⁶ *Ibid.*, s. 92.

¹⁷ S. Langer, *The Problems of Art*, New York 1957, cyt. wg: J. Makota, op. cit., s. 35.

się to w szczególności w sferze faktury, budowanej w kilku planach, na sposób płaszczyznowy czy wręcz warstwowy.

Eero Tarasti uważa, że „Muzyka — to fenomen, który rozgrywa się w czasie”, a czas konstituuje najbardziej fundamentalny element muzyki. Stwierdza również, że czas w muzyce nie może być rozpatrywany poza muzyczną przestrzenią, która funkcjonuje w muzyce jako rzeczywistość oraz fikcyjna — metaforyczna. Pośród przytaczanych przez Tarastiego przykładów oddziaływania przestrzeni muzycznej, takich jak: struktura wysokościowa, relacje tonalne (problem centrum i peryferii), różnice rejestrów, wyodrębniony pierwszy plan i tło, czy wręcz efekty wykorzystania realnej przestrzeni w muzyce, takie jak: polichóralność, fanfara zza sceny lub sonorystyczne masy brzmieniowe, najbliższy opisywanej sytuacji u Bujarskiego jest problem pierwszego planu i tła — odpowiednik faktury określonej tu jako warstwowa¹⁸.

Wskażmy na kilka myśli kompozytora związanych z interesującym nas zagadnieniem, myśli w pewnym sensie nieuporządkowanych.

Obraz jest zawsze dla mnie w czasie terazniejszym [...] Wszystko staje wtedy. Nic nie idzie wtedy. Nie mija czas. To też jest czas terazniejszy. Istotą muzyki jest proces¹⁹.

W wypowiedziach Bujarskiego znajdujemy również jego poglądy na temat procesu komponowania i jego usytuowania w czasie. Mówi on, iż

jest to zatrzymanie w czasie. To jest pewna sytuacja, która trwa. I to niezależnie od tego, że godziny mijają. To jest jedno. Jest to rodzaj enklawy czasowej²⁰.

Kompozytor uważa ponadto, iż malowanie pomogło mu w opanowaniu techniki kształtowania formy muzycznej. Opowiada o procesie malowania obrazu *Konfesja* (ilustracja 1):

Stoję przed pustym płótnem i zaczynam malować obraz z różnych punktów. Ale całość widzę jakby kątem oka. Tkwią w tym obrazie. To jest czas zatrzymany. I tak powinno być w muzyce. Nie można komponować od pierwszego do ostatniego taktu po kolei. Muszę mieć koncepcję całości. Ona jest mglista, ale wiem, jak to mniej więcej będzie. I choć uważam, że malarstwo to zupełnie odrębna od muzyki sztuka, bo materia jest zupełnie

¹⁸ E. Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington-Indianapolis 1994, s. 59.

¹⁹ Rozmowa autorki z kompozytorem, kwiecień 2002.

²⁰ Ibid.

inna, to sędzę jednak, że malarstwo wspomaga muzykę w tym sensie, że proces malowania i proces komponowania powinny być bardzo podobne²¹.

4. Reminiscencje muzyczne w malarstwie odzywają się w obrazach Bujarskiego w różny sposób i na różnych poziomach dzieła. Najprostszym przypadkiem są miniaturowe portrety kompozytorów, m.in. Gustava Mahlera i Krzysztofa Pendereckiego (ilustracje 2 i 3). (W młodości zrobił również portret Fryderyka Chopina). Fakt ich namalowania wiąże się nierozzerwalnie z najwyższym uznaniem Bujarskiego dla tych twórców, oczywiście w przypadku Pendereckiego dochodzi element bliskiej, wieloletniej przyjaźni, która zawiązała się jeszcze w latach nauki w Średniej Szkole Muzycznej. (Liczne są też autoportrety kompozytora, ale to wiąże się ze sferą raczej psychologii niż związków malarstwa i muzyki).

Kolejny typ reminiscencji muzycznych wydaje się mieć charakter symboliczny. Chodzi tu o obraz *Organy* z roku 1982 (ilustracja 4), którego pierwszy plan przedstawia wyjęte z obudowy różne, zniszczone piszczałki organowe. Jednak plan dalszy tworzy ów wymiar symboliczny. Widzimy tam elementy zgoła niemuzyczne: zniszczoną białą-czerwoną flagę, tłum drobnych postaci, samochody milicyjne, a między tym wszystkim — płonąca świecę. Kompozytor komentuje: „To są organy i organa — tak się wtedy mówiło”²², a był to rok 1982. „Muzyczność” tego obrazu dotyczy więc tylko bardzo zewnętrznej warstwy, w warstwie głębszej chodzi tu raczej o wyrażenie pewnej postawy, co osiągnięte jest przez grę językową.

I wreszcie ciekawy przypadek. W dorobku malarskim Bujarskiego mamy cykl akwarel pt. *Zamki*, typ bajkowego, niedookreślonego, tajemniczego pejzażu; są to bowiem zamki na skale. Wobec próby określenia ich mianem pejzażu kompozytor stanowczo się sprzeciwia. Powiada:

Nie, zdecydowanie nie. Ja ci muszę opowiedzieć tę historię. Otóż bardzo dawno, był to 80. któryś rok, Marek Stachowski poprosił mnie, żebym mu podarował na pamiątkę jakiś fragment rękopisu. „Od różnych kolegów już coś mam — mówił — od Krzysztofa [Pendereckiego], od Lutosa [Witolda Lutosławskiego], chciałbym mieć i od ciebie pamiątkę.” Oczywiście pragnąłem, aby ta partytura była ciekawa w sensie graficznym. Wziąłem rękopis *Koncertu skrzypcowego* i akurat był tam taki fragment, w którym od altówek tak do góry narastało. Wydawało mi się, że to ładnie wygląda graficznie. Pomyślałem, dlaczego ja mu mam dawać zwykłą kartkę? W związku z tym, użyłem specjalnej techniki: posmarowałem farbą bardzo mocno nutki (nie wszystkie), odcisnąłem to i powstał jakby negatyw jakiegoś, trochę zamaza-

²¹ Ibid.

²² Ibid.

nego obrazu. Ułożyło mi się to w zamek. Jest tam jakaś góra i na niej zamczysko. I w ten sposób powstał jeden. Pomyślałem sobie, to ciekawe, przecież można się tak pobawić. Każdy jest inny, bo stale coś dokonstruowywałem [...]”²³ (ilustracje 5 i 6).

Relacja muzyki i malarstwa w opisanym przypadku nie tyle dotyczy dwóch różnych mediów — dźwięku, brzmienia i koloru, linii — ile jest relacją graficznego zapisu muzyki — notacji i obrazu, zatem istnieje ona w ramach tej samej „iluzji przestrzeni”. Ale notacja muzyczna nie jest sztuką samą w sobie, wręcz przeciwnie — spełnia określoną funkcję wobec dzieła muzycznego, choć — jak twierdzi Roman Ingarden — partytura znajduje się poza obrębem dzieła²⁴, to jest ona, zdaniem Mieczysława Tomaszewskiego, jego „schematycznym zapisem”²⁵.

Eero Tarasti opisuje notację jako „graficzną prezentację wewnętrznej mapy, która otwiera dla nas utwór, gdy go słuchamy lub wykonujemy”. Słuchanie utworu porównuje autor do „podróżowania przez tę wyimaginowaną przestrzeń”²⁶.

Tak więc notacja jest obiektem, przedmiotem wizualnym, ale w swej potencjalności jest jednak dźwiękowa, muzyczna. Również *Zamki* Bujarskiego, będąc wprawdzie malarskim odwzorowaniem czy transkrypcją notacji muzycznej, są jednak jakoś muzyczne.

III

Ograniczając problem relacji malarstwa i muzyki w twórczości Bujarskiego do jego własnych utworów i obrazów — opisane tu obserwacje wydają się przeczyć dotychczasowym przeświadczeniom (również moim), według których dwie domeny działalności Bujarskiego: muzyka (kompozycja) i malarstwo ukazują dwa, skrajnie różne światy wyobraźni i dwa skrajnie różne typy ekspresji, jakby utwory i obrazy były dziełem dwóch bardzo różnych ludzi. Natomiast rozważenie problemu na kilku płaszczyznach: na płaszczyźnie inspiracji, cech strukturalnych oraz reminiscencji ukazuje silne wzajemne oddziaływanie obu tych sztuk, i to w obu

²³ Ibid.

²⁴ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973, s. 48.

²⁵ M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 26.

²⁶ E. Tarasti, op. cit., s. 77.

kierunkach: zarówno malarstwa na muzykę, jak i muzyki na malarstwo, ukazuje wręcz ich wzajemne uzależnienie. Wydaje się, jakby zasada przeciwieństwa w sztuce Bujarskiego dotyczyła raczej szczegółu, natomiast silna więź budowała się na poziomie pewnej ogólności. Może jest tak, jak w przytoczonych na wstępie słowach Kandinsky'ego: „[...] cel ostateczny niweluje różnice zewnętrzne i odsłania wspólnotę wewnętrzną”.

Post scriptum — muzyczne ekphrasis

Casus Bujarskiego, związki malarstwa i muzyki w jego twórczości przejawiające się w zakresie inspiracji, podobieństw strukturalnych, reminiscencji, a ponadto w skłonności kompozytora do opisywania zjawisk muzycznych za pomocą metafor malarskich — wydaje się, jakby był stworzony do zastosowania kategorii *ekphrasis* — zadomowionej w teorii literatury, a obecnie stosowanej w semiotyce muzycznej. *Ekphrasis*, odchodząc od swego pierwotnego (starożytnego) znaczenia jako gatunku (opis słowny — poetycki dzieł sztuk plastycznych), stało się kategorią teoretycznoliteracką obejmującą takie problemy, jak: poetycki opis dzieł sztuk plastycznych, przekładalność sztuk plastycznych na sztukę słowa, przekraczanie granic sztuki własnej i korzystanie ze znaków sztuki cudzej²⁷. Siglind Bruhn, stosując pojęcie *ekphrasis* dla muzyki (*musical ekphrasis*), będącej „specyficzną odpowiedzią na malarstwo lub rzeźbę”, stawia problem transformowania istoty cech obrazów i rzeźb oraz ich przełożenia na język muzyczny. Pisz:

Tak jak poeci, kompozytorzy mogą odpowiadać w różny sposób na reprezentacje wizualne. Mogą oni transponować aspekty zarówno struktury, jak i zawartości i/lub rozszerzać ich znaczenie [...]”²⁸.

²⁷ D. Piwowarska, „*Ekphrasis*” w poezji Anafasija Feta, w: *Dialog sztuk w kulturze Słowian Wschodnich*, red. J. Kapuścik, Kraków 2002, s. 73–84.

²⁸ S. Bruhn, *Musical ekphrasis*, w: *Music and the Arts. Seventh International Congress on Musical Signification. Abstracts*, Imatra 2001, s. 10.

O niejęzykowym charakterze muzyki

I. Wprowadzenie

W ósmym rozdziale książki *Nowy sens filozofii*¹, zatytułowanym *O znaczeniu w muzyce*, Susanne Langer przeciwstawia się tezie o językowym charakterze muzyki. Jej stanowisko nie wynika bynajmniej z nastawienia formalistycznego, odmawiającego muzyce jakiejkolwiek treści. Nie reprezentuje ona także mniej skrajnego poglądu przyznającego, że muzyka ma wprawdzie własności ekspresywne, ale nie należy ich jednak interpretować w kategoriach znaczenia. Wręcz przeciwnie: Langer uważa muzykę za jednoznacznie semantyczną, zawierającą rozmaite znaczenia emocjonalne. Stwierdzenie to oznacza u niej, że muzyka nie jest jedynie symptomem uczuć artysty, czy też bodźcem wywołującym pewne emocje u słuchaczy, ale rzeczywistym nośnikiem znaczeń, które jej samej przysługują. W terminologii Langer zostaje to wyrażone przez stwierdzenie, że muzyka nie jest sygnałem, a symbolem. W tym względzie muzyka jest podobna do języka.

Ale z uznaniem tego podobieństwa i z opinią o semantycznej naturze muzyki idzie u Langer w parze zdecydowane przeświadczenie, że znaczenia, jakie występują w muzyce, są całkiem innego rodzaju niż w języku. Inaczej mówiąc, muzyka symbolizuje uczucia w całkiem inny sposób niż język swoje znaczenia.

¹ S. K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass., 1942; wyd. polskie: *Nowy sens filozofii*, przeł. A. H. Bogucka, Warszawa 1976.

II. Prolegomena do wszelkiej przyszłej dyskusji o językowym charakterze muzyki

Argumentacja, że muzyka nie jest językiem, odgrywa stosunkowo istotną rolę w dyskusji o znaczeniu muzyki. Z jednej strony przekonanie, że muzykę można interpretować opierając się na paradygmacie języka i że taka interpretacja może być owocna, nie jest bynajmniej rzadkie. Przedstawicielami tego stanowiska są na przykład Deryck Cooke w książce *The Language of Music*² i Wilson Coker w książce *Music and Meaning*³. Także tacy francuscy autorzy jak Jean-Jacques Nattiez i Nicolas Ruwet reprezentowali taki pogląd w niektórych artykułach, a polski muzykolog Michał Bristiger w książce *Związki muzyki ze słowem*⁴. Nazwijmy takie stanowisko w skrócie paradygmatem językowym (domyślnie: w rozumieniu muzyki).

Z drugiej strony czasem nawet bardziej umiarkowana pozycja — jak np. ta reprezentowana przez Langer — zgodnie z którą muzyka ma zawartość semantyczną i wyraża pewne znaczenia w sposób niejęzykowy, spotyka się z gwałtowną krytyką. Można przypuszczać, że u źródeł tego stanu rzeczy leży między innymi przeświadczenie o językowym charakterze wszelkich znaczeń semantycznych. Z tego powodu zwolennikom jedynie semantycznego — a niekoniecznie językowego — stanowiska często imputuje się twierdzenie, że w muzyce mamy do czynienia z takim rodzajem znaczeń jak w języku. A ponieważ ta ostatnia teza jest dla wielu absolutnie nie do zaakceptowania, czują się zmuszeni zwalczając pogląd, że muzyka jest nośnikiem jakichkolwiek znaczeń. Ażeby więc móc uchronić przed tego rodzaju atakami przeświadczenie, że muzyka jest fenomenem znaczącym (a nie czysto dekoracyjną arabeską), trzeba pokazać dobitnie, że jej znaczenia mają właśnie niejęzykowy charakter.

W ogólności można powiedzieć, że argumentacja, iż muzyka jest językiem, jest prowadzona w imię jej istotności i przekonania, że jest ona czymś o doniosłym dla nas znaczeniu, natomiast argumentacja przeciwstawna, że muzyka nie jest językiem — w imię jej autonomiczności (i autonomiczności sztuki w ogóle). Jeżeli bowiem byłaby ona językiem, mogłaby pewnie zostać przetłumaczona na naturalny język słowny, co podważyłoby jej unikatowość i niepowtarzalność. Stanowisko,

² D. Cooke, *The Language of Music*, London 1959.

³ W. Coker, *Music and Meaning*, New York–London 1972.

⁴ M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Kraków 1986.

że muzyka jest wprawdzie fenomenem semantycznym, zawierającym znaczenia, który jednak istotnie różni się od języka, jest więc pozycją pośrednią pomiędzy oboma ekstremami, podobnie niemożliwymi — jak się wydaje — do zaakceptowania.

Argumentacja, że muzyka nie jest językiem, ma podobnie długą tradycję jak sam paradygmat językowy w interpretowaniu muzyki. Trzeba jednak przyznać, że przedstawiane argumenty często podważają nie to, co zwolennicy paradygmatu językowego byliby gotowi twierdzić, i są w związku z tym nieskuteczne wobec stanowiska tych ostatnich. Gdy np. Werner Jauk w swoim artykule *Sprache und Musik: der angebliche Sprachcharakter von Musik (Język i muzyka: o rzekomym językowym charakterze muzyki)*⁵ powiada, że muzyka nie jest językiem, bo nie jest środkiem zamierzonego przekazywania komunikatów od nadawcy do odbiorcy, że nie przekazuje konkretnych treści jak język słowny, że w muzyce nie występuje jednoznaczne przyporządkowanie znaków i dźwięków, które jest utrwalane przez użytkowników na drodze wielokrotnego powtarzania skojarzenia, oczywiście trudno nie przytaknąć. Trzeba jednakże zapytać, czy ktokolwiek wysuwał krytykowane przez Jauka tezy.

To, że istnieją różnice między muzyką a językiem, jest oczywiste. Sami przedstawiciele paradygmatu językowego z pewnością nie zaprzeczyliby wielu z nich. Ich stanowisko można by raczej wyrazić następująco: nawet jeśli muzyka w pierwszym, zewnętrznym kontakcie niekoniecznie sprawia wrażenie języka, gdy głębiej wniknąć w jej znaczenia i strukturę, można dostrzec, że funkcjonuje ona podobnie jak język. Te głębokie analogie pomiędzy semantyczną i syntaktyczną strukturą muzyki i języka są — w ich opinii — tak daleko idące, że uzasadniają badanie znaczeń muzyki za pomocą paradygmatu języka i pozwalają mieć nadzieję na owocność takiego podejścia. Dla uzasadnienia postulowanych analogii przytaczane są różnorodne argumenty.

Z istoty tezy o analogiczności języka i muzyki wynika, że muzyka nie jest właśnie w dosłownym, literalnym sensie językiem, tak jak język polski czy angielski, a jedynie, że w pewnych istotnych punktach jest do języka podobna. To oznacza jednocześnie, że istnieją też różnice. Gdyby ich nie było, muzyka byłaby językiem w znaczeniu dosłownym, czego bynajmniej nikt nie twierdzi. Zwolennicy i przeciwnicy paradygmatu językowego mogą więc dowolnie długo wymieniać, pierwi

⁵ W. Jauk, *Sprache und Musik: der angebliche Sprachcharakter von Musik*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 26 (1995), 1, s. 97–106.

— podobieństwa, a drudzy — różnice, stwierdzeniom żadnej ze stron nie będzie można odmówić racji, a dyskusja taka nie przybliży nas istotnie do rozstrzygnięcia naszego dylematu. Samo wskazanie na fakt, że istnieją pewne różnice między językiem a muzyką — co jest oczywiste — nie może być w żadnym wypadku skuteczne jako argument przeciwko paradygmatowi językowemu. Konieczne jest pokazanie, że analogie przywoływane przez jego zwolenników są tylko pozorne lub powierzchowne i w rzeczywistości, przy dokładniejszej analizie, załamują się w istotnych punktach. Inaczej mówiąc: trzeba pokazać, że ich argumenty nie dowodzą tego, czego rzekomo mają — i co czasem zdają się — dowodzić.

III. Analiza i rewizja argumentów Susanne Langer

W niniejszym artykule chciałbym najpierw pokazać, że pozornie przekonujące argumenty Langer przeciwko paradygmatowi językowemu okazują się niestety nie całkiem wystarczające. Następnie chciałbym przedstawić mocniejsze i bardziej konkluzywne argumenty, pokazujące jednoznacznie, że znaczenia muzyki funkcjonują zasadniczo inaczej niż znaczenia języka. Swoją argumentację, że muzyka nie jest językiem, Langer rozpoczyna od następującego stwierdzenia:

A jednak z logicznego punktu widzenia [muzyka] nie jest językiem, ponieważ nie ma słownika. Nazywanie tonów skali jej „słowami”, harmonii jej „gramatyką”, a rozwoju tematycznego jej „składnią” jest bezużyteczną alegorią, dźwiękom bowiem brakuje tej właśnie cechy, która odróżnia słowo od nagiej zgłoski: stałej konotacji albo „znaczenia słownikowego”⁶.

Fakt, że muzyka nie ma słownika i stałych znaczeń, jest oczywistością, której nie trzeba nawet przypominać. Zwolennicy paradygmatu językowego nie twierdzą, że słownik ma, ale raczej, że funkcjonuje semantycznie tak, jakby go miała — nawet jeśli nie zdajemy sobie z tego sprawy — a wnikliwa i staranna analiza mogłaby odsłonić ten ukryty, domyślny słownik. Inaczej mówiąc: choć muzyka nie jest językiem w sensie dosłownym i nie ma jawnie widocznych jednostek znaczeniowych, funkcjonuje *de facto* jakby była językiem i jakby miała pewne ustalone, wykrywalne w analizie „słowa” opatrzone trwałymi znaczeniami.

⁶ S. K. Langer, op. cit., s. 228; wyd. polskie, s. 338–339. (Ponieważ tłumaczenia cytatów nieco zmodyfikowałem w stosunku do wydania polskiego, aby uczynić je bardziej precyzyjnymi, podawana jest ich lokalizacja zarówno w oryginale angielskim, jak i w przekładzie polskim).

Prawdopodobną ripostę Langer na tego rodzaju przypuszczenie można wywnioskować z innych tez jej teorii, które trzeba będzie tutaj nieco przybliżyć. Rozróżnia ona mianowicie tak zwane symbole dyskursywne (językowe) i przedstawieniowe. W wypadku tych pierwszych znaczenie symbolu złożonego powstaje ze znaczeń cząstkowych (tzn. znaczeń jego elementów prostych) zgodnie z pewnymi regułami składni. W drugim — a jego paradygmatycznym przykładem dla Langer jest przedstawienie wizualne — podstawowe elementy składowe symbolu nie mają samodzielnych znaczeń: nabierają znaczenia dopiero w kontekście całościowej struktury symbolu. Np. podstawowe elementy składowe obrazu rozważane w odosobnieniu są tylko plamami barwnymi, które w różnych kontekstach mogłyby przedstawiać różne rzeczy, tzn. mogłyby mieć całkiem różne znaczenia. Słowa Langer:

znaczenia wszystkich innych [niejęzykowych] elementów symbolicznych, które tworzą większy, wyartykułowany symbol, są rozumiane tylko poprzez znaczenie całości, poprzez ich relacje w ramach całościowej struktury⁷.

Także muzyka jest według Langer symbolem przedstawieniowym. Odzwierciedla w swojej strukturze wzorce dynamiczno-czasowe przebiegu naszego życia psychicznego. Z powodu tej analogii jest ona postrzegana i odbierana jako symbolizująca nasze uczucia: nabiera znaczenia emocjonalnego. Wynika stąd, że w muzyce znaczenia przysługują tylko pewnym ustrukturowanym całościom, a nie ich pojedynczym elementom prostym. Te ostatnie — rozważane w odosobnieniu — są pozbawione znaczeń. Dlatego — tak z pewnością argumentowałaby Langer — wszelkie próby ujawnienia w procesie analizy ukrytego słownika muzyki, tzn. jej stałych, elementarnych jednostek znaczeniowych, jest przedsięwzięciem opartym na błędnych przesłankach, a więc skazanym na niepowodzenie.

Na to z kolei można by odpowiedzieć, że z tezy, iż dopiero pewne struktury są nośnikami znaczenia, nie wynika, że o znaczeniu można mówić dopiero w odniesieniu do całego utworu muzycznego lub jego dużego fragmentu. Wszak już dwa następujące po sobie dźwięki lub prosty motyw rytmiczny mają pewną — choć prostą — strukturę. Nawet pojedynczy dźwięk rozbrzmiewający ze zmienną dynamiką — np. stopniowo nabrzmiewający i potem gwałtownie milknący albo, wręcz przeciwnie, znowu stopniowo cichnący i gasnący — może być postrzegany jako obdarzony pewną strukturą. Gdy językowo nastawieni teoretycy próbują odsłonić i sformułować język znaczeń emocjonalnych (ekspre-

⁷ S. K. Langer, op. cit. s. 97; wyd. polskie, s. 165.

sywnych) muzyki, w żadnym razie nie poszukują podstawowych elementów znaczeniowych w pojedynczych dźwiękach, lecz właśnie w prostych, zwykle kilkudźwiękowych strukturach. Być może najbardziej znaną i najobszerniejszą próbę sformułowania tego ukrytego słownika znaleźć można we wspomnianej już wcześniej książce Derycka Cooke'a *The Language of Music*, w której zidentyfikował on figury muzyczne występujące ze stałe podobną, powtarzalną jakością wyrazową w rozmaitych utworach muzycznych na przestrzeni wielu wieków. Sama Langer wspomina podobne, choć ograniczone do muzyki Bacha, próby Alberta Schweitzera i André Pirro.

Aby odeprzeć takie podejście, Langer powołuje się na ustalenia Kurta Hubera zawarte w jego studium z dziedziny psychologii muzyki pt. *Ausdruck musikalischer Elementarmotive* (*Wyraz elementarnych motywów muzycznych*). Wbrew temu, co mógłby sugerować tytuł, z ustaleń tych wydaje się raczej wynikać, że wyróżnienie podstawowych elementów prostych wyrazu muzycznego, z którego składałyby się znaczenia ekspresywne większych całości, nie jest możliwe. Langer przytacza następujące stwierdzenie Hubera:

Określenie absolutnej wartości ekspresywnej poszczególnych interwałów (tercji, kwinty itd.) jest niemożliwe, gdyż ich absolutna wysokość oddziałuje na jasność barwy ich elementów składowych, a zatem na jakość ich kontrastu, przyswajalności itd.⁸

Inaczej mówiąc, nie można w ogólności ustalić jakości wyrazowej danego interwału, bo jakość ta zależy od wysokości, na której ten interwał rozbrzmiewa, od barwy dźwięku konkretnego instrumentu itd. A można jeszcze dodać: także od funkcji interwału w rozwoju linii melodycznej, czy też ogólniej, od kontekstu jego występowania. Mówiąc słowami Langer: od relacji, w jakie wchodzi w ramach całościowej struktury. Figura muzyczna nie ma więc stałej jakości wyrazowej w różnych kontekstach i realizacjach. Dla Langer wydaje się stąd wynikać, że wszelkie próby odsłonięcia emocjonalnego słownika muzyki, tzn. elementów z trwałymi jakościami wyrazowymi, ze stałymi znaczeniami, z których wynikają znaczenia ich złożań, są z góry skazane na niepowodzenie.

Jeżeli jednak dokładniej przyjrzeć się tym argumentom, wydaje się, że stosują się one także do języka, nie prowadząc oczywiście do wniosku,

⁸ K. Huber, *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive*, Leipzig 1923, s. 182; cyt. za: S. K. Langer, op. cit., s. 232; wyd. polskie, s. 343.

że brak mu ustalonych znaczeń słownikowych. Według Hubera jakość wyrazowa tercji na różnych wysokościach, czy też ogólniej — w różnych realizacjach — nie jest identyczna. To samo można powiedzieć o znaczeniu słowa wypowiedzianego z różnorodną intonacją głosu. Nie wynika stąd jednak, że nie ma ono stałego znaczenia, które jest obecne we wszystkich aktach jego wypowiedzenia i jest jednoznacznie związane ze słowem w postaci pisanej.

Wracając do muzyki: trudno byłoby zaprzeczyć, że interwał czy melodia wykonana na różnych wysokościach lub instrumentach — nawet jeśli nie mają we wszystkich tego rodzaju realizacjach dokładnie identycznej ekspresji — to jednak zachowują pewną, jednoznacznie rozpoznawalną i zawsze podobną jakość wyrazową. Z kolei jeśli chodzi o wpływ kontekstu na znaczenie, to występuje on także w języku. Sama Langer czyni uwagę, która mogłaby sugerować, jakoby wpływ ten był dokładnie taki sam jak w muzyce:

[Elementy muzyczne] mają — podobnie jak słowa — wybitną skłonność do wzajemnego modyfikowania swojego charakteru w kombinacji, w ten sposób, że wszystkie służą każdemu z nich jako kontekst⁹.

Jest raczej jasne, że — wbrew powyższej sugestii Langer — wpływ kontekstu na znaczenia słów i na wyraz fraz muzycznych nie jest taki sam, ani co do rodzaju, ani co do stopnia. Jeżeli jednak przyznamy, że kontekst wpływa na znaczenia słów, z czego nie wynika, że nie mają one ustalonych, przypisanych znaczeń, to argument ten w odniesieniu do ekspresji muzyki także nie dowodzi, iż nie można zidentyfikować i sformułować jej słownika. Można by wręcz powiedzieć, że dokonanie Derycka Cooke'a efektywnie dowiodło czegoś wręcz przeciwnego. Ażeby znaleźć przekonujące argumenty, że przedstawiony przez Cooke'a słownik znaczeń muzycznych w istocie nie dowodzi, iż muzyka w swojej głębszej strukturze funkcjonuje jak język, trzeba dokładniej zanalizować rolę słownika w systemie semantycznym — w szczególności w języku i w muzyce.

IV. W poszukiwaniu nowych argumentów — systemy symboliczne ciągłe (analogowe) i nieciągłe (cyfrowe)

Na początek warto uświadomić sobie, że krytyka ustaleń Cooke'a, kwestionująca trafność jego określeń jakości wyrazowej poszczególnych

⁹ S. K. Langer, op. cit., s. 228; wyd. polskie, s. 338.

figur melodycznych, choć możliwa (została np. przedstawiona przez Donalda Fergusona w apendyksie do jego książki *Music as Metaphor*¹⁰), nie przybliżyłaby nas do rozwiązania naszego problemu. Nawet jeśli nie byłibyśmy gotowi zgodzić się z takimi czy innymi konkretnymi ustaleniami Cooke'a, jest jasne, że w muzyce występują figury czy elementy zachowujące w różnych realizacjach i kontekstach pewną podstawową jakość wyrazową. Pytanie brzmi zatem: dlaczego zasób takich figur — w wersji zaproponowanej przez Cooke'a albo jakiejś innej — nie może być potraktowany jako słownik ekspresji muzycznej w takim samym sensie, z jakim mamy do czynienia w wypadku słownika każdego języka naturalnego.

Aby odpowiedzieć na to pytanie, można posłużyć się standardowym przeciwstawieniem: analogowy — cyfrowy, czy też inaczej: ciągły — nieciągły, i zastosować je do systemów symboli. Notacje języków naturalnych — np. alfabet łaciński czy grecki — byłyby zgodnie z tym nieciągłe, czy też cyfrowe. Natomiast przykładem analogowego, ciągłego systemu symbolicznego mogłyby być np. wskazania termometru, gdzie każda dowolnie mała różnica długości słupka rtęci oznacza różnicę wskazywanej temperatury. Podobnie malarstwo traktowane jako system symboliczny byłoby tego drugiego rodzaju, bo także w nim, podobnie jak w wypadku termometru, każda najmniejsza różnica, najmniejsza zmiana wizualnie postrzegalnego kształtu jest istotna dla znaczenia obrazu.

Spróbujmy teraz to intuicyjnie zasugerowane przeciwstawienie bliżej dookreślić. Jakikolwiek system symboliczny może być rozważany jako zbiór wyróżnionych obiektów fizycznych, którym przysługują pewne znaczenia — ponad to, czym te obiekty fizyczne po prostu są. Każdy z nich, łącznie ze swoim znaczeniem, może być uważany za symbol¹¹. W niektórych systemach symbolicznych pewne obiekty fizyczne wyposażone w znaczenia są utożsamiane i rozumiane jako równoważne. Np. w alfabecie różne napisy (inskrypcje) tej samej litery, tzn. różne obiekty fizyczne — które mogą wyglądać niemal identycznie, ale czasem również dość odmiennie — są uważane za równoznaczne i równoważne,

¹⁰ D. N. Ferguson, *Music As Metaphor: The Elements of Expression*, Minneapolis 1960, s. 191–195.

¹¹ Termin „symbol” jest tutaj używany w znaczeniu bardzo ogólnym, obejmującym zarówno słowa rozumiane jako symbole językowe, symbole pierwiastków chemicznych czy te występujące w logice symbolicznej, jak i symbole występujące w sztuce, religii i innych mniej dyskursywnych domenach.

za egzemplarze tej samej litery. W ten sposób tworzą się klasy równoważności (utożsamienia) pewnych obiektów opatrzonych tym samym znaczeniem. Np. jedną taką klasą jest zbiór wszystkich inskrypcji litery „a”, inną — zbiór wszystkich inskrypcji litery „b” czy zbiór wszystkich inskrypcji cyfry „2” itp. W takim wypadku można, być może, takie klasy równoważności traktować jako właściwe symbole systemu. Znaczenie symbolu jest wtedy związane z taką klasą w tym sensie, że każdemu elementowi klasy przysługuje to samo znaczenie — jedno dla wszystkich elementów klasy. Można też powiedzieć, że identyczność znaczenia jest podstawowym powodem dla utożsamienia pewnych obiektów znaczących: czasem nie ma przecież potrzeby rozróżniania pomiędzy różnymi, choćby odmiennie wyglądającymi napisami jednej litery czy słowa i traktowania ich jako odrębnych symboli, skoro ich funkcja semantyczna (ich znaczenie) jest dokładnie ta sama. Mówiąc zaś ściśle, możliwość postrzegania z n a c z e ń dwóch obiektów znaczących jako w jakimś sensie identycznych jest warunkiem koniecznym — choć niewystarczającym — dla uznania takich dwóch obiektów za egzemplarze tego samego symbolu. Skoro bowiem z pojęciem symbolu związane jest pojęcie jego znaczenia, to wszystkie obiekty uznawane za egzemplarze tego symbolu muszą być nośnikami tego właśnie znaczenia. Implikacja odwrotna jednak nie zachodzi. Jest przecież całkiem naturalne, że czasem sądzimy, iż dwa r ó ż n e symbole — np. słowa „pies” i „dog” — mają to samo znaczenie. Inaczej mówiąc: mimo że przyznajemy, iż różne napisy tych d w ó c h słów mają to samo znaczenie, nie uznajemy ich za napisy tego samego słowa, tego samego symbolu. Podsumowując można powiedzieć: przeświadczenie o tożsamości znaczeń różnych obiektów znaczących musi zachodzić, aby w ogóle pojawiła się możliwość uznania ich za egzemplarze tego samego symbolu, ale nie zawsze musimy korzystać z tej możliwości.

Utożsamianie pewnych inskrypcji może czasem prowadzić do systemu nieciągłego (jak w przykładzie wspomnianego powyżej alfabetu ze skończoną i ściśle określoną liczbą symboli prostych, czy też systemu cyfr arabskich), ale nie zawsze tak musi być. Gdy np. dokładnie ta sama wysokość słupka rtęci na różnych termometrach będzie w naturalny sposób rozumiana jako ten sam symbol, to wynikający stąd system symboliczny oczywiście nie będzie nieciągły (cyfrowy). Gdy w jakimś systemie nie są obecne żadne reguły utożsamiania, każda inskrypcja, tzn. fizyczny obiekt znaczący, funkcjonuje jako osobny symbol. Z sytuacją taką mamy do czynienia np. w wypadku malarstwa, gdzie każdy fizyczny obraz traktowany jest jako osobny symbol, każdy ma tylko jedno jedyne swoje oryginalne wcielenie. W takim systemie wszystkie postrzegalne

cechy obiektu znaczącego mogą mieć wpływ na jego znaczenie. Obiekt taki znaczy wtedy poprzez wszystko czym i jaki jest. Natomiast w systemach, w których pewne obiekty znaczące są utożsamiane, rola ich zmysłowo postrzegalnych cech ogranicza się do przyporządkowania danego obiektu pewnej klasie równoważności, tzn. do zidentyfikowania go jako reprezentującego ten czy inny symbol. Cokolwiek ponadto jest dla znaczenia nieistotne. Np. w wypadku wskazania temperatury szerokość czy też kolor słupka używanej w termometrze cieczy rozszerzalnej są bez znaczenia — liczy się tylko jego wysokość. A dla zidentyfikowania inskrypcji jako reprezentującej pewną literę jeszcze wiele dalszych własności (poza kolorem i grubością kreski), jak np. absolutna wielkość, jest nieistotnych.

Systemy bez jakichkolwiek reguł utożsamiania można by nazwać ciągłymi (analogowymi) w ścisłym sensie, co mogłoby oznaczać, że według pewnej definicji ciągłości (analogowości), którą dopiero należałoby wyeksplikować, także pewne systemy z regułami utożsamiania (jak np. opisane powyżej wskazania temperatury) mogłyby być uznane za ciągłe (analogowe).

V. Dlaczego nie można odkryć słownika znaczeń emocjonalnych w muzyce — pierwsze rozważanie

Wracając do naszego problemu, możemy teraz w następujący sposób kontynuować rozważania Langer. Powiada ona, że nie jest możliwe sformułowanie słownika znaczeń ekspresywnych muzyki, ponieważ jakość wyrazowa figury muzycznej jest uzależniona od jej każdorazowej realizacji (wysokości, barwy dźwięku, głośności i innych czynników) i od jej funkcji w całościowej strukturze, czy też mówiąc prościej — od kontekstu. Jak jednak już zauważyliśmy, wiele figur muzycznych zachowuje w tych różnych realizacjach i kontekstach pewną stałą, zasadniczą jakość wyrazową — podobnie jak słowa, które w różnych wypowiedziach i kontekstach mają swoje stałe znaczenie słownikowe. Ta zasadnicza jakość wyrazowa stała się podstawą słownika ekspresji muzycznej sformułowanego przez Cooke'a.

Dzięki wprowadzonemu powyżej rozróżnieniu pomiędzy systemami ciągłymi (analogowymi) i nieciągłymi (cyfrowymi) możemy teraz uświadomić sobie, dlaczego figura muzyczna mimo wszystko nie może być traktowana jako słowo w języku i dlaczego nie funkcjonuje tak jak słowo. Słowo możemy traktować jako klasę wszystkich jego inskrypcji i wymówień, a wszystkie one uważane są za to samo słowo, jeden

i ten sam symbol z jednym znaczeniem. Musi tak być, jeżeli słowo, jako element słownika, ma spełnić funkcję, której od niego oczekujemy, tzn. jeżeli ma być podstawowym, prostym elementem znaczącym, budulcem, z którego konstruowane są znaczenia złożone. Otóż aby słowo mogło być takim budulcem, musi obowiązywać domniemanie, że zawsze gdy w jakiejś nowej konstrukcji (złożeniu) słowo to (a w istocie nowy egzemplarz tego słowa) jest wykorzystywane, niesie ze sobą to samo znaczenie podstawowe.

W muzyce jednak — inaczej niż w języku — różne realizacje tej samej figury muzycznej nie są utożsamiane ze sobą tak jak różne inskrypcje jednego słowa. Ażeby zdać sobie z tego sprawę, powinniśmy zapytać, co by to oznaczało, gdybyśmy różne realizacje jednej figury faktycznie utożsamiali. To mianowicie, że dwie utożsamione realizacje jednej figury reprezentowałyby tylko jeden i ten sam symbol, tzn. miałyby dokładnie to samo, wspólne znaczenie — to mianowicie, które przysługuje symbolowi rozumianemu jako klasa. Jeżeli jednak znaczeniem figury muzycznej jest jego jakość wyrazowa, to — choć podobna — nie jest ona właśnie dokładnie taka sama w różnych realizacjach. Weźmy np. *Wariacje Goldbergowskie* wykonane przez Wandę Landowską, przez Glena Goulda (a i tu możemy rozróżnić pomiędzy jego nagraniami z roku 1955 i 1981, których ogromną odmienną obrazuje choćby różnica całkowitego czasu trwania: 38'27" w wypadku pierwszego nagrania i 51'15" w wypadku drugiego) i wreszcie przez ucznia szkoły muzycznej — oczywiście nie można powiedzieć, że przekazują dokładnie to samo znaczenie, bo przecież wyraz tych różnych wykonań jest bardzo zróżnicowany. Nie można ich więc (czy też jakiegokolwiek pojedynczej z nich frazy) traktować jako równoważnych egzemplarzy tego samego symbolu o jednym znaczeniu.

Czyż jednak nie utożsamiamy różnych wypowiedzi słowa „człowiek” czy słowa „Sokrates” i nie traktujemy ich jako reprezentujących ten sam symbol, to samo słowo, mimo że — jak powiedzieliśmy wcześniej — w tych różnych wypowiedzeniach mogą one mieć nieco odmienne, wynikiłe z intonacji i kontekstu, zabarwienie znaczeniowe? Dlaczego to, co możliwe w języku, miałoby być niemożliwe w muzyce? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy przypomnieć (por. rozdz. IV), że u podłoża traktowania dwóch różnych przedmiotów znaczących jako reprezentantów tego samego symbolu leży — jako warunek konieczny — przeświadczenie o możliwości uznania ich znaczeń za w jakimś sensie tożsame. U podłoża rozumienia różnych napisów czy wypowiedzi słowa „Sokrates” (czy też słowa „człowiek”) jako egzemplarzy tego samego słowa leży możliwość uzasadnienia tożsamości ich znaczeń przez wskazanie

na fakt, że wszystkie odnoszą się do tego samego elementu intersubiektywnie dostępnej, zewnętrznej rzeczywistości pozajęzykowej — do jakiegoś obiektu (czy też obiektów), faktów, własności, stanów rzeczy itp., będących np. desygnatami lub denotatami słowa w języku. Między innymi dzięki istnieniu takich odniesień mogliśmy powiedzieć (por. rozdz. III), że choć wypowiedzenia jednego słowa z różną intonacją głosu mogą mieć nieznacznie odmienne znaczenia, to jednak u podstaw leży zawsze pewne stałe znaczenie, które jest obecne we wszystkich aktach wypowiedzenia słowa i jest jednoznacznie związane ze słowem w postaci pisanej.

Przechodząc znowu do kwestii utożsamienia różnych realizacji jakiejś frazy muzycznej — dzięki czemu to frazę można by uznać za jeden symbol, a nie poszczególne jej realizacje za odrębne symbole — należy zauważyć, że realizacje takie muszą być przede wszystkim traktowane jako znaczące¹². Bez takiego założenia cały projekt pokazania językowości muzyki oczywiście natychmiast upada. Gdy jednak uznamy je za znaczące, wtedy warunkiem koniecznym dla traktowania ich jako różnych egzemplarzy tego samego symbolu jest możliwość uzasadnienia, że ich znaczenia są w pewnym sensie identyczne. Jak moglibyśmy podjąć się takiego uzasadnienia? Wydaje się, że nie dysponujemy żadnymi jasnymi, funkcjonującymi kryteriami utożsamiania znaczeń ekspresywnych różnych wydarzeń akustycznych. Określenia słowne, jedynie w wielkim przybliżeniu i ogólności określające ekspresję (zawartość emocjonalną) muzyki, oczywiście nie mogą odgrywać roli podstawy dla utożsamiania takich znaczeń. Trzeba by więc odwołać się bezpośrednio do tych elementów, o których sądzimy, że są znaczeniami takiej czy innej frazy muzycznej. Ale skoro uznajemy, że znaczenia muzyki leżą w dziedzinie treści psychicznych, to z samej swojej natury nie jest to sfera w pełni intersubiektywnie dostępna: każdy z nas ma w doświadczeniu wewnętrznym, w introspekcji bezpośredni i subiektywny dostęp jedynie do swoich własnych przeżyć, a tylko ograniczony i pośredni — do sfery przeżyć innych. Nie wydaje się więc możliwe wyróżnienie w tej sferze jakiegokolwiek elementu, który mógłby służyć jako powszechnie dostępny kamień probierczy, jako kryterium rozstrzygania, czy dwa wydarzenia akustyczne — w szczególności różne realizacje jednej frazy muzycznej — mają to samo znaczenie. Inaczej mówiąc, ponieważ znaczenia muzyki

¹² Innymi słowy — nie możemy próbować uzasadnić ich utożsamiania opierając się na jakimś kryterium czysto formalnym, z ich znaczeniem w ogóle niepowiązany, np. poprzez wskazanie na fakt, że wszystkie są realizacjami tego samego zapisu w jakiejś notacji muzycznej.

— inaczej niż typowe znaczenia języka — nie są intersubiektywnie dostępne, nie dysponujemy w muzyce kryterium rozstrzygnięcia o tożsamości znaczeń.

Nie możemy też po prostu powiedzieć — tak jak było to możliwe w przypadku języka — że we wszystkich realizacjach danej frazy obecne jest pewne stałe, powtarzalne znaczenie, które związane jest jednoznacznie z muzyką w postaci zapisanej. Bowiem zapis muzyki sam w sobie nie ma w ogóle żadnych jakości i znaczeń ekspresywnych. (Będzie o tym jeszcze mowa w przypisie 14). W tej sytuacji jedyne, co pozostaje, to ponowne zwrócenie się do samych wydarzeń akustycznych, bezpośrednio do materiału dźwiękowego. Jeżeli jednak jego znaczeniem jest jego jakość wyrazowa, to jest ona nierozzerwalnie z nim związana, wraz ze wszystkimi jego konkretnymi i jednorazowymi własnościami dźwiękowymi. W tym sensie dwie frazy muzyczne mają tylko wtedy takie samo znaczenie, gdy dokładnie tak samo brzmią, tzn. gdy są praktycznie nierozróżnialne w percepcji. W ten sposób ponownie dochodzimy do wniosku, że fraza muzyczna ma w różnych, rozróżnialnych percepcyjnie realizacjach różne, nawet jeśli czasem podobne, znaczenia. Nie może być więc rozumiana jako jeden i ten sam symbol („jedno i to samo słowo”) reprezentowany przez różne jego egzemplarze (realizacje) i nie może być podstawą do sformułowania słownika znaczeń emocjonalnych muzyki.

Aby uniknąć nieporozumień, należy powiedzieć, że w muzyce oczywiście funkcjonują pewne reguły utożsamiania różnych zdarzeń dźwiękowych. Tylko dzięki nim notacja muzyki jest w ogóle możliwa. Mówimy, że ta sama melodia jest realizowana w różnych tonacjach czy na różnych instrumentach. I z pewnością wszystkie poprawne wykonania utworu muzycznego są utożsamiane w tym sensie, że reprezentują to samo dzieło. Ale jak już zauważyliśmy powyżej, różne wykonania jednego dzieła mogą mieć różne jakości wyrazowe, a więc różne znaczenia. Nie możemy ich zatem traktować jako jednego symbolu, jako różnych egzemplarzy czy realizacji tego samego symbolu. To z kolei oznacza, że to nie utwór muzyczny, a jego poszczególne wykonania powinny być traktowane jako symbole muzyczne z różnymi, choć być może zbliżonymi znaczeniami¹³. Nie można więc traktować jako odpowiedników pojęć

¹³ Należy przy tym zaznaczyć — choć być może jest to wystarczająco jasne — że poprzez wykonanie i jego znaczenie nie jest rozumiane tylko to, co samo wykonanie czy wykonawca wnosi i niejako dodaje od siebie do tego, co jedynie przynosi z partytury. Wykonanie jest traktowane jako całość, jako wykonane dzieło, pewien całościowy kształt dźwiękowy, który tylko pojęciowo można podzielić na to, co pochodzi z partytury i to, co jest indywidualnego autorstwa wykonawcy.

symbolu i utworu muzycznego. Muzyka, tak jak w istocie funkcjonuje i jest rozumiana, tworzy ciągły (analogowy) system symboliczny, gdzie nawet najmniejsze różnice jakości brzmieniowych są istotne dla znaczenia. Natomiast funkcjonujące w muzyce utożsamianie rozmaitych wydarzeń dźwiękowych (np. różnych realizacji tej samej frazy) ma inny sens: nie oznacza traktowania ich jako egzemplarzy jednego symbolu z takimi samymi znaczeniami, a dokonywane jest jedynie z powodu wymogów notacji. Czy też może wręcz z funkcjonowania w muzyce notacji wynika: wszak najczęściej za „to samo” uznane zostaje to, co znajduje takie samo odzwierciedlenie w notacji. Notacja muzyki jest sama w sobie pewnym systemem symbolicznym, w którym nuty są znakami, a ich znaczeniami są dźwięki, które z kolei są znakami (tzn. nośnikami znaczenia) w innym — dużo dla nas ważniejszym i bardziej interesującym — systemie symbolicznym, w którym to muzyka (dźwięki) jest symbolem, a jej jakości ekspresywne — znaczeniami¹⁴. Sama notacja muzyki, rozważana jako system symboliczny, jest nieciągła. Bez wątpienia można ją uznać za system językowy, czy też wręcz za rodzaj języka. To właśnie notacja wpłynęła w decydującym stopniu na ukształtowanie się pojęcia utworu muzycznego i na postrzeganie jego tożsamości. Jeszcze raz wydaje się to wskazywać, że mamy do czynienia z dwoma odrębnymi kompleksami zagadnień i pojęć, po jednej stronie: utożsamianie pewnych fraz muzycznych — notacja — utwór muzyczny, po drugiej: brak takiego utożsamiania — znaczenie ekspresywne — symbol muzyczny.

¹⁴ Kuszającą analogią pomiędzy triadą: nuty — dźwięki — ich znaczenia ekspresywne, i drugą: język pisany — język mówiony — znaczenia, należy przy tym traktować z dużą ostrożnością. Język mówiony, tzn. wypowiedziane słowa, można oczywiście rozumieć jako znaczenia języka pisanego. Jednak właściwe znaczenia językowe są w tym samym stopniu związane bezpośrednio zarówno ze słowami pisanymi, jak i mówionymi. Widać to najwyraźniej na przykładzie osób, które znają obcy język niemal wyłącznie w formie pisanej: potrafią czytać ze zrozumieniem, a czasem także pisać, ale nie znają wymowy wielu słów i nie potrafiliby tekstu, którego znaczenie rozumieją, w sposób zrozumiały odczytać na głos. W muzyce natomiast jej właściwe znaczenia ekspresywne przysługują tylko dźwiękom — nuty są ich całkowicie pozbawione. Także osoby, które potrafią odczytać znaczenie ekspresywne muzyki bezpośrednio z nut, czynią to dzięki umiejętności wyobrażenia sobie dźwiękowej postaci utworu na podstawie notacji. W muzyce mamy więc do czynienia ze strukturą istotnie trzypoziomową: nuty — dźwięki — ich znaczenia ekspresywne, w której poziomie drugiego (dźwięki) nie sposób pominąć, jeśli chcemy dotrzeć do trzeciego poziomu znaczeń (można oczywiście pominąć poziom pierwszy — dzieje się tak, gdy po prostu słuchamy muzyki). Natomiast w języku struktura jest w zasadzie dwupoziomowa: na jednym piętrze znajdują się obok siebie, jako równorzędne, słowa mówione i pisane — jedno i drugie, niezależnie od swojego drugiego wcielenia, odsyłające bezpośrednio do znaczeń.

VI. Perypetia — prospekt ogólności znaczeń ekspresywnych

Jak wyjaśnić pozorną paradoksalność takich wniosków: przecież jesteśmy raczej przyzwyczajeni sądzić, że dzieło muzyczne i jego podstawowe znaczenie pochodzi od kompozytora, że to ostatnie jest w samym dziele, a nie w jego wykonaniach, zawarte, że jest tożsame w różnych wykonaniach itd. Rozumowania przedstawione powyżej, które doprowadziły nas do wniosków podważających te naturalne, wydawałoby się, przekonania, są dosyć kategoriyczne i nie zdają się zawierać błędu. Jak w związku z tym można starać się choć częściowo uratować te powszechne przekonania, aby uniknąć wrażenia paradoksalności?

Przede wszystkim należy spróbować udzielić odpowiedzi na pytanie, co mianowicie mogłoby być tym znaczeniem, które skłonni jesteśmy wiązać z samym utworem muzycznym, a nie z poszczególnymi jego wykonaniami. Inaczej mówiąc, można postawić pytanie: kiedy, w jaki sposób, w jakiej sytuacji mamy do czynienia ze znaczeniem samego utworu, a nie tego czy innego jego wykonania. Najbardziej prawdopodobną odpowiedzią byłoby: wtedy, gdy poznajemy to znaczenie nie za pośrednictwem jakiegokolwiek wykonania. Czy to jednak w ogóle możliwe? Do samego utworu wydaje się najlepiej przybliżyć to, co zanotowane w partyturze¹⁵. Jest jednak jasne, że zapis nutowy sam w sobie absolutnie żadnych jakości ekspresywnych nie niesie, tak więc sam utwór, jako obdarzony takimi własnościami, musi być czymś od partytury odmiennym. Wydaje się więc, że jedyną możliwością poznania znaczenia ekspresywnego utworu muzycznego nie poprzez wykonanie byłby sposób dostępny wyłącznie dla nielicznych, mianowicie dla zawodowych muzyków: utworzenie sobie na podstawie czytanej partytury wewnętrznego dźwiękowego wyobrażenia utworu. Czy tego rodzaju twór nie byłby jednak znowu swego rodzaju wyobrażonym wykonaniem? W niektórych sytuacjach — w wypadku osób obdarzonych nadzwyczaj żywą i wyrazistą wyobraźnią dźwiękową — należałoby go prawdopodobnie za takowe uznać. Takie wyobrażone wykonanie miałyby więc całkiem specyficzne, niepowtarzalne jakości ekspresywne i po raz kolejny potwierdzałyby ciągłość systemu symbolicznego muzyki, niemożność sformułowania jej słownika i uznania jej za język. Czy jest to jednak jedyna możliwość? Czy nie można sobie wyobrazić (usłyszeć wewnątrz) np. „kwarty jako takiej”, „kwarty w ogólności”, czy też „dominanty septymowej w ogólności”, bez związku z jakąkolwiek

¹⁵ Przez partyturę rozumiem tu — nieco rozszerzając tradycyjne rozumienie tego terminu — zapis nutowy jakiegokolwiek, a nie tylko zespołowego utworu.

konkretną barwą dźwięku, wysokością, rodzajem artykulacji itd. A przez kombinację takich interwałów i akordów uogólnionych — czy nie można usłyszeć wewnątrz całego utworu muzycznego jako takiego, tzn. czy nie można sobie wytworzyć wyobrażenia słuchowego obejmującego tylko to, co jako ogólne zawarte jest w zapisie nutowym, a nie jest związane z żadnymi indywidualnymi, specyficznymi cechami jakiegokolwiek wykonania realnego? Wydaje się, że skoro jest to możliwe w języku, gdzie terminy ogólne, jak np. „człowiek”, nie odsyłają do żadnego konkretnego człowieka, ale do człowieka w ogólności, to nie ma powodu, aby wykluczać taką możliwość w rozumieniu notacji muzycznej, o której powiedzieliśmy wcześniej, że ma także charakter językowy. W obrazie takim nuty byłyby więc znakami pewnych formalnych, uogólnionych jakości brzmieniowych (abstraktów fonetycznych), którym z kolei przysługiwałyby pewne uogólnione jakości wyrazowe, wyabstrahowane z konkretności specyficznych wykonań, a stanowiące to, co wspólne dla jakości ekspresywnych pewnej frazy w różnych realizacjach.

W takim obrazie odczytywania znaczenia muzyki posunęliśmy się nieco w kierunku jej językowości, a przynajmniej przybliżyliśmy się do możliwości sformułowania jej słownika: każda fraza muzyczna jest w tym obrazie związana tylko z jedną — uogólnioną — jakością brzmieniową i w domniemaniu także z jednym uogólnionym znaczeniem ekspresywnym z tą jakością brzmieniową związanym. Powinniśmy sobie jednak uświadomić raz jeszcze, jakie założenia konieczne są do uzyskania takiego obrazu i do jakich prowadzą one konsekwencji.

Po pierwsze osoby, dla których taki obraz odczytywania znaczeń ekspresywnych muzyki jest dostępny, stanowią oczywiście zdecydowaną mniejszość. Dla przytłaczającej większości tylko konkretny dźwięk z konkretną jakością brzmieniową jest nośnikiem jakości ekspresywnych. Jak bardzo ta konkretność jest dla takich słuchaczy ważna, pokazuje czasem zaskoczenie, jakie bywa udziałem wielu z nich, gdy po zapoznaniu się z jakimś utworem na podstawie konkretnego (niekoniecznie najlepszego) wykonania nagle słyszą jakieś inne i coś się w nich mocno buntuje, że „to nie tak ma być!” Z biegiem czasu i wraz z poznawaniem wielu różnorodnych wykonań siła tego rodzaju reakcji słabnie (choć np. niektórzy jurorzy konkursu chopinowskiego reagują tak do końca życia), co zresztą wcale nie oznacza, że konkretność brzmieniowa przestaje być dla tych słuchaczy ważna, a jedynie, że są oni gotowi zaakceptować różne konkretności brzmieniowe — co być może wskazywałoby, że słabnie u nich poczucie jedności i tożsamości utworu jako takiego.

Po drugie, w zaprezentowanym powyżej, dostępnym tylko dla nielicznych sposobie odczytywania znaczenia muzyki tym, co jest traktowane

jako nośnik znaczeń ekspresywnych, są pewne twory jedynie wyobrażone (ogólne jakości brzmieniowe, czy też, inaczej mówiąc, dźwięki uogólnione), które nie mogą być zmysłowo postrzeżone, bo jako ogólne poza wyobrażeniem w ogóle nie istnieją. Jest to okoliczność dosyć nietypowa: o ile znaczeniami symboli — językowych czy innych — często są twory tego rodzaju: abstrakcyjne, fikcyjne itp., o tyle same symbole mają zawsze pewne materialne, zmysłowo postrzegalne wcielenie. System, w którym symbolami są jedynie pewne twory wyobrażone, domniemane, raczej trudno by uznać za rodzaj języka. Jak można próbować okoliczność tę przezwyciężyć? Aby wydobyć utwór jako taki (s a m u t w ó r) z czysto wyobrażonego stanu wirtualnego, trzeba nadać mu pewien kształt dźwiękowy. Powinna przy tym obowiązywać konwencja, że jakiegokolwiek własności tego kształtu dźwiękowego, które nie są obecne w zapisie nutowym, należy traktować jako nieistotne dla znaczenia ekspresywnego utworu. W celu ułatwienia słuchaczom podejścia tego rodzaju, najlepiej byłoby jak najbardziej ujednolicić realizacje dźwiękowe wszelkich utworów, tak aby indywidualne cechy tych realizacji nie odwracały uwagi od tego, co zawarte w samej partyturze, a więc co przynależy do samego utworu. Innymi słowy, najlepsze byłoby wykonywanie wszystkich utworów przez jakiś rodzaj instrumentów mechanicznych, które zapewniałyby niezmienną powtarzalność takich samych zwrotów melodycznych i fraz zawsze w takiej samej postaci dźwiękowej. Oczywiście takie wykonanie mechaniczne powinno uwzględniać wszystkie elementy zawarte w partyturze, a więc odpowiedni dobór instrumentów w orkiestrze, słowne oznaczenia tempa i dynamiki (tak samo interpretowane we wszystkich utworach) itp. Dawniejsze instrumenty mechaniczne (pozytywka, katarynka, pianola), przydatne do realizacji takiego celu, mogłyby być w dobie współczesnej zastąpione przez niewątpliwie bardziej wszechstronny, komputerowo wspomagany syntezator dźwięków¹⁶.

VII. Zakończenie

Co można by powiedzieć na temat takiej wizji przybliżenia się do znaczenia samych utworów muzycznych, w abstrahowaniu od ich

¹⁶ Byłby to zresztą dopiero pierwszy etap „reformy” w rozumieniu muzyki. Następnie należałoby nauczyć się traktować wszelkie przygodne cechy jakiegokolwiek innych wykonań jako nieistotne, tak aby móc od nich abstrahować i wręcz ich nie zauważać, podobnie jak potrafimy np. abstrahować od kroju danej czcionki czy koloru druku i pewną literę, niezależnie od tego jak zapisaną, traktować zawsze jedynie jako „a”.

poszczególnych wykonań? Spośród tych odbiorców, dla których dźwiękowy kształt jest jedynym sposobem dostępu do znaczenia ekspresywnego utworu, nie zadowoliliby pewnie nikogo. Także ci — nieliczni — odbiorcy, którzy mogą znaczenie to odczytać z partytury, pewnie nie byłiby usatysfakcjonowani. Część z nich byłaby gotowa zaakceptować jako nośnik znaczeń ekspresywnych swoje uogólnione wyobrażenia dźwiękowe, abstrahujące od pewnych konkretnych, indywidualnych własności dźwięku, ale nie takie uśrednione i już z konieczności konkretne, zrealizowane dźwięki, jedynie przez swoją przeciętność i typowość aspirujące do ogólności. A jaki wpływ miałyby takie potraktowanie na różne utwory muzyczne? Niektóre z nich mogłyby, być może, wyjść częściowo obronną ręką i nie „polec” całkowicie. Często wymienia się np. fugi Bacha (czy niektóre inne utwory polifoniczne) jako tego rodzaju abstrakcyjne utwory, dla których różnice w konkretnych realizacjach dźwiękowych — o ile tylko należycie oddających ich polifoniczną strukturę — nie są nadzwyczaj istotne. Z drugiej strony prawdopodobnie wiele dzieł romantycznych w takim mechanicznym wykonaniu byłoby wręcz trudno rozpoznać.

Wydaje się, że w funkcjonującym rozumieniu muzyki bynajmniej nie traktujemy utworu — wbrew temu, co mogłoby się wydawać — jako w pełni i bez reszty zawartego w partyturze. Gdyby tak było, powinniśmy te w pełni mechaniczne, uśrednione wykonania, całkowicie zgodne z partyturą, bez wahania zaakceptować. Jeśli ich nie akceptujemy, czy też jeśli mamy tylko jakiegokolwiek wątpliwości, oznacza to, że utwór to dla nas coś więcej niż tylko to, co zawarte w partyturze: w pierwszym przybliżeniu można by rzec, że utwór, to to, co zawarte w partyturze w połączeniu z domniemaniem „dobrego wykonania”. Co to znaczy dobrego — nie jest oczywiście w żaden ścisły sposób określone, ale jednak wystarczająco zrozumiałe, aby na tej podstawie odrzucić pewne wykonania jako niespełniające minimalnych wymogów jakości.

Jeśli zaprezentowany powyżej obraz rozumienia ekspresji muzyki jako w pewnym sensie ogólnej — i sposób dostępu do ekspresji tak rozumianej (poprzez czytanie partytur lub słuchanie standaryzowanych, mechanicznych wykonań) — odrzucimy, opowiemy się po raz kolejny za specyficznością znaczeń muzyki, ciągłością jej systemu symbolicznego wraz ze wszystkimi wynikającymi stąd wnioskami na temat niemożności sformułowania słownika i niejęzykowości muzyki. Czyż jednak zaakceptowanie — niewątpliwie kontrowersyjne — takiej wizji rozumienia ekspresji muzyki jako uśrednionej i uogólnionej pozwoli osiągnąć konkluzję, że muzyka ma charakter języka? Niewątpliwie, jak już wspomnieliśmy wcześniej, rozumienie to stwarza bardziej sprzyjające warunki dla potencjalnych prób konstrukcji słownika muzyki. Frazy czy figury

muzyczne są rozumiane jako uogólnione, a z każdą z nich wiąże się tylko jedno — również ogólne — znaczenie ekspresywne. Zbliżyliśmy się więc do możliwości uznania takich fraz za odpowiedniki słów w języku. Jedną charakterystyką znaczenia muzyki, wcześniej wymienioną — mianowicie odnoszenie się do nieintersubiektywnie dostępnej sfery treści psychicznych — pozostała wszak niezmieniona. Już sam ten fakt mógłby wystarczyć do uznania muzyki za niejęzykową, w związku z nierzadko podnoszoną tezą, że zewnętrzne, intersubiektywnie dostępne odniesienia są konieczną cechą języka. Charakterystyczny jest np. słynny argument o niemożności utworzenia języka prywatnego — odnoszącego się do ściśle subiektywnych, prywatnych doznań — zawarty w *Dociekaniach filozoficznych* Wittgensteina. Z faktu istnienia zewnętrznych odniesień w języku wynika możliwość utożsamiania znaczeń różnych symboli, jak np. „pies” i „dog”, a stąd z kolei przetłumaczalność jednych symboli językowych na inne, która to własność jest traktowana przez Langer jako kolejna konstytutywna cecha języka. Jeśli chodzi o muzykę, brak intersubiektywnie dostępnych odniesień uniemożliwia nam rozstrzygnięcie, czy dwie różne frazy mają to samo czy inne znaczenia. Jakakolwiek przetłumaczalność jednych zwrotów muzycznych na inne jest więc wykluczona. Czy w takim razie frazy muzyczne, nawet rozumiane jako uogólnione jakości brzmieniowe z ogólnymi znaczeniami ekspresywnymi, mogą być uznane za słowa muzycznego języka, skoro brak im tych innych typowych dla języka charakterystyk?

Aby udzielić odpowiedzi, można by posłużyć się stwierdzeniem Wittgensteina: „Mów co chcesz, póki nie przeszkadza Ci to widzieć, jak się rzeczy mają. (A gdy to widzisz, to niejednego nie powiesz)”¹⁷. Głównym celem niniejszego artykułu było właśnie przedstawienie, jak się rzeczy mają. Jeżeli ktoś wobec zaprezentowanej sytuacji mimo wszystko chciałby powiedzieć, że muzyka jest językiem, powinien pamiętać, iż jest to możliwe jedynie pod warunkiem uznania, że postrzeganie ekspresywnych znaczeń muzyki jako ogólnych — w sensie wyjaśnionym powyżej — jest najbardziej naturalnym (i najbardziej powszechnym) sposobem ich rozumienia oraz że brak intersubiektywnie dostępnych odniesień i przetłumaczalności fraz muzycznych to elementy nieistotne dla przeprowadzenia analogii między muzyką a językiem. Należy się niestety obawiać, że przyjęcie takich tez może w którymś momencie zacząć przeszkadzać w jasnym widzeniu, jak się rzeczy mają.

¹⁷ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1972, §79.

Czy muzyka ma charakter uniwersalny?

Postawione w tytule referatu pytanie brzmi z pozoru banalnie a odpowiedź na nie wydaje się truizmem. Muzyka jest obecna przecież we wszystkich znanych nam kulturach. Towarzyszy człowiekowi w życiu codziennym, pełniąc najrozmaitsze funkcje, stanowi nieodłączną część magicznych rytuałów, religijnych ceremonii, służy zarówno rozrywce, jak i wywoływaniu głębokich przeżyć estetycznych. Także w historii ludzkości trudno wskazać na epokę, w której muzyka nie byłaby obecna. Liczne znaleziska archeologiczne, takie jak wczesnopaleolityczne flety czy idiofony, niektóre liczące sobie ponad 60 tysięcy lat¹, zdają się potwierdzać, że muzyka towarzyszyła człowiekowi od zarania dziejów.

Czy jednak we wszystkich tych przypadkach mamy do czynienia z jednym fenomenem, takim, za jaki uważa się chociażby język naturalny, uniwersalną cechę ludzkiej psychiki, jaką jest zdolność do rozumienia i generowania formuł językowych? O ile w wypadku języka łatwo jest nam wskazać na te atrybuty, które konstytuują językowość i są warunkami koniecznymi jej istnienia, i to zarówno w wymiarze funkcjonalnym (np. funkcja fatyczna, impresywna), jak i konstrukcyjnym (np. gramatyka uniwersalna), o tyle szukając takich powszechnych i ponadczasowych kryteriów muzyczności stajemy przed ogromem różnorodnych komponentów, zmieniających się jednak z biegiem czasu i charakterystycznych często tylko dla jednej z kultur muzycznych lub wręcz techniki kompozytorskiej. Już sam zakres pojęciowy terminu muzyka w rozu-

¹ A. Häusler, *Musikarchäologie, III. Paläolithikum und Mesolithikum*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, red. F. Blume, wyd. 2, red. L. Finscher, t. 6, Kassel 1997, szp. 938.

mieniu kultury atlantyckiej nie jest tożsamy z tym, który wyznaczają odpowiednie pojęcia np. w językach afrykańskich. Większość afrykańskich terminów, które obejmują w swym polu semantycznym muzykę, w europejskim tego słowa znaczeniu zawiera w swej treści oprócz fenomenów audytywnych także kinetyczne², a ich symbioza determinuje w znacznej mierze kształt tego, co my, ludzie Zachodu, nazwalibyśmy muzyką. Również zakres kategorii poznawczych związanych z szeroko rozumianą kinestetyką, takich jak np. wzorce ruchowe ciała wykorzystywane w tańcu, jest tutaj silnie zespolony z muzyczną kategoryzacją rytmiczną.

Jest faktem powszechnie znanym, że „muzyka różnych kultur wymaga różnych form muzycznych zdolności...”³. We wspomnianej już muzyce afrykańskiej występują różnorodnie ustrukturuwane zdarzenia dźwiękowe w relacjach czasowych, które są prawdopodobnie wyrazem odmiennych od wykorzystywanych przez zachodnioeuropejskich słuchaczy kategorii percepcyjnych, kształtowanych w procesie akulturacji⁴. O wykorzystywaniu różnych funkcji poznawczych przez osoby wychowane w odmiennych kulturach świadczy między innymi fakt, że podczas słuchania japońskiej muzyki tradycyjnej, imitującej mowę, rodzimi słuchacze poddają ją przeważnie lewopółkulowej obróbce, podczas gdy słuchając muzyki zachodniej — prawopółkulowej⁵, tak jak lokalizuje się tę funkcję w architektonice funkcjonalnej mózgu u większości ludzi.

Brandl i Rösing twierdzą nawet, że pojęcie muzyki musi zostać zdefiniowane dla każdej kultury z osobna⁶.

Aby uzmysłowić sobie możliwą różnorodność mechanizmów kognitywnych, odkrywanych i wykorzystywanych niejako przez kulturę do konstruowania różnorodnych systemów muzycznych, nie trzeba odwoływać się do przykładów muzyki kultur pozaeuropejskich. Wystarczy przyjrzeć

² G. Kubik, *Afrika südlich der Sahara, III. Systematischer Teil 1. Musik und Tanz*, w: *Die Musik in Geschichte...*, op. cit., t. 1, Kassel 1994, szp. 96.

³ H. Gembris, *Musikalität, IV. Kulturelle Relativität und Universalien der Musikalität*, w: *Die Musik in Geschichte...*, op. cit., t. 6, Kassel 1997, szp. 871.

⁴ G. Kubik, *Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik*, w: *Musik in Afrika*, red. A. Simon, Berlin 1983, s. 332.

⁵ T. Tsunoda, *The Difference in the Cerebral Processing Mechanism for Musical Sounds between Japanese and Non-Japanese and its Relation to Mother Tongue*, w: *Musik in der Medizin*, red. R. Spintge, R. Droh, Heidelberg 1987, s. 140.

⁶ R. M. Brandl, H. Rösing, *Musikkulturen im Vergleich*, w: *Musikpsychologie*, red. H. Bruhn, R. Oerter, H. Rösing, Reinbek 1993, s. 72.

się zmianom, jakie dokonywały się na przestrzeni wieków w muzyce zachodniej. Takie elementy konstrukcyjne jak: izometria⁷, system harmoniczny dur-moll, bitonalność, politonalność, atonalność czy sonoryzm stawiały i stawiają słuchaczom, o nienabytych jeszcze kompetencjach koniecznych do rozumienia danej muzyki, coraz to nowe wymagania poznawcze.

Także jeżeli chodzi o funkcje, jakie pełnić może muzyka w społecznościach ludzkich, mamy do czynienia z całą gamą możliwości, od wszelkiego rodzaju komunikacyjnych (takich jak: symboliczna, sygnałowa, ilustracyjna) począwszy, a na relaksacyjnej skończywszy. Mimo że muzyka ma wiele potencjalnie dostępnych środków mogących nadawać jej semantyczność⁸, wykorzystywanych zarówno na potrzeby muzyki artystycznej — np. wagnerowski *leitmotiv* (arbitralne motywy muzyczne stają się semantycznymi „etykietami” postaci, przedmiotów czy pojęć), jak i do tworzenia swoistych kodów czy systemów komunikacji (gwizdanie lub bębnienie w tzw. afrykańskim języku bębnow lub konkretne sygnały melodyczne — jak chociażby system sygnałów myśliwskich), żadna z tych funkcji nie jest — jak się wydaje — warunkiem koniecznym muzyczności, a ich wielość świadczy jedynie o znacznych możliwościach człowieka w nadawaniu znaczeń niejęzykowym bodźcom akustycznym. Operowanie frazami muzycznymi w celu komunikowania znaczeń referencjalnych nie wydaje się immanentną i genetyczną cechą muzyki, tak jak ma to niewątpliwie miejsce w wypadku języka naturalnego, kiedy to człowiek niejako „automatycznie” (przynajmniej w okresie przyswajania języka ojczystego) tworzy kategorie poznawcze odpowiadające kulturowo ustalonym wzorcom akustycznym i przypisuje im odpowiednie pojęcia wyobrażeniowe.

Mając na uwadze tak wielką różnorodność elementów tworzących różne muzyki, rodzi się pytanie o ich powszechność. Czy istnieją, poza fizycznym podłożem zjawisk dźwiękowych, będących budulcem zarówno muzyki, jak i języka, jakieś ogólnoludzkie atrybuty mentalne pozwalające na jednorodne traktowanie wspomnianych zjawisk muzycznych? Czy poszczególne uniwersalne zdolności poznawcze, jak np. wrażenie podobieństwa oktawowego⁹, umożliwiające tworzenie systemów muzycznych

⁷ Izometria rozumiana jest tutaj jako równomierny i regularny rozkład akcentów metrycznych w toku przebiegu muzycznego.

⁸ S. Brown, *The „Musilanguage” Model of Music Evolution*, w: *The Origins of Music*, red. N. L. Wallin, B. Merker, S. Brown, Massachusetts 2000, s. 284.

⁹ R. Jourdain, *Das wohltemperierte Gehirn*, Berlin 1998, s. 97.

opartych na podziale oktawy, albo generatywność formowania struktur muzyki tonalnej¹⁰ stanowią zestaw wrodzonych „narzędzi” służących do konstruowania jednego medium, a kultura wybiera tylko spośród nich niektóre i poddaje permutacjom, realizując kolejny z możliwych dopuszczalnych wariantów, kontrolowany i scalany przez jakiś ogólniejszy uniwersalny mechanizm kognitywny, czy też wszystko to, co z zachodnioeuropejskiej perspektywy nazywamy muzyką, jest w każdym przypadku całkowicie nowym artefaktem, nową konstrukcją? Być może dostrzegane przez nas podobieństwo między poszczególnymi muzykami nie zawsze jest efektem mylnego przypisywania znanych nam kategorii do zgoła odmiennych zjawisk, lecz wynika z wykorzystywania tych samych zdolności mentalnych, które zostały wybrane wskutek kulturowego praodkrycia i uległy dyfuzji, czyli przeniknięciu z jednej kultury do drugiej, w wyniku kontaktów zachodzących pomiędzy poszczególnymi społecznościami? Innymi słowy, czy muzyka jest efektem powszechnie występującej psychobiologicznej zdolności człowieka do jej tworzenia?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba przede wszystkim wyjaśnić, jak dalece to, z czego muzyka się wykształciła, zakładając, że stanowi jeden spójny system fonologiczny, mogło spełniać korzystną rolę w życiu pierwszych ludzi, a co za tym idzie odpowiedzieć na podstawowe pytanie — dlaczego w ogóle powstała. Pośród licznych hipotez, odwołujących się do rozmaitych, możliwych jej funkcji i pierwotnych postaci, szczególnie interesujące są te, które akcentują aspekt komunikacyjny. To właśnie komunikacja wydaje się tą najbardziej korzystną funkcją, która mogła stać się głównym impulsem do wykształcenia się u człowieka zdolności poznawczych, wykorzystujących system fonologiczny w celu przekazywania informacji. Systemem takim jest jednak język, dlaczego więc muzyka miałaby powstać dla celów, które przecież w sposób wystarczający spełnia mowa? Być może jednak pierwotny system komunikacji międzyludzkiej opierał się na zestawie mechanizmów kognitywnych, które dały początek zarówno językowi *per se*, jak i językowi muzycznemu, a ich funkcje były do siebie w tych zamierzczłych czasach zbliżone.

Przyglądając się sposobom wykorzystywania zdolności wokalizacyjnych u naszych najbliższych krewnych w świecie zwierzęcym, dostrzegamy pewne elementy wskazujące nam na możliwe kierunki rozwoju tworzącego się systemu fonologicznego wczesnych ludzi. „Okrzyki szympanśów zdają się [...] odzwierciedlać dość dokładnie emocjonalny stan

¹⁰ F. Lerdahl, R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Massachusetts 1983, s. 278.

krzyczącego, czyli informację o skądinąd zasadniczym znaczeniu dla społeczności opartej na złożonych relacjach osobniczych. [...] Aktywność wokalna jest u szympanów, jak można sądzić, kontrolowana przez stare [filogenetycznie] struktury mózgu, zwane układem limbicznym i pniem, [...] które zaangażowane są w reakcje emocjonalne organizmu. Wyższe ośrodki mózgowo są raczej wyłączone lub związane są w niewielkim stopniu z tego typu aktywnością¹¹. Jak wiadomo, to jednak w znacznej mierze wyższe czynności mózgowo decydują o tym, że jesteśmy w stanie tworzyć reprezentacje umysłowe, które pozwalają nam na posługiwanie się językiem czy rozumienie muzyki. Pierwotny system komunikacji naszych przodków musiał więc powstać poprzez wykształcenie takich mechanizmów poznawczych, które, korzystając z dostępnych już możliwości systemów wokalizacyjnych, zwiększyłyby ich wydajność komunikacyjną.

Przekonującą teorię *muzyjczyka* jako prekursora języka i muzyki przedstawił Steven Brown, według którego w pewnym momencie w linii rozwojowej hominidów musiał rozwinąć się system wokalizacji, wykorzystujący przynajmniej dwa stany wysokości tonu¹². Podstawową przesłanką, sugerującą, że zarówno muzyczny, jak i językowy system fonologiczny wywodzi się od wspólnego przodka, jest fakt, iż w jednym i drugim przypadku, aby skutecznie posługiwać się wspomnianymi systemami, konieczna jest percepcja kategoryjalna wysokości dźwięku. Rzeźbiony prekursor musiał poradzić sobie z dwoma rodzajami komunikowanych znaczeń — tych odnoszących się do świata zewnętrznego i tych opisujących wewnętrzny stan emocjonalny nadawcy. Ponieważ zręby systemu komunikującego emotywność były już znanym wynalazkiem natury, zostały włączone w zestaw dostępnych środków służących ogólnie rozumianej komunikacji. Wiele wskazuje na to, iż sposób wyrażania i odbierania intensywności ekspresji ematywnej, polegającej na modulacji trzech parametrów¹³, a mianowicie tempa następujących po sobie zdarzeń dźwiękowych, natężenia i wysokości dźwięków, ma charakter interkulturowy i jest uniwersalną cechą ekspresyjną zarówno muzyki, jak i mowy¹⁴. Także używanie przez matki, posługujące się różnymi językami

¹¹ I. Tattersall, *I stał się człowiek*, przeł. M. Ryszkiewicz, Warszawa 2001, s. 74.

¹² S. Brown, op. cit., s. 283.

¹³ Zjawisko to obejmuje nie tylko obszar komunikacji, wykorzystujący jako medium fale akustyczne, ale dotyczy także „języka gestów” i nosi nazwę modulacji sentycznej (por. M. Clynes, *Sentics: The Touch of Emotion*, London 1977).

¹⁴ S. Brown, op. cit., s. 288.

ojczystymi, podobnych konturów prozodycznych wyrażen *quasi-językowych* w tych samych standardowych interakcjach między matką a niemowlęciem¹⁵, zdaje się potwierdzać pierwotną funkcję komunikacyjną systemu, wykorzystującego jako swój zasadniczy element konstrukcyjny kategorię wysokości dźwięku, który mógł służyć za doskonałe narzędzie spełniające wymogi protojęzyka. Jest więc bardzo prawdopodobne, że na wczesnym etapie jego kształtowania się te same mechanizmy poznawcze mogły pełnić różne funkcje, z których jedne stały się później charakterystyczne dla języka (np.: dyskryminacja fonemów), drugie dla muzyki (dyskryminacja wysokości dźwięków). Na tym wczesnym etapie kształtowania się *muzyjczyka* mielibyśmy niewątpliwie do czynienia z jego uniwersalnością, przynajmniej biorąc pod uwagę użyte dla celów konstrukcyjnych mechanizmy kognitywne wykorzystujące kategoryzację wysokości dźwięku.

Jeżeli więc w procesie autonomizacji muzyki moglibyśmy wskazać na jakieś determinanty funkcjonalne i związane z nimi charakterystyczne atrybuty psychobiologiczne, które odegrały w nim kluczową rolę, i możemy odnaleźć je w jakiejś postaci w tym wszystkim, co dziś określamy mianem muzyki, to mielibyśmy silne przesłanki ku temu, aby traktować ją jako jeden powszechny ogólnoludzki fenomen. Drugim, nie mniej ważkim dla tych rozważań zagadnieniem, które wskazywać może nam na przyczyny wydzielenia się z *muzyjczyka* dwóch odrębnych systemów fonologicznych, jest problem tak wielkiej różnorodności środków konstytuujących różne muzyki, w porównaniu ze środkami tworzącymi język.

O ile w wypadku języka zasadnicza presja rozwojowa szła w kierunku precyzacji semantycznej i świadomego operowania symbolami, o tyle w wypadku muzyki chodziło, jak się wydaje, nie tyle o pierwotne komunikowanie wewnętrznego stanu emocjonalnego nadawcy, co raczej o wpływanie na stan emocjonalny współtowarzyszy danej społeczności. „Jeśli rzeczywiście muzyka powstała, aby wzmacniać kontakty społeczne i łagodzić konflikty, to zawdzięcza swoją egzystencję właśnie emocjom”¹⁶.

Ze względu na pierwotną predestynację wokalizacji do wyrażania stanów afektywnych i ich wzbudzania, stworzenie systemu opartego na niej stanowiło niewątpliwie bardzo korzystne i ekonomiczne rozwiązanie.

¹⁵ M. Papoušek, *Vom ersten Schrei zum ersten Wort: Anfänge der Sprachentwicklung in der vorsprachlichen Kommunikation*, Bern 1994, s. 134.

¹⁶ R. Jourdain, op. cit., s. 374.

Aby wyjaśnić wspomnianą już różnorodność wykorzystywanych do konstruowania muzyki zdolności poznawczych, trzeba odwołać się do ogólniejszego ludzkiego imperatywu, jakim jest potrzeba tworzenia sztuki. Jego szczególność polega przede wszystkim na tym, że „w każdej sztuce [...] doświadczenia z codzienności zostają przekształcone w coś «niecodziennego»”¹⁷. Rola sztuki natomiast polega na przekazywaniu złożonych ludzkich doświadczeń za pomocą środków służących intensyfikacji emocjonalnej i estetycznej reakcji odbiorcy¹⁸. Środki te muszą pełnić zatem funkcję nie tylko ekspresywną, ale i impresywną. Aby było to możliwe, proces twórczego myślenia, konieczny przy tworzeniu każdego rodzaju sztuki, opierać się musi na takich procedurach, które pozwalałyby na przewidywanie oddziaływania zastosowanych środków na odbiorcę. Ponieważ w przeciwieństwie do języka naturalnego, w którym presja ewolucyjna zorientowana była na precyzację treści referencjalnej, rozwój muzyki podporządkowany był przede wszystkim wspomnianej intensyfikacji wrażeń odbiorcy, powstające medium nie musiało ograniczać się do wykorzystywania jednorodnego mechanizmu poznawczego, co jest niewątpliwie korzystniejsze dla komunikacji językowej. Do uzyskania jak najsilniejszego efektu w postaci przeżycia emocjonalnego i estetycznego niekonieczna jest, a nawet często niepożądana, jednorodność użytych środków. W wypadku powstania muzyki mielibyśmy więc najprawdopodobniej do czynienia z procesem zaadaptowania cech konstytutywnych pierwotnego systemu komunikacyjnego, których domeną było manifestowanie stanów emotywnych, na potrzeby tworzenia coraz to nowych konstrukcji opartych z jednej strony na funkcjonującym systemie fonologicznym, z drugiej — na wykorzystywaniu różnych, często przynależnych do innych domen, funkcji poznawczych, tworzeniu nowych relacji między nimi, nadając raz jednym, raz drugim prymarne znaczenie. Świadectwem zachodzenia wspomnianego procesu są, w moim przekonaniu, liczne różnice systemowe spotykane w muzykach pochodzących z różnych kręgów kulturowych, jak też przemiany jakościowe dokonujące się w ramach poszczególnych tradycji muzycznych, których przykładem niech będą wspomniane już środki technik kompozytorskich, stawiające, w historii artystycznej muzyki Zachodu, coraz to nowe wyzwania poznawcze odbiorcom.

¹⁷ E. Dissanayake, *Kunst als menschliche Universalie: Eine adaptionistische Betrachtung*, w: *Universalien und Konstruktivismus*, red. P. M. Hejl, Frankfurt a.M. 2001, s. 217.

¹⁸ E. O. Wilson, *Konsilienca. Jedność wiedzy*, przeł. J. Mikos, Poznań 2002, s. 330.

Reasumując, można zaryzykować stwierdzenie, że mimo wielu różnic występujących i dostrzegalnych zarówno w samej konstrukcji, jak i sposobach percypowania muzyki wywodzącej się z różnych kultur i tradycji, zręby wszystkich systemów muzycznych opierają się na mniej lub bardziej precyzyjnych kategoriach wysokości dźwięku. Tworzone z nich następnie konstrukcje podlegają modulacji sentymentalnej i spełniają, choć często nie jako główny element formotwórczy, rolę nośnika treści emocjonalnej. Mimo że czynniki sprawiające, iż dla słuchacza utwór muzyczny układa się w coś więcej niż zwykła sekwencja nut, mogą obejmować złożone wewnętrzne komputacje, przeprowadzane na abstrakcyjnych reprezentacjach umysłowych tego utworu¹⁹, samo wykorzystanie wspomnianych elementów fonologicznych jako budulca wymusza kategoryzację emocjonalną. Inną sprawą jest rodzaj i waga tych wzajemnych relacji oraz ich interkulturowość, ale to nie podważa tezy o uniwersalności muzyki rozumianej jako sztuka oparta na niejęzykowym systemie fonologicznym.

¹⁹ R. Jackendoff, *Czym jest pojęcie, że człowiek może je uchwycić*, w: *Modele umysłu*, red. Z. Chlewiński, Warszawa 1999, s. 111.

Muzyczne reprezentacje idei filozoficznych. Trzy przybliżenia

- A które to harmonie są płaczliwe? Powiedz mi. Ty przecież jesteś muzykalny.
- Miksolidyjska — powiada — i syntonolidyjska, i jakieś w tym rodzaju.
- Prawda — powiedziałem — że te należy usunąć. Bo nie przydają się nawet kobietom, które mają być jak się należy, a cóż dopiero mężczyznom.
- Tak jest.
- A prawda, że stan upojenia to rzecz najmniej stosowna dla strażnika — i miękkość, i lenistwo.
- Jakżeby nie?
- A które tonacje są miękkie i pijackie?
- Jońska — powiada — i lidyjska, te się też nazywają obniżone.
- Więc te, mój kochany, przydadzą ci się na coś w zastosowaniu do ludzi wojskowych?
- Nigdy — powiada.
- Więc gotowe ci zostać tylko dorycka i frygijska.¹

Zawarte w platońskim dialogu przekonanie, że sama struktura muzyki (w tym przypadku struktura skal) zawiera w sobie ukryte znaczenia, jest poglądem oczywistym, chociaż ciągle trwa spór o to, na czym właściwie miałyby te znaczenia polegać. Zresztą, uczestnicy tej rozmowy nie spierają się. Postępują podobnie jak projektanci i realizatorzy innych „idealnych” państw, którzy wiedzieli na mocy swego osobistego gustu, jaka sztuka będzie np. „formalistyczna”, „zwyrodniała” czy „kosmopolityczna”, a jaka nie.

Związki między muzyką a filozofią biorą się nie tylko z refleksji filozofów nad sztuką.

¹ Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1990, Ks. III, 398E–399E.

Również muzyka wkracza — na różne sposoby — w obszar filozofii². Kto wie, czy nie ciekawsze byłoby więc odwrócenie problemu i sprawdzenie, jak na muzyce odciskają się filozoficzne przekonania, diagnozy i światopogląd? Podążając tym tropem zapytajmy: czy i w jaki sposób muzyka może przenosić pewne akty świadomości, np. idee filozoficzne? Czy w utworze dźwiękowym można „ulokować” zbiór poglądów w sposób jasny i rozpoznawalny?

I. Perspektywa egzystencjalistyczna — Pierre Boulez, *Structures Ia* na dwa fortepiany (1952)

Przykład 1. P. Boulez, *Structures Ia*, t. 34–35

² Spośród polskiej twórczości warto tu zwrócić uwagę na filozoficzne tematy dzieł Bogusława Schaeffera (*Heraklitiana*, 1970 — 13 wersji utworu; *Bergsoniana*, 1972; *Spinoziana*, 1977; *Vaniniana*, 1978; *Heideggeriana*, 1979; *Grazianiana*, 1986) oraz Tomasza Sikorskiego (*Holzwege*, 1972; *Choroba na śmierć*, 1976; *La Notte*, 1984; *Milczenie syren*, 1987).

Jest to muzyka pojedynczych, samotnych dźwięków (faktura punktualistyczna), wyobcowanych w przestrzeni odległych rejestrów (skoki o duże odległości), nietrwałych (nie powtarzających się i zamierających w fortepianowym wybrzmieniu), spotykających się z innymi w sposób akcydentalny, bez intencji kontaktu i wspólnego działania. Główna relacja między nimi to stan konfrontacji, manifestowany skrajną odmiennością ich cech i atrybutów, gwałtownością akcentów dynamicznych, przewagą szczególnie ostrych dysonansów, a przede wszystkim asynchronicznością zdarzeń czasowych. Również pianiści zostają wobec siebie wyalienowani (niezależna, zawieszona w czasie akcja dźwiękowa). Absorbująca całą ich uwagę realizacja drobiazgowych poleceń (jest tu po 12 stopni skali dynamicznej, artykulacyjnej i trwań) ogranicza nie tylko możliwości wykonawczej interpretacji, ale i swobodnego współmuzykowania.

Wyobcowany wobec tej muzyki będzie też — rzecz paradoksalna — słuchacz. Stanie się tak nie tylko wskutek niemożności uchwycenia sensu narracyjnego, zagubienia w przebiegu czasowym (brak pulsu metrycznego), nieprzewidywalności mających nastąpić zdarzeń, stresującej atonalności, zmienności i nietrwałości każdego ze składników dzieła. Powód główny bierze się z faktu, że utwór ten — podobnie jak większość dzieł muzyki serialnej — swe ontologiczne i estetyczne uzasadnienie opiera na spekulatywnej, niezwykle skomplikowanej, matematyczno-logicznej konstrukcji, regulującej według założonych algorytmów przebieg wszelkich następstw dźwiękowych dzieła. Utwór powstaje (najprościej mówiąc) z przeniesienia na papier nutowy tabel parametrów dźwięku, takich jak wysokość, rejestr, czas trwania, artykulacja, dynamika itp. (por. przykład 2).

Stopień złożoności tego rodzaju kompleksu dźwiękowego rodzi dalsze alienacje — komentatora oraz samego twórcy. Badacz przystępujący do analizy dzieła, zbudowanego według ścisłych, lecz nieznanym mu algorytmów, jest najczęściej wobec ukrytego tam szyfru bezsilny — o ile kompozytor swych założeń nie udostępni³. Wyobcowany — co wydaje się absurdem — okazuje się też wobec własnego dzieła sam kompozytor. Raz puszczone w ruch machina automatycznych przekształceń odsuwa twórcę od możliwości wpływu na ten proces (byłoby to zaprzeczeniem

³ „Nie jest np. wiadome, na jakiej zasadzie kompozytor wybiera absolutne wysokości dla pojedynczych wyznaczników materiałowych.” — pisał w związku z tym utworem Bogusław Schaeffer w *Nowej muzyce* (Kraków 1958, s. 360). Po trzydziestu latach od powstania utworu Boulez opublikował swe szkice prekompozycyjne i komentarz (*Dwa listy do Johna Cage’a*, w: *Points de repère*, Paryż 1981, s. 137).

		P→													←R	
		0	11	6	5	4	3	1	10	9	7	2	8			
I ↓	0	E _b	D	A	A _b	G	F _#	E	C _#	C	B _b	F	B			
	1	E	E _b	B _b	A	A _b	G	F	D	C _#	B	F _#	C			
	6	A	A _b	E _b	D	C _#	C	B _b	G	F _#	E	B	F			
	7	B _b	A	E	E _b	D	C _#	B	A _b	G	F	C	F _#			
	8	B	B _b	F	E	E _b	D	C	A	A _b	F _#	C _#	G			
	9	C	B	F _#	F	E	E _b	C _#	B _b	A	G	D	A _b			
	11	D	C _#	A _b	G	F _#	F	E _b	C	B	A	E	B _b			
	2	F	E	B	B _b	A	A _b	F _#	E _b	D	C	G	C _#			
	3	F _#	F	C	B	B _b	A	G	E	E _b	C _#	A _b	D			
	5	A _b	G	D	C _#	C	B	A	F _#	F	E _b	B _b	E			
	10	C _#	C	G	F _#	F	E	D	B	B _b	A _b	E _b	A			
	4	G	F _#	C _#	C	B	B _b	A _b	F	E	D	A	E _b	↑	RI	

Przykład 2. P. Boulez, *Structures Ia*. Zbiorcza matryca transpozycji i przekształceń serii wysokościowych⁴

dobrowolnie przyjętych zasad)⁵. Skutek własnych działań będzie dla niego — jak i dla innych — może przeczowany, w sumie jednak nieznan. Można go przyjąć lub nie, w całości, ponieważ korekty nie są już możliwe. Jak widać, tradycyjne kategorie inspiracji, natchnienia, wzruszenia czy naśladowania są tu całkowicie nieobecne. Kompozytor nie ma nawet potrzeby wyobrażania sobie rezultatu dźwiękowego — powstaje on automatycznie, na podstawie wykoncypowanych założeń.

⁴ Wg: L. DeYoung, *Pitch Order and Duration Order in Boulez' Structure Ia*, „Perspectives of New Music”, Spring-Summer 1978, s. 31.

⁵ Relacje między sferą decyzji i automatyzmu opisuje m.in. G. Ligeti, *Pierre Boulez, Entscheidung und Automatik in der Structure Ia*, „Die Reihe” 4, 1958 (Wien).

Cóż jednak zrobić z warstwą ekspresywną dźwiękowej realizacji, w której mieści się — to niezbywalna cecha muzyki — istota estetycznego komunikatu? Przecież takie pojęcia, jak absurd istnienia, dotkliwa samotność, nieuchronne cierpienie i rozpacz, wrogość otoczenia, bezsens działań i starań — opisują najlepiej również tę z gruntu technologiczną muzykę. Jak to się dzieje, że konstrukcyjne cechy *Struktur* tak ściśle odpowiadają cechom egzystencjalistycznej diagnozy bytu — będącej dominującym paradygmatem światopoglądowym w momencie powstawania utworu — i wyrażają je w pełni, choć na poziomie symbolicznym⁶?

Ten paradoks jest pozorny; jego źródła należy dopatrywać się w nie tak rzadkim dla refleksji nad sztuką braku rozróżnienia między środkami a celami (względnie między pozorem a istotą). Kwestie techniczne, choć przez samych twórców traktowane najczęściej jako obszar ich dążeń, mogą być tylko środkiem na drodze do często nawet nieuświadomionego celu. Chociaż większość artystów opisuje swe zamiary w kategoriach technicznych, np. języka dźwiękowego, formy, właściwych proporcji, barwy, światła i cienia, zestawienia słów, rymów czy asonansów — to cel ostateczny lokuje się o wiele wyżej. Jest całkiem zrozumiałe, że twórca musi często skupić wszystkie swe myśli i cały swój wysiłek na niezmiernie trudnych kwestiach warsztatowych. Nie powinno nas to jednak wprowadzać w błąd. Fakt, że u genezy *Struktur* leżą zasady ściśle technologiczne, z namysłem filozoficznym nie mające nic wspólnego, jest tylko częścią prawdy. Jeśli rozróżnimy w muzyce to, co istotne, od tego, co deklarowane, to niezwykła — zgodna z duchem czasu — nieodparcie odczuwana tu zgodność dyskursów filozoficznego i muzycznego nie będzie już tak zdumiewająca.

⁶ Co nie znaczy, że w sposób ułomny lub przypadkowy. Aby się o tym przekonać — oraz by później już nie wracać do tej kwestii — spróbujmy umieścić muzykę *Struktur* w kontekście np. heglowskiej celowości historycznej, ścierania się przeciwieństw i doskonalenia. Czy coś się tu doskonalilo? Dąży do czegoś? Czy można wskazać, co jest tu tezą, a co antytezą i w jaką to syntezę się stapia? Spróbujmy wyrazić tymi dźwiękami schopenhauerowską filozofię woli, kantowski imperatyw moralny, czy też fenomenologiczną pierwotność zjawisk. Nie będziemy mogli tego zrobić, ponieważ wymienione teorie są wobec muzyki Bouleza nieprzystawalne. (Sugerowane przez kulturę masową przekonanie, że każda muzyka „pasuje” do wszystkiego, jest w obszarze sztuki nieprawdziwe).

II. Perspektywa postmodernistyczna — Paweł Szymański, *Quasi una sinfonia* (1990)

Przykład 3. P. Szymański, *Quasi una sinfonia*, s. 7

Dwa główne plany narracyjne budują akcję dźwiękową początkowej części utworu: nieuchronnie odmierzany w perkusji (*blocco di legno*, co 5 ósemek) wpływ czasu rzeczywistego oraz umieszczona w „czasie imaginacyjnym” (postrzępionym przez zmienne metra i w nieco szybszym tempie) muzyka „przeszłości”. W tej zaś mamy warstwę melodyczną (tu: nierozwiązany okrucz motywu w pierwszych skrzypcach) i akompaniamentu (pozostałe instrumenty). I znów ta akompaniująca warstwa też ma swoje pasmo „stylizacji” (strzępy basu Albertiego w dolnych smyczkach) oraz „nostalgii” (długie, ciche dźwięki wnoszące barwę i światło — klarnet, fagot, puzon, flażolet w drugich skrzypcach).

Technologia powstawania postmodernistycznych dzieł Szymańskiego ma charakter procedury dekonstruktywistycznej w najprostszej postaci.

Zwykle w fazie wstępnej kompozytor pisze krótki utwór w „dawnym stylu”, a następnie „rozmontowuje” go w celu uzyskania materiału dla stworzenia utworu właściwego. Pierwowzór służy wyłącznie jako budulec do dalszych operacji montażu, przekształceń, zestawień i deformacji. W rezultacie „ślady dawnego” będą pojawiać się na różne sposoby, opisywane w teoriach postmodernistycznych za pomocą takich pojęć, jak simulacrum, palimpsest, gra językowa, klucze, lokalna narracja, metatekst itd.

Quasi una sinfonia jawi się jako swego rodzaju intertekstualny traktat na temat obecności tradycji we współczesnej kulturze. Ironiczny dystans, sygnalizowany systemem podwójnych kodowań (głównie kodu współczesnego, reprezentowanego przez partię perkusji, oraz dawnego, w euforii pozostałych instrumentów), uświadamia nam dojmującą i wszechobecną dziś kulturową nieautentyczność. W utworze Szymańskiego manifestacyjnie nieautentyczny jest muzyczny barok, nieszczerza pompatyczność fanfarnych progresji, sentymentalizm fortepianowego zaśpiewu. Cały utwór jest jawnie połatany — kompozytor pozostawia ślady montażu na wierzchu, a czasem wręcz je eksponuje (akcenty perkusyjne na początku mechanicznie urywanych „wstawek”). Klisze dawnych chwytów ekspresywnych stają się w miarę przebiegu dzieła coraz bardziej zużyte, podniszczone, zatarte i zniekształcone (w sferze wysokościowej przez powolne glissandi, w sferze czasu przez nienaturalne rozciągnięcie tempa czy kolażowy montaż skrawków dźwiękowych, w sferze barwy dzięki „niedozwolonym” układom fakturalnym). Cóż jest tu więc autentycznego — jeżeli uznać, że dzieło sztuki współczesnej przecież zawsze jest autentyczne i prawdziwe, inaczej przecież nie byłoby dziełem sztuki, a co najwyżej faktem kulturowym? Cóż ważnego chce nam powiedzieć Szymański?

Paradoksalnie, nieautentyczne cząstki utworu, którego tytuł nieprzypadkowo zaczyna się od *quasi* (‘jakby’), składają się w całość przejmująco prawdziwą, choć prawda ta może budzić sprzeciw. Do ogólnie znanych cech kondycji współczesnej — wiele z nich opisuje filozofia postmodernistyczna — Szymański dodaje własną, gorzką diagnozę. Uświadamia nam, że z dzieł dawnych mistrzów dociera dziś do nas przede wszystkim pozór, puste gesty, obiegowe i sztampowe modele dźwiękowe: progresje, wzorce motywiczne, maniera ornamentacyjna, ustalone zwroty kadencyjne, rytuały otwarcia i zakończenia. To właśnie wielbią miłośnicy tzw. „klasyki” i niczego więcej nie otrzymują, bowiem sztuka — jeżeli ma być sztuką, czyli artystycznym zagadnieniem — przede wszystkim musi być współczesna. Wejście w kontekst sytuacyjny jakiegokolwiek dawniejszej epoki dla nikogo nie jest możliwe. Nasze dzisiejsze wzruszenia wobec dzieł historii będą tylko śladem ich działania autentycznego.

To sięganie po książkę wielokrotnie już przeczytaną. Słuchając Bacha, Brahmsa, Monteverdiego czy Brucknera, mamy za sobą doświadczenie tego, co w muzyce „będzie dalej”. Nasze uszy „wiedzą” już wszystko, co można obecnie wiedzieć (niektórzy prorocy różnych „końców”, w tym końca sztuki, twierdzą, że to już „wiedza” pełna). Od pierwowzoru dzieli nas nieuchronnie płynący czas (symbolizuje go w utworze metronomiczne tykanie) i nieprzenikliwa szyba medium, łączącego nas z przeszłością (symulacja „zacinającego się” gramofonu w środkowej części).

Z dzieł dawnych mistrzów możemy odczytać tylko to, co ogólne, dostępne każdemu z nas na poziomie podstawowym. Nasze wzruszenia będą więc odnosić się do tego, co „ładne”, a nie „odkrywcze”. To stosunek konsumpcyjny. Szymański w swym utworze pokazuje po kolei wystawiane na sprzedaż (w supermarketach znajdują się one na płytach, sprzedawanych na kilogramy) muzyczne „gesty”. My, niańcząc „klasykę”, jesteśmy w sytuacji dorosłego, który docenia postępy dziecka. Przyjemność bycia sędzią w sytuacjach pozbawionych jakichkolwiek wątpliwości myli nam się z istotą estetycznej aksjologii.

III. *Philosophia perennis* — Charles Ives, *The Unanswered Question* (1906)

Dwa dotychczasowe spojrzenia odnosiły się do tego, co nam najbliższe i najciekawsze — do aktualnej współczesności, a więc postmoderny (Szymański) oraz przewyżnionej przez nią awangardy (Boulez). Czy może być obecnie jeszcze coś naprawdę ważnego? Jakie może być trzecie przybliżenie?

Prócz znanych powszechnie, zmieniających się poglądów, systemów, prądów i szkół filozoficznych istnieje też nurt, który Aldous Huxley określił mianem „filozofii wieczystej”⁷ (termin przejęty od Leibniza). Nie znajdziemy w niej typowych rozstrząsań ontologicznych i epistemologicznych, kwestii powszechników, sylogizmów, badania stosunków społeczno-ekonomicznych, zagadnień piękna i wzniosłości, metajęzyka, paradoksów logicznych czy rachunku zdań. To obszar pytań podstawowych, pierwszych — jądro metafizyki.

W 1898 roku Paul Gauguin namalował na Tahiti swój niezwykły, ponad czterometrowej szerokości obraz *Skąd przychodzimy, kim jesteśmy, dokąd dążymy?* Pisał o nim: „wierzę, że to płótno nie tylko przerasta

⁷ A. Huxley, *Filozofia wieczysta*, przeł. J. Prokopiuk, K. Środa, Warszawa 1989.

wartością wszystkie poprzednie, ale że nie zrobię nigdy lepszego ani nawet podobnego”⁸. Nazwał go „muzycznym poematem”.

Niewiele później, w roku 1906⁹, Charles Ives, kompozytor, który prawdopodobnie nawet nie wiedział o istnieniu Gauguina, lecz wyznawał poglądy amerykańskich transcendentalistów, napisał swe *Pytanie bez odpowiedzi* (*The Unanswered Question*). We wstępie do utworu określił go jako „rozmyślanie o rzeczach ważnych”. Jest to pierwszy i chyba jedyny dotychczas w historii muzyki utwór konsekwentnie realizujący model filozoficznego dyskursu. Jego natura — choć wyrażona tylko symboliczną „mową dźwięków” — jest wyjątkowo czytelna dzięki radykalnemu rozwarstwieniu (także w przestrzeni) i „upostaciowaniu” bohaterów dramatu.

Largo molto sempre (for strings & trumpet)(about 50♩)

The image shows a musical score for the beginning of Charles Ives' 'The Unanswered Question'. The score is for strings and trumpet. It consists of two systems. The first system is marked 'Largo molto sempre (for strings & trumpet)(about 50♩)'. The instruments listed are Trumpet (or English Horn, Oboe, or Clarinet), Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello (or Double Bass). The strings are marked 'ppp con sordini'. The trumpet part has a 'p' dynamic. The second system shows the same instruments, with the trumpet part marked 'actual notes'.

Przykład 4. Ch. Ives, *The Unanswered Question*,
początek i pierwszy motyw trąbki

Trąbka siedmiokrotnie zadaje „odwieczne pytanie naszej egzystencji”: pięciosylabowe, natarczywe, ostre (bo dysonansowe i atonalne), ułożone w dwa przeciwbieżne łańcuchy małotercjowe. „Niewidzialnej odpowiedzi”

⁸ Cyt. za: *Moderniści o sztuce*, oprac. E. Grabska, Warszawa 1971, s. 317.

⁹ Datowanie wg katalogu Kirkpatricka (takie jest też w monografii Cowellów). Niektóre inne źródła, w tym niemiecka encyklopedia muzyczna *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, podają rok 1908.

starają się udzielić „szermierze repliki” — kakofoniczne i coraz bardziej skonfundowane 4 flety (niech personifikacje Ivesa usprawiedliwią także moje, ponieważ o dziele tym trudno mówić bez użycia kategorii pozamuzycznych¹⁰). O ile „pytanie” jest zawsze niemal takie samo (różnica tylko w ostatnim dźwięku), o tyle „odpowiedzi” przechodzą stopniową ewolucję — od zaskoczenia (*adagio*), poprzez rozterkę i niepewność (*allegretto*), do agresywnego przedrzeźniania i hałaśliwego tumultu (*presto*). Niczego nie wyjaśniają — trąbka pozostaje ze swym pytaniem sama.

Opisanej tu akcji instrumentów dętych znajdujących się na estradzie towarzyszy oddalony dźwięk orkiestry smyczkowej, umieszczonej poza salą koncertową. Zatopiony w innej przestrzeni i czasie, jest czymś niemal nierzeczywistym. Płyne własnym, niezależnym od brzmień naszego pomieszczenia torem, wszechobejmującym strumieniem szerokiego ambitusu zespołu instrumentów, we własnym tempie (*largo*), z jednolitą, szlachetną (różną od „oddechowych” wypowiedzi instrumentów dętych) barwą, bez pauz — jako symbol ciągłości i trwania. Ta muzyka, tonalna, zrównoważona, w zgodnym czterogłosie ewokuje proste współbrzmienia, następujące po sobie w sposób unikający napięć, rozwija się naturalnie pochodami tonów przejściowych, cicha, miarowa, ale wyzwolona od przymusu metrum (por. t. 10 w przykładzie 4), szerokim łukiem dociera do miejsca wyjścia (G-dur w pozycji zasadniczej), z gotowością do kolejnych, wiecznych nawrotów. Jest dźwiękowym symbolem ciszy, a dokładniej mówiąc, „niczego”, czystej sfery duchowej, „pustki”. Wyraża harmonię kosmosu, przywołuje dawną ideę muzyki sfer, świata utożsamionego z dźwiękiem, nastrojonego według boskiego monochordu. Ives we wstępie do utworu określa ją jako „ciszę druidów, którzy nie wiedzą, nie widzą i nie słyszą niczego”. W ich milczeniu być może należy szukać odpowiedzi na nierozstrzygalne pytania.

Kiedy utwór kończy się — takim jak na początku, szeroko rozłożonym akordem — zdajemy sobie sprawę, że dźwięki te należą do porządku wiecznego. Muzyka utożsamia się z uniwersum i z czasem uniwersum, w którego wymiarze my jesteśmy tylko chwilowymi gośćmi.

¹⁰ Zasadność i powszechność obrazowania i werbalizacji w akcie percepcji *Unanswered Question* wykazuje na podstawie swych badań Werner Pütz, w *Integrative Musikpädagogik und polyästhetische Erziehung aus gestaltpädagogischer Sicht*, „Polyaisthesis” 1986, nr 2, s. 175. Swoistym potwierdzeniem tego rodzaju zjawiska może być też eseistyczno-impresyjna (a nie „naukowa”) forma tekstu Thomasa Larsona, *Unanswering the Question* („Perspectives of New Music”, Fall–Winter 1981), który pisze we wstępie: „Czuję, że pochodzenie i doświadczenie muzyki oraz języka są nierozdzielne [...] łączą się one w esencję”.

O znaczeniu muzyki w świetle refleksji estetycznej Igora Strawieńskiego

Dekonstrukcjonizm — zainspirowany filozoficzną twórczością Jacques'a Derridy — zaakcentował potrzebę takiego badania tekstów słownych, także tych dotyczących muzyki, które uzmysławia obecność utajonych opcji światopoglądowych oraz bezwiednie przyjmowanych założeń filozoficznych¹. Istotne wówczas staje się pytanie, co dana wypowiedź zakłada, z jakich przesłanek się wywodzi, do jakiej filozoficznej koncepcji rzeczywistości i sztuki nawiązuje. Szczególnie interesujące z tego punktu widzenia mogą być wypowiedzi Strawieńskiego (formułowane w różnym okresie jego długotrwałej, niemal 60-letniej aktywności twórczej) dotyczące „znaczenia muzyki” oraz jego komentarze na temat skomponowanych utworów, konfrontowane z opiniami krytyków jego muzyki. W świetle postulatów dekonstrukcjonizmu interpretacja teoretyczno-estetycznych wypowiedzi o muzyce powinna bowiem uwzględniać możliwość zróżnicowania poglądów filozoficznych preferowanych przez twórcę oraz komentujących jego dzieła krytyków i muzykologów, a w konsekwencji odmienne rozumienie znaczenia danej muzyki².

W moim referacie, będącym próbą takiego badania tekstów słownych, które uzmysławia obecność „utajonych założeń filozoficznych”, skoncen-

¹ Por. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.

² Nicholas Cook w pracy pt. *Theorizing Musical Meaning* („Music Theory Spectrum” 2001, nr 2, s. 170–195) zróżnicował pojęcie „znaczenie muzyczne” (*musical meaning*) na potencjalne i zaktualizowane (tzn. przez kogoś zwerbalizowane, zinterpretowane). Ale w ujęciu Cooka pojęcie „potencjalnego znaczenia muzycznego” sugeruje możliwość niemal nieograniczonego zróżnicowania interpretacji danego dzieła.

truję się na kilku wybranych wypowiedziach Strawińskiego, a także odbiorców jego muzyki, które uwydatniają z jednej strony ich odmienne założenia estetyczno-filozoficzne, z drugiej — ewolucję poglądów kompozytora.

Zwolennicy ideologii postępu w sztuce kompozycji i przyjmowanej *a priori* zasady „historycznej konieczności” podporządkowania organizacji wysokości dźwięków koncepcji *Grundgestalt*, na przykład Theodor W. Adorno³ czy amerykański teoretyk muzyki Pieter C. van den Toorn⁴, interpretowali twórczość Strawińskiego zgodnie z preferowaną przez nich ideą „muzyki przyszłości”, choć kompozytor wyraźnie zastrzegł się:

Nie komponuję [...] muzyki przyszłości. Piszę dla terażniejszości. [...] Moderniści zrujnowali nowoczesną muzykę [...] chcą oni jedynie szokować burżuazję lub pragną zdobyć poparcie bolszewików. Nie jestem zainteresowany ani szokowaniem jednych, ani podobaniem się tym drugim⁵.

W komponowanych utworach i publikowanych wypowiedziach Strawiński konsekwentnie akcentował związek swej muzyki z tradycyjną ideą piękna i arcydzieła. W wywiadzie udzielonym u schyłku życia (w grudniu 1966) mówił, że w działalności kompozytorskiej

[...] liczy się, według mnie, tylko arcydzieło [...]. Ja nadal myślę o muzyce według kategorii „piękno”; choć nie łączę go z jakąś wyraźną definicją, to z pewnością moje muzyczne ucho nieświadomie podąża za związanym z tą kategorią estetycznym kodem⁶.

Według Strawińskiego jego twórczość muzyczna nie jest opozycją do tego, co racjonalne i emocjonalne, bowiem sztuka — łączona z ideą piękna — zadowala zarówno nasze zmysły, jak i intelekt. W *Kronikach mego życia* Strawiński głosił następującą tezę:

Fenomen muzyki został nam [...] dany w [...] celu ustalenia ładu [...] między człowiekiem a czasem. Aby ów ład został zrealizowany, potrzeba [...] konstrukcji. Gdy konstrukcja zostanie utworzona, ład osiągnięty, wszystko jest

³ Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, słowo wstępne S. Jarościński, Warszawa 1974.

⁴ P. C. van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven 1983.

⁵ Wywiad opublikowany na łamach „Musical America”, 10 stycznia 1925, s. 9; cyt. za: R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works through „Mavra”*, Oxford 1996, s. 1515.

⁶ I. Stravinsky, *Themes and Conclusions*, London 1972, s. 97–98.

powiedziane. [...] Właśnie ta konstrukcja, ten osiągnięty ład wywołują w nas wzruszenie o całkiem swoistym charakterze, które nie ma nic wspólnego z naszymi codziennymi odczuciami i naszymi reakcjami spowodowanymi oddziaływaniem codziennego życia. Najlepiej można sprecyzować uczucie wywołane muzyką utożsamiając je z tym, które wywołuje w nas kontemplowanie gry form architektonicznych. Goethe rozumiał to dobrze, gdy mówił, że architektura to skamieniała muzyka⁷.

Podobnie jak św. Augustyn, który w swej *De ordine* (II, 41) pisał, że „Unde ista disciplina sensu intellectusque particeps musicae inventi”, Strawiński twierdził, iż *mathesis* i emocja to jakby dwie strony jednego medalu⁸. W minionym stuleciu do tak rozumianej idei piękna odwoływał się m.in. Jacques Maritain w książce *L'art et scholastique* (1920) oraz Hans-Georg Gadamer, który akcentował „aktualność piękna” i traktował sztukę jako grę, symbol i święto⁹. Cel muzycznej twórczości, rozumianej jako kunsztowne kształtowanie brzmienia, upatrywał Strawiński — podobnie jak XV-wieczny teoretyk Jan Tinctoris (1446–1511) — w tym, by „Boga chwalić, [...] smutek rozpraszać, [...] umysły przyziemne podnosić, [...] ludzi cieszyć, [...] obcowaniu ludzi przyjemności dodawać, uczonym w muzyce sławę dawać [...]”¹⁰. U schyłku życia kompozytor wyznał:

Urodziłem się nie w porę w tym sensie, że z temperamentu i talentu nadawałbym się raczej na jakiegoś małego Bacha, którego życie przebiegałoby w anonimowości, komponującego regularnie dla ustalonych obowiązków i dla Boga. Opierałem się światu, w którym się urodziłem [...] i przetrwałem — choć nie bez zepsucia — komercjalizm wydawców, festiwali muzycznych, firm płytowych, reklamy — i autoreklamy [...] — dyrygentów, krytyków [...] i wszystkie nieporozumienia dotyczące wykonania, a kojarzone ze słowem koncert. Ale mały Bach mógłby był skomponować trzy razy więcej muzyki¹¹.

⁷ I. Strawiński, *Kroniki mego życia*, przeł. J. Kydryński, posłowie S. Kisielewski, Kraków 1974, s. 54.

⁸ Por. C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka*, przeł. D. Lachowska, słowo wstępne M. Bristiger, Warszawa 1992, s. 35–43.

⁹ J. Maritain, *L'art et scholastique*, Paryż 1920, wyd. polskie: *Sztuka i mądrość*, przeł. K. i K. Górscy, Warszawa 2001; H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemień, w: *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny*, red. S. Morawski, Warszawa 1987.

¹⁰ J. Tinctoris, *Complexus effectuum musices* (wyd. Coussemaker, IV, 192); cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. III: *Estetyka nowożytna*, Warszawa 1991, s. 228.

¹¹ I. Stravinsky, R. Craft, *Dialogues*, London 1982, s. 123–124.

Poglądy estetyczne Strawińskiego formułowane w latach międzywojennych wyraźnie sprzeciwiają się łączeniu istoty muzyki z pojęciem *Ausdruck*¹². Na kartach swej autobiografii kompozytor wyraźnie podkreślał:

Uważam [...] muzykę w jej istocie za niezdolną do wyrażania [...]. Wyrażanie nie było nigdy przyrodzoną właściwością muzyki. Racja bytu muzyki w żaden sposób nie jest tym uwarunkowana. Jeżeli — jak to najczęściej bywa — wydaje się, że muzyka coś wyraża, jest to tylko złudzenie, a nie rzeczywistość. To po prostu dodatkowy element, który dzięki cichej i zastarzałej umowie przydaliśmy muzyce, narzucony jej jak etykieta, który przez przyzwyczajenie czy nieświadomość zaczęliśmy mylić z jej istotą¹³.

Ta najczęściej chyba cytowana wypowiedź Strawińskiego została przez krytykę muzyczną zinterpretowana jako niemal obrazoburczy zamach na samą istotę muzyki łączoną z estetyką wyrazu. Co więcej, potraktowano ją jako zaprzeczenie możliwości kojarzenia muzyki z ludzkimi emocjami, ze światem wrażeń wizualnych czy nośnych kulturowo idei. Tymczasem kompozytor pragnął jedynie wyrazić swój sprzeciw wobec estetyki zakorzenionej w filozofii niemieckiego idealizmu i łączącej pojęcie „muzyka” z magiczną „potęgą brzmienia”¹⁴ lub „uprzedmiotowioną ekspresją” niewyraźnego pojęciowo „obiektywnego ducha”. Trzydzieści lat później, w rozmowach z Robertem Craftem, Strawiński starał się sprostować nieporozumienia powstałe wokół jego wypowiedzi.

Ta ponad miarę rozreklamowana uwaga na temat ekspresji [...]. Miała [...] na celu zaprzeczenie poglądom, że utwór muzyczny jest jakąś transcendentną ideą „wyrażoną poprzez muzykę”, oraz *reductio ad absurdum* twierdzenia, iż musi istnieć dokładna korelacja między emocjami kompozytora i tym, co notuje on w partyturze. Przyznaję, sformułowanie to było nieprecyzyjne i irytująco niekompletne, ale nawet najgłupszy krytyk mógł jednak zauważyć, że nie przeczy ono ekspresywności muzyki, lecz jedynie podważa zasadność tego rodzaju słownego precyzowania muzycznej ekspresywności. [...] Oczywiście, dzieło muzyczne jest jakimś wcieleniem uczuć kompozytora i może być rozpatrywane jako ich ekspresja lub symbolizacja — jednakże świadomość tej relacji nie dotyczy kompozytora. Bardziej istotny jest fakt, że kompozycja jest całkowicie nową rzeczywistością, odrębną od tego, co nazywa się uczuciami kompozytora. [...] To oczywiste, że utwór może być [...] określany jako „piękny”, „religijny”, „poetycki”, „pełen słodczy” lub innymi przymiotnikami, jakie tylko słuchacze mogą wymyślić. [...] Ale kiedy

¹² Por. F. von Hausegger, *Die Musik als Ausdruck*, Wien 1885.

¹³ I. Strawiński, *Kroniki mego życia*, op. cit., s. 53–54.

¹⁴ Por. E. Gurney, *Power of Sound* (1880), New York 1966.

któs twierdzi, że kompozytor „pragnie wyrazić” emocję, dla której ktoś znajduje dokładne werbalne określenie, to jest to deprecjacja i słów, i muzyki¹⁵.

Zatem źródłem owych nieporozumień było to, że w latach międzywojennych Strawiński zdecydowanie łączył istotę muzyki z ideą piękna i protestował przeciwko traktowaniu brzmienia jego utworów jako „materialnego” przejawu panteistycznie pojmowanej „rzeczywistości duchowej”. Ale opublikowane listy oraz wypowiedzi świadczą o tym, iż jego poglądy na temat znaczenia skomponowanej muzyki ewoluowały.

Znamienne z tego punktu widzenia są kontrowersje powstałe wokół artykułu pt. *Co chciałem wyrazić w „Święcie wiosny”*, opublikowanego na łamach francuskiego czasopisma „Montjoie!” w dniu premiery tego utworu (29 maja 1913) i przedrukowanego wkrótce (3 sierpnia 1913) w tłumaczeniu na język rosyjski (przez czasopismo „Muzyka”), a także na język angielski (12 lutego 1916, w „Boston Evening Transcript”)¹⁶.

¹⁵ I. Stravinsky, *Expositions and Developments*, London 1962, s. 101–102.

¹⁶ Artykuł ten, w przekładzie na język angielski przez Edwarda B. Hilla, został przedrukowany w: V. Stravinsky, R. Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York 1970, s. 524–526. Przytaczamy go tu w tłumaczeniu autorki niniejszego artykułu:

„Kilka lat temu publiczność paryska przychylnie przyjęła mego *Ognistego ptaka* i *Pietruszkę*. Moi przyjaciele zwracali uwagę na ewolucję uwydatnianej w tych utworach idei: od fantastycznej bajki — w pierwszym dziele — do eksponowania ludzkich uczuć — w przypadku drugiego. Obawiam się, że *Święto wiosny*, w którym nie odwołuję się ani do świata bajkowej opowieści, ani do ludzkich emocji, takich jak radość czy smutek, ale w której dążę do jakiejś szerszej Abstrakcji, może zakłopotać tych, którzy dotychczas manifestowali ku mnie cenną sympatię. W *Święcie wiosny* chciałem wyrazić wzniosły wzrost odnawiającej się Natury, ową panteistyczną moc tworzenia uniwersum i jego plonów.

W Preludium, przed podniesieniem kurtyny, brzmienie mojej orkiestry ma na celu wyrażenie porażającego lęku, jakiego doznajemy wobec tajemniczych możliwości, owej «rzeczy samej w sobie», która może wzrastać i rozwijać się w nieskończoność. Tę możliwość symbolizuje delikatne brzmienie fletu, które stopniowo potężnieje dzięki wykorzystaniu orkiestry. To mroczne, potężne odczucie, którego są świadome wszystkie stworzenia, gdy natura odnawia swe formy — nieokreślony, głęboki niepokój wobec powszechnego dojrzewania. Chciałem to uzewnętrznić właśnie poprzez odpowiednią instrumentację i rozwój melodii.

Całe Preludium oparte jest na stałym «mezzo forte». Melodia rozwija się w linii horyzontalnej, intensyfikowanej lub osłabianej jedynie przez obsadę instrumentalną, przez siłę dynamiczną orkiestry, a nie samej linii melodycznej. Nie powierzyłem melodii smyczkom, które zwykle symbolizują głos ludzki; owo *crescendo* i *diminuendo* realizują instrumenty dęte mające jakby «suche» brzmienie, które są bardziej precyzyjne, mniej kojarzone z powierzchowną ekspresją, i z tego względu bardziej odpowiednie dla

W *Kronikach* kompozytor tłumaczył czytelnikom, że podczas prób zgłosił się do niego Ricciotto Canudo —

[...] czarujący młody człowiek, który zajmował się wszystkim, co było postępowe i modne, i który wydawał wtedy czasopismo „Montjoie!”. Prosił mnie o wywiad, na co chętnie się zgodziłem. Niestety, wydrukował go w formie oświadczenia o *Święcie*, oświadczenia górnolotnego i naiwnego zarazem i, nieoczekiwanie, podpisanego przeze mnie. Nie rozpoznawałem w nim siebie zupełnie. To zniekształcenie mojego sposobu mówienia, a nawet moich myśli,

moich celów. Tak więc w owym Preludium chciałem oddać niepokój Natury poprzedzający narodziny piękna, ową świętą trwogę wobec słońca, czy jakiś pogański krzyk. Materiał muzyczny rozwija się, wzrasta i potężnieje. Każdy instrument jest jak pąk, który rozwija się na wiekowym drzewie; staje się on częścią imponującej całości. A brzmienie całej orkiestry, brzmienie owej masy instrumentów powinno mieć znaczenie Narodzenia Wiosny.

W pierwszej scenie pojawiają się jacyś młodzieńcy wraz z bardzo starą kobietą, której wiek (czy nawet ilość stuleci) jest nieznany, a która zna sekrety natury i uczy młodzieńców Wróżb. To jakby pół-kobieta, pół-bestia, która porusza się pochylona wpół nad ziemią. Natomiast młodzieńcy, którzy uczestniczą w owych Wiosennych Wróżbach, uwydatniają swymi krokami rytm wiosny i jej intensywny puls. W tym czasie znad rzeki przychodzą młode dziewczęta. Tworzą one krąg, który łączy się z kręgiem chłopców. Ale to nie są w pełni uformowane istoty; ich pleć jest niezróżnicowana, obojnaki, podobnie jak to bywa w świecie roślin. Grupy mieszają się, ale w ich ruchu czuje się ową potęgę formowania. Owe grupy dzielą się i z prawej i z lewej strony; uwydatniają tworzenie się różnych form, syntezę różnych rytmów, bowiem utworzone formy realizują nowe rytmy. Grupy oddzielają się od siebie i współzawodniczą, posłańcy przychoǳą od jednej do drugiej grupy i wszczynają kłótnie. To właśnie poprzez owo zmaganie się, poprzez grę, kształtują się potężne siły. Ale zbliża się procesja. Przybywa Święty, Mędrzec, Kapłan, najstarszy członek klanu. Wszystkich ogarnia trwoga. Mędrzec błogosławi Ziemię, kładzie się na niej, rozkłada ręce, nogi i niemal stapia się z glebą. Jego błogosławieństwo jest sygnałem powodującym erupcję ruchu (rytmu). Każdy z tych «ruchów», zaspokajając swe dążenia, kręci się w koło, a potem zwiokrotniony wyrwa do przodu. Podobnie jak nowe energie Natury. Uwidacznia to Taniec Ziemi.

Druga scena zaczyna się tajemniczą grą młodych dziewcząt. Początkowo słyǳać melodię, która towarzyszy tańcom dziewcząt. Wskazują one swym tańcem miejsce, w którym uwięziona zostanie Wybrana i z którego nie ma już ucieczki. Wybrana zostaje ofiarowana Wiośnie, aby zwrócić jej ową energię, którą żywi się młodość. Młode dziewczęta tańczą wokół Wybranej; ich taniec jest jakby uwielbieniem Wybranej. Następuje oczyszczenie gleby i wywoływanie przodków. Przodkowie gromadzą się wokół Wybranej, która zaczyna swój taniec ofiarny. Kiedy zbliża się moment jej zupełnego wyczerpania, Przodkowie — niby dziwaczne potwory — podbiegają ku niej, aby nie upadła na ziemię; chwytają ją i unoszą ku niebu. Owe siły, które co roku rodzą się, a potem zanikają na łonie natury, są w swej istocie uwydatniane poprzez rytmy.

Jestem szczęśliwy, że przy realizacji tego dzieła-wyznania wiary znalazłem w osobie Niżyńskiego idealnego choreografa, a w M. Roerichu twórcę wspaniałej atmosfery”.

bardzo mnie dotknęło, tym bardziej że skandal, jaki wywołało *Święto*, przyczynił się do popytu na ten numer pisma i wszyscy uważali oświadczenie za autentyczne. Ponieważ jednak byłem wówczas chory, nie mogłem tego sprostować¹⁷.

Jednakże opublikowana w ostatnich latach korespondencja, zarówno z Canudo, jak i z redaktorem „Muzyki” Włodzimierzem Dzierżanowskim, dowodzi, że Strawiński generalnie akceptował ową wypowiedź (miał jedynie zastrzeżenia do pewnych sformułowań w języku rosyjskim)¹⁸. Fakt ten można w pewnym stopniu wytłumaczyć ewolucją światopoglądu Strawińskiego. O ile w 1913 roku — zgodnie z ówczesną modą — wyznał we wspomnianym wywiadzie, że muzyka *Święta wiosny* wyraża twórczą moc panteistycznie pojmowanej Natury¹⁹, to kilkanaście lat później, po zdecydowanym zaakceptowaniu (od połowy lat dwudziestych) biblijnej wizji rzeczywistości, z uporem twierdził, iż utwór ten nie ma nic wspólnego z ekspresją jakiejś duchowej (panteistycznej) rzeczywistości. W wywiadzie opublikowanym w 1920 roku (14 grudnia na łamach „Comoedii” z okazji prezentacji nowej scenicznej wersji *Święta wiosny* w choreografii Leonida Miasina²⁰) kompozytor zdecydowanie podkreślał, że utwór ten jest „obiektywną konstrukcją”, a nie muzyką programową podporządkowaną jakiejś literackiej fabule (nie wspomniał nawet nazwiska Mikolaja Roericha, współtwórcy libretta).

Skomponowałem utwór architektoniczny, a nie anegdotyczny. Byłoby błędem interpretowanie go w sposób przeciwny samej istocie dzieła. [...] Miasin [...]

¹⁷ I. Strawiński, *Kroniki...*, op. cit., s. 49–50.

¹⁸ W liście do Dzierżanowskiego (z 25 sierpnia 1913) kompozytor pisał, że opublikowany został „[...] nieautoryzowany przekład mojego listu do «Montjoie!». Muszę stwierdzić, że jest on zdecydowanie niepoprawny, pełen niedokładnych informacji, zwłaszcza w partii dotyczącej tematu mojego dzieła. Zdecydowałem się poprawić to tłumaczenie i zrewidowaną wersję przesyłam do pana, by zamieścić ją na łamach «Muzyki», w: *Stravinsky: Selected Correspondence*, red. R. Craft, New York 1982, t. I, s. 55. Przesłany Dzierżanowskiemu artykuł, wraz z poprawkami kompozytora, nie został ponownie wydrukowany; znajduje się w Archiwum Strawińskiego w Bazylei. Fotokopię tego dokumentu opublikował Richard Taruskin w książce *Stravinsky and the Russian Traditions...*, op. cit., s. 1001.

¹⁹ Por. przypis 16.

²⁰ Wywiad ten został przedrukowany w: *Igor Stravinsky, „Le Sacre du Printemps”: dossier de presse*, red. F. Lesure, Genève 1980, s. 53; przekł. ros. pt. *Dwie „Wiosny swiaszczennyje”*, w: *I. Stravinskij. Publicist i sobiesiednik*, red. W. Warunc, Moskwa 1988, s. 30–31; wersja ang. pt. *Interpretation by Miasine*, w: *Stravinsky in the Theatre*, red. M. Lederman, New York 1949, s. 24–26.

już z samej muzyki wywnioskował, że nie jest to utwór ilustracyjny, ale „obiektywna konstrukcja”. Wszelka twórczość muzyczna wywodzi się od wyobrażeń słuchowych, które uzyskują realną postać poprzez notację wysokości i metroritmiki, dlatego bliższe jej są odniesienia do matematyki. [...] Można powiedzieć, że *Święta wiosny* — to spektakl o pogańskiej Rusi w dwóch częściach bez żadnej fabuły. Choreografia wywodzi się z muzyki²¹.

Także wpływowy francuski krytyk, Jacques Rivière, już w 1913 roku akcentował związek *Święta wiosny* z pojęciem „muzyki absolutnie czystej”. Według niego dzieło to — odrzucając estetykę romantyzmu oraz symbolizmu i impresjonizmu — wyznaczało nowy kierunek rozwoju sztuki. W swej recenzji pisał:

Wielka nowość *Święta wiosny* polega na wyrzeczeniu się „sosu”. To dzieło jest muzyką absolutnie czystą. [...] To nie jest „dzieło sztuki” z jakimiś dodanymi do niego spekulacjami. Żadnych *d'estampé* czy *les ombres*; bez zaowalowania i poetyckiej słodyczy; bez mglistej atmosfery. Dzieło jest zwarte i mocną całością, a jego części bardzo wyraziste [...]; wszystko tu jest lapidarne, nieskazitelne, jasne i szorskie. [...] To dzieło epokowe nie tylko w dziejach tańca i muzyki, ale wszystkich sztuk²².

Ale motywy takiej interpretacji owego utworu miały swe źródło przede wszystkim w pragnieniu zniwelowania dotychczasowej dominacji niemieckiej kultury muzycznej (i związanej z nią filozofii idealizmu). Rivière w liście do kompozytora (z 29 czerwca 1918) pisał:

Spowodowałeś, że Niemcy już nie przewodzą w zakresie estetyki. [...] jednym skokiem przeskakujesz ich fałszywy geniusz, przebijasz nadymany balon ich artystycznych ambicji²³.

Porównanie wypowiedzi Strawińskiego na temat *Scherzo fantastique* (opublikowanych przed wybuchem pierwszej wojny światowej i po jej zakończeniu) może być kolejnym świadectwem wycofywania się kompo-

²¹ Przekład polski z wersji w języku rosyjskim: *I. Strawinskij. Publicist i sobiesiednik*, op. cit., s. 30–31.

²² J. Rivière, *Nouvelles études*, 1913, s. 73, 72; cyt. za: R. Taruskin, *Stravinsky and Russian Traditions...*, op. cit., s. 992, 993. Według Davida Bancrofta tendencje klasyczne i antyromantyczne, które „były początkowo odnoszone do literatury, dzięki Jacques’owi Rivière’owi, który połączył je z muzyką Strawińskiego, stały się znacznie szerszym estetycznym odniesieniem”. D. Bancroft, *Stravinsky and the NRF (1910–1920)*, „*Music and Letters*” 53 (1972), s. 277.

²³ List J. Rivière’a z 29 czerwca 1918, w: *Stravinsky: Selected Correspondence*, red. R. Craft, t. II, New York 1984, s. 179.

zytora z wcześniej akceptowanej „niemieckiej” idei muzyki programowej i deklarowania związku z francuską tradycją klasyczną, akcentującą klarowność konstrukcji dzieła sztuki.

Firma B. Schott's Söhne wydała w 1931 roku partyturę *Scherzo fantastique* na orkiestrę symfoniczną²⁴ wraz ze słownym komentarzem od wydawcy (w językach niemieckim i francuskim²⁵), w którym jakość brzmienia szybkich, nieselektywnych przebiegów dźwiękowych — realizowanych jako tremola, tryle, glissanda, szybkie repetycje — skojarzona została z wizualnym wrażeniem chaotycznego ruchu pszczół, a symetryczna konstrukcja utworu i podobieństwo brzmienia w skrajnych fragmentach — z analogiczną akcją fabularną²⁶. Wydawca informował, że utwór ten został zainspirowany epizodem z życia pszczół, sugerując tytuł popularnej wówczas książki poetycko-filozoficznej *La Vie des Abeilles* (*Życie pszczół*) Maurice'a Maeterlincka. Ale w latach pięćdziesiątych na pytanie Crafta, czy myślał o eseju filozoficznym Maeterlincka jako o programie dla swego *Scherza*, Strawiński stwierdził zdecydowanie:

Nie, napisałem *Scherzo* jako „czystą” muzykę symfoniczną. Skojarzenie jej z pszczolami było ideą choreografa [...]. Zawsze byłem urzeczony pszczolami, [...] ale nigdy nie miałem zamiaru ewokować ich obrazu w moim utworze [...] ani nie byłem przez nie inspirowany, z tym wyjątkiem [...] że moja codzienna dieta zawiera miód. [...] *Pszczoly* Maeterlincka sprawiły mi jednakże wiele kłopotu. Pewnego ranka w Morges otrzymałem od niego list, w którym zarzucał mi kradzież i oszustwo. Moje *Scherzo* nazwane zostało *Pszczoly* — pospolitym tytułem — który stał się tematem baletu wykonanego w paryskiej

²⁴ Partytura *Scherzo fantastique* (1908) opublikowana w 1910 roku przez firmę Jurgenson nie zawiera żadnych programowych sugestii.

²⁵ „Uwagi wstępne (program). Utwór ten zainspirowany został epizodem z życia pszczół. Część pierwsza odnosi się do skrzytęnego życia w ulu. Środkowe, powolne trio ewokuje wschód słońca i godowy lot królowej, miłosną walkę z wybranym oblubieńcem i jego śmierć. Część trzecia, będąca zmienioną reprzyzą części pierwszej, nawraca do spokojnej skrzytęności życia w ulu. W ten sposób cała akcja staje się fantastycznym obrazem wiecznego nawrotu”.

²⁶ Tego typu skojarzenia pojawiają się także w książce Nicolasa Slonimskiego, który charakteryzuje *Scherzo fantastyczne* Strawińskiego w sposób typowy dla stylu „przewodnika koncertowego”: łączy opis obrazów wizualnych z określonymi pojęciami z zakresu teorii harmoniki lub orkiestracji. Według niego kompozytor ilustruje „[...] intensywną aktywność pszczół w ulu entomologicznym brzęczeniem chromatycznym, godowy lot królowej pszczół wysokim rejestrem (fletów) piccolo, śmierć jej niepotrzebnego już partnera wagnerowskimi brzmieniami zwiększonych trójdzźwięków, a powrót cyklu życia i śmierci drżącymi akordami zmniejszonymi septymowymi”. N. Slonimsky, *Music Since 1900*, wyd. 4, New York 1971, s. 138.

Grand Opera (1917). *Pszczóły* nie były przeze mnie autoryzowane i oczywiście ich nie widziałem; ale w programie było wspomniane nazwisko Maeterlincka. [...] w końcu opublikowano trochę złej literatury o pszczołach na tytułowej stronie mojej partytury, aby usatysfakcjonować mego wydawcę, który sądził, że ów „program” wpłynie na lepszą sprzedaż mojej muzyki. Przykro mi z powodu owego incydentu z Maeterlinckiem, ponieważ szanuję go i czytałem jego książki w rosyjskim przekładzie²⁷.

Jednakże w liście wysłanym z Uściługa 18 czerwca 1907 roku do Rimskiego-Korsakowa i opublikowanym dopiero w latach siedemdziesiątych, Strawiński — zgodnie z ówczesnym zwyczajem — wyraźnie wspominał, że miał zamiar zamieścić w partyturze swego utworu jakieś cytaty z filozoficznego poematu Maeterlincka.

[...] komponuję scherzo fantastyczne *Pszczóły* [...]. Jak Ci wiadomo, już w Petersburgu podjąłem zamiar napisania scherza, ale nie znalazłem dla niego tematu. Ostatnio czytaliśmy z Katią *Życie pszczół* M. Maeterlincka, dzieło na wpół filozoficzne, na wpół poetyckie, które mnie zaintrygowało [...]. Początkowo myślałem, że wybiorę jakieś cytaty, które mogłyby pełnić funkcję programu, ale teraz widzę, że to niemożliwe, ponieważ języki naukowy i literacki są zbyt ściśle zespolone; dlatego zdecydowałem, że wprawdzie w czasie komponowania będę się kierował jakimś programem, ale nie podam żadnego cytatu w partyturze. [Zatytułuję utwór — A. J.] po prostu: *Pszczóły* (wg Maeterlincka): *Scherzo fantastyczne*²⁸.

Owa rozbieżność informacji dotycząca kwestii, czy *Scherzo* jest muzyką „czystą”, czy też muzyką związaną z jakimś programem literackim, ujawnia ówczesną zmianę paradygmatu estetycznego związanego z interpretacją muzyki instrumentalnej. Według Richarda Taruskina, Strawiński

[...] pragnął zdystansować się od artystycznego środowiska, które do tego stopnia zaakceptowało ideę muzyki programowej, że było nie do pomyslenia komponowanie scherza bez jakiegoś określonego „tematu”. W każdym razie „czysta” muzyka była zawsze czułym punktem dla Strawińskiego z okresu „paryskiego” i „amerykańskiego”²⁹.

Z początkiem lat dwudziestych Strawiński już zdecydowanie łączył swą muzykę instrumentalną z pojęciem „muzyka absolutna” i podkreś-

²⁷ *Stravinsky in Conversations with Robert Craft*, Harmondsworth (Middlesex) 1962, s. 54–55.

²⁸ *I. F. Strawinski. Stati i materiały*, red. L. S. Diaczkowa, B. M. Jarustowski, Moskwa 1973, s. 441.

²⁹ R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions...*, op. cit., s. 7.

łał, że nawet w jego wczesnych baletach libretto jest podporządkowane wyrazistej konstrukcji muzycznej (tj. relacji brzmień podobnych i różnych). W artykule opublikowanym w 1924 roku na łamach „Muzyki” kompozytor pisał:

Nawet wówczas, kiedy muzyka pozornie łączy się z tłem literackim czy plastycznym, zachowuje ona jednak w mej koncepcji artystycznej wszystkie cechy muzyki absolutnej. *Zar-ptica*, *Pietruszka* i niektóre inne moje utwory uznane zostały dziś za wzory muzyki programowej, opisowej. Ale [...] każda stronica tych utworów, każdy temat czyż nie są przede wszystkim muzyką? Jej treść należy wchłaniać równolegle z wrażeniami wzrokowymi, ale najzupełniej niezależnie od nich, tak jak gdyby w jakimś idealnym kinematografie. Jeżeli [...] w szablonowych utworach baletowych muzyka jest uzupełnieniem akcji, to w mych utworach obie sfery są najzupełniej niezależne i samowystarczalne. [...]. Minęły czasy, kiedy starałem się wzbogacać muzykę. Dziś chciałbym ją budować. Dążę już nie do rozszerzenia koła środków ekspresji muzycznej, a do samej istoty muzyki. I też dlatego prawdopodobnie nie mogą mnie zrozumieć niektórzy z tych, którzy dotąd szli ze mną³⁰.

Kolejną zmianę akcentów w relacjach muzyka absolutna — muzyka programowa zaobserwować można w wypowiedziach formułowanych po drugiej wojnie światowej. O ile w latach międzywojennych Strawiński konsekwentnie akcentował jedynie walory konstrukcyjne swoich utworów instrumentalnych i niechętnie odnosił się do komentarzy łączących je ze światem ludzkich emocji i wyobrażeń wizualnych, to w latach sześćdziesiątych powrócił do stylu wypowiedzi sugerujących słuchaczom, „co chciałem wyrazić...” Charakterystycznym przykładem mogą być jego wspomnienia na temat *Symfonii w trzech częściach*, komponowanej w latach 1942–1945 i określanej przez krytyków mianem *war symphony* (‘symfonia wojenna’). Ale dopiero dwadzieścia lat później, w opublikowanych rozmowach z Craftem, także Strawiński skojarzył ten utwór z pełnymi grozy wydarzeniami wojennymi, jakby pragnąc podkreślić, że jego „muzyka absolutna” miała jednak związek z ówczesnym „światem zewnętrznym”, a wstrząsające obrazy wojny — oglądane za pośrednictwem filmów dokumentalnych — nie były mu obojętne. Kompozytor wyznał:

każdy epizod *Symfonii* powiązany jest w mej wyobraźni z konkretnym obrazem wojny, przekazywanym często za pośrednictwem obrazu filmowego. Trzecia część odnosi się do początku wojennych wydarzeń, choć rozpoznałem to dopiero wtedy, gdy już ukończyłem ten utwór. Początek tej części, to [...] muzyczna reakcja na kroniki filmowe i filmy dokumentalne ukazujące ma-

³⁰ I. Strawiński: *O mych ostatnich utworach*, „Muzyka” 1924, nr 1, s. 16.

szerujących żołnierzy. Miarowa marszowa akcentacja, instrumentacja eksponująca brzmienie instrumentów blaszanych, groteskowe crescendo w partii tuby — wszystko to odnosi się do wspomnianych obrazów. [...] pomimo kontrastujących epizodów, takich jak kanon w fagotach, dominuje muzyka marszowa aż do fugi, która jest miejscem zatrzymania, ale też punktem zwrotnym. Wstrzymanie ruchu na początku fugi wydaje mi się komiczne, tak jak komiczna była dla mnie niemiecka buta w chwili, gdy cała ta machina się zawaliła. Ekspozycja fugi i zakończenie *Symfonii* skojarzone jest w moim [muzycznym — A. J.] opowiadaniu z mobilizacją aliantów, a finał być może [...] symbolizuje moją niezwykłą radość z powodu zwycięstwa aliantów. [...] Także pierwsza część była inspirowana przez dokumentalny film wojenny przedstawiający stosowaną w Chinach taktykę spalonej ziemi. Fragment środkowy to seria instrumentalnych dialogów towarzyszących obrazowi chińskich chłopów uprawiających swe pola³¹.

Także charakter brzmienia drugiej części owej symfonii, dający wrażenie elegijnej oazy pokoju, wiąże Strawiński z inspiracją wizualno-ekspresyjną; wspomina mianowicie, że wykorzystał w niej muzykę skomponowaną (w 1943 roku) do niezrealizowanego filmu *Pieśń o Bernadectcie*, do sceny objawienia się Matki Bożej w Lourdes³². Swoje uwagi na temat wizualno-ekspresyjnych skojarzeń kończy jednak stanowczym stwierdzeniem:

Mimo tego co powiedziałem, *Symfonia* nie jest programowa. Kompozytorzy układają nuty. Jak i w jakiej formie rzeczy tego świata odbijają się w ich muzyce — nie im o tym orzekać³³.

W rozmowach z Craftem Strawiński łączył także swe utwory z pojęciem „muzyka symboliczna”. Twierdził, na przykład, że

O ile muzyka *Pietruszki* usiłuje sugerować podobieństwa [wizualno-emocjonalne — A. J.], to muzyka *Potopu* jest — ze względu na jej strukturę — symboliczna³⁴.

W *Potopie* znaczenie symboliczne ma zarówno jakość brzmienia, jak i konstrukcja czasu. Już samo zróżnicowanie ludzkiego głosu symbolicznie uwydatnia kontrast między światem ludzkim i niebiańskim. Ludzie (Noe i jego rodzina) tylko mówią, porozumiewając się w języku „codzien-

³¹ I. Stravinsky, R. Craft, *Dialogues*, op. cit., s. 50, 51, 52.

³² I. Stravinsky, R. Craft, *Expositions and Developments*, op. cit., s. 77.

³³ I. Stravinsky, R. Craft, *Dialogues*, op. cit., s. 52.

³⁴ *Ibid.*, s. 72.

nym” (czyli angielskim), aniołowie natomiast wyłącznie śpiewają, wielbiąc Boga chwalebny *Gloria* i *Te Deum* w tradycyjnym języku liturgii (łacina). Śpiewana jest zarówno partia Głosu Boga (konsekwentnie przez dwa basy), jak i Lucyfera-Szatana (wykonywana przez głos tenorowy). Również kontrast między dostojnym brzmieniem partii tenoru (łączonej z postacią niezbundetowanego jeszcze Lucyfera) a „słodko pederastycznym” brzmieniem tenorowego falsetu (skojarzonego z osobą upadłego Szatana) ma symboliczny status. Zatem zarówno kontrast brzmieniowy (mowa — śpiew), jak i różnice języka (angielski — łacina) mają w koncepcji twórczej Strawińskiego znaczenie symboliczne: podkreślają dystans między sferą *sacrum* i *profanum*. Według kompozytora w utworze tym

Muzyka nie naśladuje fal ani wiatrów, ale czas. Przerwy w linii skrzypiec i fletów znaczą: „nie, to nie koniec”. Jak naskórką słońca jest ogień, tak w tym miejscu skrzypce i flety są napiętą skórą ciała dźwięku. Ta „*la mer*” nie ma zadnego „*de l'aube a midi*”, a tylko doświadczenie czasowe czegoś, co jest straszliwe i co trwa³⁵.

Dla Strawińskiego jako twórcy muzyki najważniejsza była zatem doskonała konstrukcja brzmienia jako przejaw idei piękna, ale dla Strawińskiego jako odbiorcy muzyki istotny był także paralelizm wrażeń audytywnych i emocjonalno-wizualnych, który umożliwia łączenie idei piękna z przesłaniem moralnym i biblijną prawdą o ludzkiej egzystencji. Kompozytor nie akceptował jedynie takich relacji brzmienie — obraz, w których muzyka jest jedynie „tapetą dźwiękową”, ilustrującą wcześniej ustaloną fabułę kształtowaną niezależnie od praw konstrukcji muzycznej³⁶.

³⁵ Ibid., s. 77–78.

³⁶ W rozmowach z Craftem Strawiński stwierdził, że „Tak zwane ilustrowanie telewizyjnych dramatów może interesować tylko takiego kompozytora, którego ambicją jest malowanie muzycznej tapety. Na Tahiti [...] pewien tubylec, który nigdy nie słyszał europejskiej muzyki, zapytał mnie, jaka jest moja muzyka. [...] Jedynym znanym nam obu przykładem powinna być muzyka w filmach, które obaj widzieliśmy, ale ów Tahitańczyk nigdy nie zauważył jakiejś muzyki w filmie. Dlatego mottem owych ilustratorów muzycznych powinno być: niech widz filmowy nie zauważa muzyki, a jeżeli już ją zauważy, pomóż mu, aby ją jak najszybciej zapomniał”. Ibid., s. 79–80.

Refleksja estetyczna Igora Strawińskiego została obszerniej opracowana w opublikowanej niedawno przez wydawnictwo Musica Iagellonica monografii: A. Jarzębska, *Strawiński. Myśli i muzyka*, Kraków 2002 (szczególnie część I: *Strawińskiego myśli o muzyce*).

Peryferyjne znaczenia muzyki (*Aria: Awaria* S. Barańczaka)

I. *Don Giovanni* Mozarta — reperkusje literackie

Muzyka w krzywym zwierciadle literatury pozyskuje, z jednej strony, nietypowy „komentarz”, z drugiej zaś — poprzez nieuchronnie deformujące zabiegi artystyczne i literackie rekontekstualizacje — ujawnia pewne potencjalnie tkwiące w niej znaczenia. W szerszym spojrzeniu, przyjmując perspektywę badawczą Carla Dahlhausa, idzie o efekty werbalizowania muzycznego sensu (o różne rodzaje dyskursu artystycznego) oraz o warunki rozstrzygania, czym jest sens muzyczny (jakie są reguły semantyczności bądź asemantyczności muzyki, w jakim stopniu muzyka ma charakter językowy itp.)¹. Interesują nas obie kwestie w zawężonym polu refleksji, a mianowicie zarówno konwencje literackiej interpretacji muzyki, jak też peryferyjne znaczenia muzyki aktualizowane (czy lepiej powiedzieć: w sposób szczególnie akcentowane) poprzez *medium* literatury. Uwzględniając dwie immanentnie nakładające się na siebie sfery problemowe: literacką i muzyczną, proponuję przyrzeć się bliżej utworowi Stanisława Barańczaka — *Aria: Awaria*, z tomu *Chirurgiczna precyzja* (1998)². Wszelkie podejmowane tutaj zabiegi analityczno-interpretacyjne prowadzą do ustalenia reguł palimpsestowej, muzyczno-literackiej zależności między fragmentami tekstu

¹ Carl Dahlhaus wskazuje na zachodzącą tutaj zależność: wpływ dyskursu — „języka, w jakim mówimy o muzyce” — na pojmowanie językowego charakteru muzyki. C. Dahlhaus, *Muzyka jako tekst*, w: *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 264.

² S. Barańczak, *Aria: Awaria*, w: *Chirurgiczna precyzja*, Kraków 1998, s. 62–63.

poetyckiego a jedną z arii *Don Giovanni* Mozarta, i w rezultacie służą zaakcentowaniu znaczenia muzyki, które powstaje poprzez jej swoistą dekonstrukcję literacką, innymi słowy: poprzez literacką rekonstruktualizację.

W istocie poetycka kontekstualizacja w *Arii: Awarii* przybiera dość subtelną postać — w świetle *Don Giovanni* i prymarnego kontekstu muzycznego odżywa natychmiast w tle kontekst kulturowy, związany z mitem don Juana i z jego literackimi zwłaszcza metamorfozami (Tirso de Molina, Molière, Byron, Puszkina, Baudelaire...). Niezwykła żywotność owego mitu w kulturze europejskiej powoduje (w stopniu porównywalnym chyba wyłącznie z mitem Fausta), że jakiegokolwiek nawiązanie tematyczne tworzy mimochodem — w gąszczu rozmaitych zbieżności i opozycji — paralele intertekstualne. Niewątpliwie lista li tylko reminiscencji Mozartowskiego *Don Juana* (1787) w literaturze, czy też wariantów mitu podejmowanych w tekstach literackich *via* muzyka, jest bardzo długa³; nie szukając zbyt odległych analogii i mówiąc półżartem: może i dałaby się ona zestawić z tzw. arią „katalogową” Leporella.

Odwolania literackie w tym wypadku mają rozmaity charakter, począwszy od traktowanego autonomicznie tematu głównego (tak dzieje się w opowiadaniu *Don Juan* Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna⁴), poprzez kontekst całości muzycznej jako elementu porównania (w *Gambarze* Balzaka⁵ Mozartowski *Don Giovanni* staje się zasadniczym punktem odniesienia w ocenie wartości artystycznej opery Giacomo Meyerbeera *Robert Diabeł*), po nawiązania do pewnych partii muzycznych (*Aria: Awaria* S. Barańczaka wpisuje się w 3. arię — Donny Elviry: „Ah chi mi dice mai”), po zupełnie incydentalne odniesienia (w tekście Jarosława Marka Rymkiewicza *O mój Mozarcie*⁶ zwrot-incipit: „Ah chi mi dice mai” funkcjonuje jako cytat przywołanej arii, a poniekąd także

³ Nie tylko zresztą w literaturze, by wspomnieć na przykład o szczególnym znaczeniu *Don Juana* w koncepcji estetycznej E. Delacroix. Na temat mitu don Juana zob. m.in.: *Don Juan: mythe littéraire et musical*, red. J. Massin, Paris 1993; E. Andréani, M. Borne, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse: musique et littérature*, Paris–Montréal 1996; *Dictionnaire de Don Juan*, red. P. Brunel, Paris 1999.

⁴ E. T. A. Hoffmann, *Don Juan*, przeł. A. Lange, w: *Opowiadania fantastyczne*, przeł. F. Faleński, J. Kleczyński, A. Lange, S. Sierosławski, I. Waniewska, Warszawa 1999, s. 14–24.

⁵ H. Balzak, *Gambara*, w: *Nieznane Arcydziało. Gambara. Poszukiwanie absolutu. Przeklęty syn. Żegnaj*, przeł. J. Rogoziński, Komedia ludzka, t. XXII: *Studia filozoficzne*, Warszawa 1964, s. 35–95.

⁶ J. M. Rymkiewicz, *O mój Mozarcie*, w: *Moje dzieło pośmiertne*, Kraków 1993, s. 42.

jako aluzja do postaci Mozarta), wreszcie po odległe echa i konotacje kulturowe (jak w *Don Juanie*⁷ Witolda Wirpszy).

Autorów wszystkich wymienionych tekstów literackich, aczkolwiek trudno dopatrywać się między nimi jakichkolwiek dalej idących podobieństw estetyczno-artystycznych, z całą pewnością łączy znajomość zagadnień muzycznych. (Zaskakuje w tym zestawieniu może tylko nazwisko Balzaka, ale przecież dobrze wiadomo, że fragmenty o muzyce w *Gambarze*, przed opublikowaniem opowiadania w czasopiśmie muzycznym „La Revue musicale” w roku 1831, przejrzał merytorycznie Jacques Strunz). Na tle przywołanych propozycji interesujący nas utwór Stanisława Barańczaka wyróżnia się na pierwszy rzut oka precyzyjnością intertekstualnego nawiązania oraz klarownie ujętymi warunkami odbioru. I tytuł bowiem — *Aria: Awaria*, i objaśnienia metatekstowe, wedle których dwie partie tekstu (*Wstęp* oraz *Koda*) powstały: „Na melodię arii Donny Elviry: «Ah chi mi dice mai»”⁸, ustalają od razu perspektywę badawczą. Precyzyjnie rzecz ujmując, w sieci intertekstualnych uwikłań i zależności wyodrębnić należałoby, zgodnie z autorskimi sugestiami, zwłaszcza dwie relacje: po pierwsze związek między tekstem poetyckim Barańczaka a tekstem muzycznym Mozarta, po drugie zaś — co nieuchronne — związek między oryginalnym tekstem libretta Lorenza Da Ponte, przekładem libretta dokonany przez Barańczaka⁹ i utworem *Aria: Awaria*. W rezultacie, nasuwa się tutaj podstawowe pytanie o rodzaj uwarunkowań genologicznych i uwarunkowań intertekstualnych, a mianowicie w jaki sposób i przede wszystkim w jakim celu tekst poetycki wpisuje się w arię Donny Elviry z Mozartowskiego *Don Juana*.

II. Paralele intertekstualne

Da Ponte — Barańczak (paralele fonetyczno-kompozycyjne)

Barańczakowy tekst przekładu libretta *Don Giovanniego*, który ukazuje się w roku 1997 w „Res Facta Nova”, i zwieńczające fragmenty *Arii*:

⁷ W. Wirpsza, *Don Juan*, Warszawa 1960. W związku z konotacjami samego tekstu, m.in. muzycznymi, niezmiernie istotne wydają się objaśnienia odautorskie zawarte w „Przesłaniu”, *ibid.*, s. 55–61.

⁸ S. Barańczak, *Aria: Awaria*, *op. cit.*, s. 62.

⁹ L. Da Ponte, *Don Giovanni*, przeł. S. Barańczak, „Res Facta Nova” 1997, nr 2, Poznań, s. 55–94.

Awarii (utworu pomieszczonego w tomie z 1998 roku) w gruncie rzeczy powstają prawie w tym samym czasie. W takich okolicznościach zatem musi wchodzić w grę dodatkowy kontekst — zderzenie strategii dwóch różnych działań interpretacyjnych, dwóch różnych „przekładów”. W pobieżnym oglądzie można by je prosto wyodrębnić, uznając umownie jeden za przekład właściwy (efektem tekst użytkowy, niesamodzielny), drugi — za „przekład” poetycki (tekst autonomiczny). Jeśli „przekład właściwy” w propozycji Barańczaka — jako przekład do wykorzystania w muzyce (czy nawet do praktycznego zastosowania, jak niegdyś przekład na język angielski W. H. Audena dla potrzeb telewizji BBC) — staje się pomocniczym komentarzem bądź wręcz zastępuje oryginalny tekst włoskiego libretta¹⁰, to „przekład poetycki” w tym sensie jest absolutnie przekładem nieużytkowym, przekładem wyłącznie na użytek literatury. Niemniej jednak w zestawieniu naraz z włoskim tekstem Da Pontego i przekładem libretta dobrze widać, że i „przekład poetycki” — mimo iż spekulatywny, jakby sytuacyjny, obmyślany *ad hoc* „na melodię...” — mocno zakorzenia się intertekstualnie w oryginale włoskim.

<i>Jakimi zdzczeniami osacza cię ten dom! Żarówka się nie pali, to znowu piec — na złom! gazowy piec — na złom!</i>	Ah! chi mi dice mai Quel barbaro dov'è? Che per mio scorno amai Che mi mancò di fè Che mi mancò di fè?	Jakimi wyczynami ten zbój dziś gnębi świat? I kogo dzisiaj mam tęczami złud i zdrad? Tęczami złud i zdrad!
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<i>Mikrofalówkę trzeba grzmotnąć porządnie w bok: inaczej — nie odgrzewa; awarii czyha mrok! Awaria czyha co krok!¹¹</i>	Ah, se ritrovo l'empio Ea me non torna ancor Vo' farne orrendo scempio Gli vo' cavar il cor, Gli vo' cavar il cor!	Ach, gdy tę bestię znajdę podłą i z gruntu złą, za zdradę i pogardę zapłaci własną krwią! Zapłaci mi własną krwią! ¹²
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Co do wyjściowego układu kompozycyjnego (jako pierwowzoru czy analogonu) odmiennych tematycznie i różnie sfunekjonalizowanych tek-

¹⁰ Kwestię użyteczności przekładu libretta *Don Giovanniego* i jego realnie użytkowego charakteru podjęli w dyskusji radiowej w magazynie „Atelier” (2 Program Polskiego Radia, 18 stycznia 1998): Małgorzata Dziewulska, Michał Bristiger, Piotr Kłoczowski i Grzegorz Michalski. Zob. opublikowany tekst rozmowy: *Mozart Barańczaka*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 3, s. 156–168.

¹¹ S. Barańczak, *Aria: Awaria*, op. cit., s. 62, 63.

¹² L. Da Ponte, *Don Giovanni*, przeł. S. Barańczak, op. cit., s. 59.

stów nie może być żadnych wątpliwości. Weźmy zatem od razu najlepszy przykład precyzyjnego, punktowego odniesienia — początkowy fragment arii Donny Elviry: „Ah! chi mi dice mai” oraz dwa odpowiedniki Barańczaka, a mianowicie w przekładzie: „Jakimi wyczynami” i w *Arii: Awarii* — „*Jakimi zdziczeniami*”. Podobieństwo dwóch ekwiwalentów u Barańczaka (w przekładzie właściwym oraz w przekładzie poetyckim) jest aż nadto oczywiste, ale warto zauważyć, że oba zwroty funkcjonują palimpsestowo nad tekstem Da Pontego. W istocie proponuje się za każdym razem konstrukcję fonetyczną w języku polskim identyczną jak w oryginale włoskim:

	„Ah! chi mi	dice	mai”
fonetycznie:	A K I M I	D I C Z E	M A I
(re)konstrukcja:	j A K I M I	z D z I C Z E n i A M I	
	j A K I M I	w Y C Z y n A M I	

Rzecz dość interesująca, że wersję bliższą fonetycznie oryginałowi — z racji identycznych ośrodków sylab¹³ — stanowi fragment tekstu *Arii: Awarii*. Rezultat tak skrupulatnego przestrzegania wzorca fonetycznego, poprzez prostą analogię do „parafrazy” i zwłaszcza „metafrazy” na poziomie semantycznym, dałoby się chyba objąć w obrębie poetyki nazwą fonofraza¹⁴ (skądinąd, od tego typu kalki fonetycznej blisko już do pewnych wariantów poezji sonornej). I o ile wyrażenie „Ah! chi mi dice mai” na przykład w wierszu J. M. Rymkiewicza *O mój Mozarcie*:

Esencja czysta jest — Mozarcie płochy —
I nie potrzebne jej twoje pończochy

Ah chi mi dice mai ale nie słucha
Esencja ta jest beznadziejnie głucha
[...]

¹³ W porównaniu z tekstem włoskim, w zwrocie „*Jakimi zdziczeniami*” pojawiają się minimalne zmiany fonetyczne — *d* : *dź*, występuje inwersja *mai* : *ami* i dochodzą trzy spółgłoski: *j*, *z*, *n*; w zwrocie natomiast „*Jakimi wyczynami*” — zachodzi przede wszystkim wymiana samogłosek *i* : *y*, *e* : *y* (*dice mai* — *wyczynami*), mamy identyczną inwersję *mai* : *ami* oraz uzupełnienie również o trzy spółgłoski: *j*, *w*, *n*.

¹⁴ Por. z definicją „fonetu” proponowaną przez Barańczaka we *Wprowadzeniu w prywatną teorię gatunków*. S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Londyn 1995, s. 118–119.

Laurent Jenny określiłby mianem „słabej» intertekstualności”¹⁵, realizowanej poprzez cytat-aluzję, o tyle w sytuacji misternie wznoszonej konstrukcji Barańczaka mówiłby zapewne o intertekstualności „mocnej”.

Mozart — Barańczak (paralele prozodyczno-semantyczne)

Semantyka tytułu *Aria: Awaria* nie jest jednoznaczna, aczkolwiek nasuwa się zrazu parę różnorodnych spostrzeżeń: po pierwsze, uwzględniając znaczenie literalne zapisu, pojawia się sugestia, że to „*Aria pt. Awaria*” (chodziłoby tym samym o tematyczne uogólnienie, zasygnalizowanie tematu). Sens dosłowny jednakże nie wyjaśnia chyba w pełni istoty zapisu, ponieważ dochodzi się szybko do konkluzji, że tytuł — po drugie — może oznaczać po prostu świadomie niedopracowaną czy wręcz „zepsutą” (konstrukcyjnie? tematycznie? sytuacyjnie?) arię, jakąś „arię z awarią”. Ten wariant analityczny jest tym bardziej zasadny, jeśli uwzględnić fakt, iż ekwiwalenty fonetyczne przyciągające uwagę regularnością w pierwszym, dopiero co analizowanym wersie — w dalszych wersach *Wstępu* i *Kody* stają się dość rzadkie. Po trzecie wreszcie, natrafia się nadto na zupełnie inny trop interpretacyjny, w związku z grą słów i efektem paronomazji, bo słowo „aria” wpisuje się wedle najprostszych reguł w słowo „awaria”; dzieje się tak raczej nieprzypadkowo, skoro relacje anagramatyczne z łatwością można uporządkować w taki sposób, by w tytule wyodrębnić inicjały imion Mozarta. Innymi słowy, jeśli ze słowa „awaria” wykroić z „chirurgiczną precyzją” dwa elementy, W (Wolfgang) i A (Amadeusz), pozostaje „aria”. Paronomazja jako figura retoryczna, idąc za najkrótszą nawet słownikową definicją, służy ujawnianiu „ukrytych zależności między zjawiskami”¹⁶, a zatem *Aria: Awaria* — by wyeksponować szczegół w zapisie — **ARIA: (A)[madeusz](W)[olfgang]ARIA** lub precyzyjniej z racji kolejności imion **ARIA: A(W)[olfgang](A)[madeusz]RIA**, to jakaś przygodna awaria z arią Wolfganga Amadeusza w tle.

Zainteresowanie Barańczaka *universum* muzycznym Mozarta w *Chirurgicznej precyzji*, „horacjańskim wątkiem wieczności sztuki”¹⁷, zaryso-

¹⁵ Określeniem „słabej» intertekstualności” Laurent Jenny obejmuje aluzję (obraz pelikana), poprzez którą Lautréamont w *Pieśniach Maldorora* przywołuje Musseta. L. Jenny, *Strategia formy*, przeł. K. i J. Falicycy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 271.

¹⁶ *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 1989, s. 345.

¹⁷ W. Kaliszewski, *Poetycka precyzja*, „Więź” 1999, nr 11, s. 202.

wuje się od pierwszego utworu cyklu: *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*¹⁸, od pierwszej w tomie aluzji — do arii Cherubina z *Wesela Figara*. Biorąc pod uwagę zarówno przekład dwóch librett (*Wesela Figara*¹⁹ oraz *Don Giovanniego*), jak też i wcześniejsze eksperymenty poetyckie w *Podróży zimowej*²⁰ (1994) z „dopisywaniem” tekstów do muzyki Franza Schuberta (dopracowanych w najdrobniejszych szczegółach w zakresie prozodii muzycznej), rzeczą oczywistą wydaje się skrupulatne przejrzanie partytury *Don Juana* i wsłuchanie się przede wszystkim w 3. arię opery — Donny Elviry. Niektóre bowiem niuanse tekstowe pozostają prawdopodobnie niewidoczne i przez pryzmat włoskiego oryginału, i przez pryzmat tekstu przekładu; należy przypuszczać, że tekst muzyczny, jak powiada w innym kontekście Michał Bristiger, „hipersementyzuje”²¹ w jakiś sposób tekst poetycki.

Pierwsze i najbardziej ogólne spostrzeżenie w momencie zestawienia fragmentów *Arii: Awarii* z odpowiednimi fragmentami partytury²² potwierdza wstępną hipotezę odnośnie do tytułu utworu. Skoro *Wstęp* i *Koda* odnoszą się nie do całej 3. arii *Don Giovanniego*, a jest to „*Aria (e Terzetto)*”, lecz tylko do partii Donny Elviry (z pominięciem kwestii Leporella i *Don Giovanniego*) — *Aria: Awaria* znaczy zatem arię niepełną, „skróconą”, literacko zdekonstruowaną. Ale najistotniejsze teraz, iż tekst poetycki w chwili słuchania Mozarta pokazuje w najdrobniejszych detalach, w jaki sposób wpisuje się w tekst muzyczny: poprzez idealne rozłożenie akcentów, naddany kontur intonacyjny (np. fragment „Mikrofalówkę trzeba/ grzmotnąć porządnie w bok” intonacyjnie ma wyraźnie dwie realizacje w świetle tekstu muzycznego: najpierw dominuje ton żalu czy narzekania, później — przechodzi on w wybuch

¹⁸ S. Barańczak, *Chirurgiczna precyzja*, op. cit., s. 9.

¹⁹ Na marginesie, opera w przekładzie Barańczaka, jak wiadomo, została wystawiona w poznańskim Teatrze Wielkim (reż. M. Weiss-Grześniński, premiera 21 października 1995 roku). Zob. B. Judkowiak, E. Nowicka, „*W operze słowo jest także ważne*”: Barańczakowe „*Wesele Figara*”, w: Barańczak — poeta lector, „Poznańskie Studia Polonistyczne, Seria Literacka” VI (XXVI), Poznań 1999, s. 157–170.

²⁰ S. Barańczak, *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, Poznań 1994.

²¹ M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986, s. 81.

²² W. A. Mozart, *Don Juan. Oper in Zwei Akten, Partitur* [5648], oprac. A. Dörfel, Leipzig, C. F. Peters, b.r., s. 48–54.

wściekłości²³), poprzez pewne szczegóły „hipersemantyzowania” (słowo „piec” przypada na najwyższy — w przywołanym fragmencie Mozarta — dźwięk *as*²; wcześniej co prawda pojawia się w tym miejscu tekst muzyczny: „się”, ale w charakterystycznym zwrocie „się nie pali”, który kapitalnie tłumaczy — intonacyjnie i semantycznie — bezpodmiotowa konstrukcja w języku polskim akcentująca „się...”, stąd też powszechnie używana w sytuacjach „awaryjnych”, np. „się zbiło”), poprzez semantyczno-ekspresywną interpretację skoków interwałowych (np. fragment „inaczej — nie odgrzewa”). Wiele uwag wynika także z zestawienia tekstu poetyckiego z 3. arią Donny Elviry w całości, gdy widać chociażby melizmatycznie potraktowaną sylabę w słowie „cavar” i jej ekwiwalent w przestrzeni szczególnie nacechowanego semantycznie u Barańczaka słowa: „czyha” (melizmat powoduje, iż wyrażenie „awarii czyha mrok!” ujawnia zrazu zaskakującą konstrukcję fonetyczną „awarii **czy---**”, pozostającą chyba w bezpośrednim związku z... trzema awariami: żarówki, pieca gazowego, mikrofalówki). Przede wszystkim jednak, słuchając Mozarta, ustala się rzeczywistą funkcję kompozycyjną *Wstępu* i *Kody* w obrębie całego utworu oraz dostrzega się kluczowe sformułowania fragmentów, które obramowują tekst poetycki.

III. Semantyczne efekty stylizacji

Intertekstualne gry Barańczaka sprowadzają się do literackiej stylizacji na poziomie kompozycji i ukształtowania fonetycznego (tekst Da Ponte), a w istocie do nietypowej, wyrafinowanej stylizacji semantycznej; idzie przecież finalnie o sens arii Donny Elviry i w ogóle muzyki Mozarta w kontekście awarii codzienności. Poprzestając wyłącznie na uwikłaniach kompozycyjnych i niuansach literatury „drugiego stopnia”²⁴, mamy tu rzeczywiście i przemyślny „żart”²⁵ (pomysł nawią-

²³ Ten moment muzyczny arii Donny Elviry szczególnie akcentuje w filozoficznej interpretacji Søren Kierkegaard: „Mozart więc, gdybym był Grekiem, powiedziałbym: iście bosko wykorzystuje pauzę do tego, żeby wpleść drwiny Don Juana. I oto namiętność rozplómienna się jeszcze gwałtowniej, jeszcze potężniejsza fala zalewa jej pierś i wypływa w dźwiękach. Jeszcze raz ta sama burza; oto dreszcz ją przejmuje i oto wylewa się jej wściekłość i ból — na podobieństwo potoku lawy — tym słynnym biegnikiem kończąc arię”. S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, przeł. A. Buchner, „Res facta” nr 4, Kraków 1970, s. 72.

²⁴ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.

²⁵ Zob. A. Libera, O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka [opinie o tomie: C. Cavanagh, A. Libera, T. Nyczek, J. Pilch, A. Piwkowska, W. Szymborska, B. Toruńczyk, T. Venclova], „Zeszyty Literackie” 1999, nr 1, s. 158. Por. także: T. Venclova,

zania do Mozarta, mimochodem zaś do konwencji jego opery objętej formułą „*dramma giocoso*”), i swoiste *novum* konstrukcyjne. Nie ulega bowiem wątpliwości, iż zwińczające utwór części traktowane są jako partie tekstu wirtualnie (mentalnie) śpiewane, czemu służą odautorskie uwagi i wyraźny sygnał metatekstowy: zapis kursywą. Identyczne fragmenty nie tylko wyodrębniają się wizualnie, formą zapisu jak gdyby wiersza figuralnego, ale tworzą w konsekwencji odmianę kompozycji pierścieniowej, swego rodzaju muzyczny pierścień.

Co więcej, w świetle tekstu muzycznego Mozarta, 3. arii Donny Elviry, utwór Barańczaka ujawnia kluczowe miejsce, *passus*: „awarii czyha mrok! Awaria czyha co krok!”. Podobnie jak w przekładzie libretta, mamy tutaj do czynienia z dwoma wariantami jednej struktury wyjściowej: „Gli vo' cavar il cor!” (u Mozarta pojawiającej się w sumie 12 razy!):

<i>awarii czyha mrok!</i>	Gli vo' cavar il cor,	zapłaci własną krwią!
<i>Awaria czyha co krok!</i>	Gli vo' cavar il cor!	Zapłaci mi własną krwią!

Inaczej zupełnie mówiąc, groźby uniesionej emocjami Donny Elviry przeradzają się w filozoficzną niemalże sentencję — „awarii czyha mrok! Awaria czyha co krok!” — sumującą doświadczenie niedoskonałości świata. Ten szczegół związany z powtórzeniem fragmentu tekstu słownego, a dotyczący również przekładu libretta, tłumaczy się w kontekście tekstu muzycznego: w zakończeniu arii potrzebna jest struktura słowna 4-sylabowa, dlatego też odpowiednikiem „cavar il cor” staje się: „czyha co krok!” — „mi własną krwią”. Przy tej okazji frapuje jeszcze coś innego, a detal to mało istotny dopóty, dopóki nie zauważa się relacji między „mrok” : „krok”. Otóż pojawiające się w klauzuli oksytony, kolejno rzeczowniki: „dom”, „złom”, „bok”, „mrok”, „krok”, nie tylko dosadnie eksponują samogłoskę ‘o’, ale jednocześnie sygnalizują zmianę perspektywy poprzez anagram — odbicie lustrzane — „mrok” : „krok” w stosunku do włoskiego „cor”.

Ukryte zależności między ‘arią’ i ‘awarią’, między „arią” Mozarta i przygodną „awarią”, ogniskuje zapis poetycki; panuje tu, by przywołać uogólnienie Leszka Szarugi, szczególnego pokroju: „dwudzielność, syme-

op. cit., s. 166; J. Klejnocki, *Widokówka z lancetem (oraz kilka niezobowiązujących apostrof do Jana Szaketa)*, „Kresy” 1998, nr 3, s. 162; J. Z. Brudnicki, *Z chirurgiczną precyzją*, „Magazyn Literacki” 1999, nr 10, s. 7; A. Legeżyńska, *Skalpel poety*, „Polonistyka” 1999, nr 10, s. 627; B. Śniecikowska, „*Niepoważna*” *twórczość Stanisława Barańczaka — czy „Pegaz zdębiał” z „Chirurgiczną precyzją”?*, „Fraza” 2000, nr 1/2, s. 253.

tria, migotliwość lustrzanych odbić²⁶. *Aria: Awaria*, co narzuca się przy pierwszym oglądzie utworu, składa się kompozycyjnie z dwóch różnych tekstów — identycznej partii tekstowej *Wstępu* i *Kody* oraz, nazwijmy go umownie, z racji usytuowania, tekstu centralnego. Dwa teksty: peryferyjny i centralny — tematycznie zogniskowane wokół sytuacji osaczenia awariami codzienności — ze względu na swoją formę reinterpretują się, wprowadzają rodzaj dialektycznego napięcia. Jeden przez pryzmat muzycznego intertekstu, operowej arii, stanowi wyraz bezpośredniej ekspresji, drugi — jako niby-opis sytuacji (niby-opis, bo ograniczający się zaledwie do pierwszego z trzech zdań i do pierwszej strofy), w istocie jest zapisem głębszych przemyśleń, sprowokowanych jakimś tylko ogniwem w łańcuchu nieuchronnych zdarzeń:

Dobiega z kuchni (dom w grozie zastygł) po głuchym „Uch, ty!...” — plaśnięcie w plastik.	rąbię na oślepe prawym sierpowym, w mikrofalowym nie mogąc ośle
To znowu piecyk mikrofalowy (jego narowy mogą rozwścieczyć)	znaleźć posłuchu. A właśnie posłuch jest Stanem Ducha Martwych Przedmiotów,
jak masochista spoliczkowania żąda od Mistrza swego i Pana —	którym dzień w dzień ten gang zwyrodnialców, choćby muśnięty czubkami palców,
którym Ty jesteś z zasady; ja bo w podobnym geście wypadam słabo:	odszkodowanie winien ci płacić — za to, co tracisz na nich, nie na mnie.

Jeśli chodzi o „tekst centralny”, Barańczak doskonale wie, jak oddać retorycznie eksplozję emocji konstrukcją wiersza — poprzez prostą (i jednocześnie dość niebezpieczną) formułę 5-zgłoskowca, a dalej: jak potęgować nie płynność krótkiego wersu, lecz jego „energetyczność”, jak go przelamywać różnego typu zapętlzeniami: a to zmienną długością trzech zdań (i otwartymi strofami, z wyjątkiem strofy 1.), a to ukształtowaniem brzmieniowym („plaśnięcie w plastik”), a to rozmaitością rymów (mamy tu cały ich repertuar, m.in. rym niegramatyczny: „ja bo”

²⁶ L. Szaruga, *Siła kochania*, „Dekada Literacka” 2000, nr 2/3, s. 9.

— „słabo”, asonans: „posłuch” — „Przedmiotów”, rym anagramatyczny: „ośle” — „ośle”), a to inwersją sprowokowaną tyleż rymem, co retoryką ekspresji i nieudaczności („ja bo/ w podobnym geście”), a to zmiennym rozkładem akcentów, a to środkami retorycznymi — np. efektem gradacji, by zasygnalizować chociażby kapitalne zawieszenie: „(dom w grozie zastygł)”, czy ironią (nacechowane semantycznie użycie majuskuły we fragmentach: „żąda od Mistrza/ swego i Pana”; „A właśnie posłuch/ jest Stanem Ducha/ Martwych Przedmiotów”).

Co do „tekstu peryferyjnego”, warto zauważyć, że ekspresja *Wstępu* i *Kody*, nieco inaczej niż u Mozarta, ulega pewnemu stłumieniu, ponieważ tekst pojawia się w innym rejestrze komunikacyjnym. To już nie Donna Elvira w spazmach, która niektórym „przypomina włoską czy hiszpańską Telimene”²⁷, ani nawet jej nowe wcielenie, lecz rola czy maska tego samego podmiotu lirycznego (w tekście mamy konstrukcję „osacza cię ten dom”, nie zaś: „osacza mnie ten dom”; *nota bene* przekład libretta jest pod tym względem jednoznaczny: „Zapłaci mi własną krwią”). Jest na to i inny argument — wymieniane w szeregu enumeracyjnym kolejne awarie: żarówki, pieca gazowego, mikrofalówki²⁸ nie prowokują już użycia homonimu, sentymentalnego: „Ach”, który występuje dwukrotnie u Da Pontego i raz w przekładzie. Poprzez jednakże zachodzącą na wielu poziomach interferencję między „miłosną awarią” Donny Elviry, porzuconej przez Don Giovanniego, a „awarią codzienności” (‘żarówka’, ‘piec gazowy’, ‘mikrofalówka’ to figury *pars pro toto*), kontekst muzyczny wydaje się niezmiernie istotny jako mechanizm ujawniania naddanych, zaskakujących sensów.

Nieuchronne trwanie na pograniczu dwóch wymiarów rzeczywistości, kultury i egzystencji, doskonałości i niedoskonałości, arii i awarii — w tym wypadku sygnowanych kolejno Mozartem i „gangiem zwyrodniałców” — skazuje człowieka na permanentną sytuację w zawieszeniu. Codziennosc w zadziwiający sposób pokazuje ich przenikanie się na każdym kroku, miast pozytywnych efektów „chirurgicznej precyzji” współ-

²⁷ M. Bristiger, *Mozart Barańczaka*, op. cit., s. 161.

²⁸ Skądinąd kuchenka mikrofalowa, zdaniem C. Cavanagh, przywołuje „realia boskońskiej egzystencji Barańczaka”. Zob. C. Cavanagh, *O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, op. cit., s. 154. Zob. interesujące uwagi Jerzego Kandziory dotyczące idiomu „biografii i poetyki” w całym tomie. J. Kandziora, *To, co się wymyka. O prześwieleniu idiomu w „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 151–164.

czesnego świata — proponuje obraz „wieży Babel”²⁹, nieopanowanego chaosu. Dominująca w codziennym życiu przypadkowość prześwituje także w formułach językowych, które, chcąc nie chcąc, okazują się zawsze wieloznaczne, same z siebie przemycające dodatkowe sensory, by tylko w kontekście rozpatrywanego utworu Barańczaka przywołać dwie opozycje: ‘aria’ — ‘awaria’ i mimochodem w świetle poczynionych wcześniej uwag o inicjałach Mozarta: ‘Wolfgang’ — „gang zwyrodnialców”...³⁰ W rezultacie wyrażenie „chirurgiczna precyzja”, swego rodzaju „medyczno-poetyckie *credo*”³¹, ma u Barańczaka co najmniej dwa, biegunowo różne znaczenia: jedno, by powtórzyć raz jeszcze, dotyczy sfery egzystencji, współczesnej codzienności, drugie natomiast — sfery kultury, uniwersaliów kulturowych.

Przypadkowe przenikanie się elementów kultury i egzystencji oraz świadomość wynikająca z tego stanu rzeczy prowadzą w *Arii: Awarii* do „szaleństwa lingwistycznego”³², do multiplikacji rozproszonych w języku znaczeń i sensów, m.in. potęgowanych przez pryzmat niuansów tekstu muzycznego. O ile więc stosunkowo łatwe jest objaśnianie konturów kompozycyjnych tekstu Barańczaka (tekstu „peryferyjnego” i tekstu „centralnego”), o tyle właściwe znaczenie analizowanej konstrukcji w całości wydaje się — mimo wielu hipotez — niezmiernie trudne do przejrzenia. Zasadnicze komplikacje narzuca próba interpretacji świata, próba, w której: „Forma — jak podsumowuje *Chirurgiczną precyzję* Adam Poprawa — okazuje się zarazem krytycznym narzędziem opisu i osądu, znakiem dystansu i metodą samoobrony, przede wszystkim egzystencjalnej”³³. W szczególny sposób widać to chyba w *Arii: Awarii*, gdzie konstrukcja pierścienia i całości tekstowej pozostaje pod presją zewnętrznych intertekstów — sieci różnorodnych uwikłań względem Mozarta–Da Pontego oraz Da Pontego–Barańczaka.

²⁹ Na okładce tomu, którą Barańczak uznaje za najlepszą spośród swoich książek, znajduje się fragment miedziorytu Krzysztofa Skórczewskiego, *Wieża Babel II*. Zob. T. Nyczek, *Z chirurgiczną precyzją*, „Polityka” 1999, nr 42, s. 50.

³⁰ Poetykę przenikających się i prześwitujących sensów podsumowuje lakonicznie Wisława Szymborska, mówiąc, że w tej poezji „nic spokojnie na swoje miejsce nie wraca”. W. Szymborska, *O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, op. cit., s. 163.

³¹ K. Biedrzycki, *Skalpel poety*, „Znak” 1998, nr 7, s. 143.

³² T. Nyczek, *O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, op. cit., s. 160. Por. T. Nyczek, *Z chirurgiczną precyzją*, op. cit., s. 52.

³³ A. Poprawa, *Chirurgiczna precyzja*, „Odra” 1998, nr 12, s. 121.

IV. Konkluzje

Wszelkie rozproszone w literaturze komentarze na temat muzyki tworzą, idąc za oryginalną propozycją terminologiczną Anny Barańczak, „poetycką «muzykologię»”³⁴. Nie chodzi tutaj bynajmniej o sytuacje wyłącznie poetyckiego metaforyzowania i z góry przewidywalny efekt uruchomienia retorycznych strategii (jak chociażby w poezji przeświadczonych o bezgranicznej „korespondencji sztuk” romantyków czy w literaturze Młodej Polski, silnie nasyconej sugestiami istnienia kontekstów muzycznych) lub też o sytuacje narzucania muzyce czysto instrumentalnej, „absolutnej”, literackiego programu (by tylko przywołać znane *Tłumaczenia Szopena* Kornela Ujejskiego, wpisujące się skądinąd w muzyczną konwencję epoki). Literatura — na własny użytek — przekształca i eksponuje pewne znaczenia muzyczne, stając się tym samym nietypowym komentarzem do muzyki³⁵: raz skrajnie subiektywnym, inny razem bardziej prawomocnym, raz skrajnie spekulatywnym, innym razem — *stricto* muzykologicznym. Barańczak niektórymi utworami *Chirurgicznej precyzji* — m.in. właśnie *Arią: Awarią*, podobnie jak i wcześniej całą *Podróżą zimową* — otwiera nowy rozdział „poetyckiej «muzykologii»”, a mianowicie takich „komentarzy literackich” do muzyki, które wpisują się gramatycznie w interteksty źródłowe (czyli poprzez idealne dopasowanie pod względem prozodii muzycznej). Utwory te jako wirtualne teksty słowne konkretnych kompozycji muzycznych pokazują w konsekwencji oprócz relacji strukturalno-kompozycyjnych („gramatycznych”), także i kluczowe relacje semantyczne.

Komentarz literacki w proponowanym rozumieniu odnosi się nie tylko do możliwości literatury (literackiego mówienia o muzyce czy wręcz prób fingowania efektów muzyki), ale jednocześnie i do możliwości samej muzyki, w związku z niuansami muzycznego znaczenia. W rzeczywistości punkt odniesienia między tekstami/przekładami Barańczaka a tekstem Mozarta–Da Ponte stanowi artystyczna ekspresja emocji, zamiar osiągnięcia ogólnego nastroju, który należałoby ostatecznie wiązać ze sferą prywatności (a może nawet lepiej: ze sferą intymności). Nie bez powodu w *Arii: Awarii* i w całym tomie uznanym za „najbardziej pry-

³⁴ Zob. A. Barańczak, *Poetycka „muzykologia”, „Teksty”* 1972, nr 3, s. 108–116.

³⁵ W identycznym kontekście problemowym Carl Dahlhaus używa określeń w rodzaju: „poetycka parafraza na tematy muzyczne” czy „parafrazy literackie na temat muzyki”. Zob. C. Dahlhaus, *„Musica poetica” i poezja muzyczna*, w: *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, op. cit., s. 291, 293.

watną z poetyckich książek³⁶ poety trudno dostrzec tak typową dla wczesnego Barańczaka wyostrzoną świadomość historyczną. Kierunek transformacji (szczególnie zaakcentowany w *Podróży zimowej*), widoczny jest i w dwóch interesujących nas tekstach Barańczaka — przekładzie libretta oraz tekście poetyckim, między którymi zachodzi szereg znaczących przesunięć. Istotne różnice dotyczą nie tyle wskazanych subtelności fonetycznych, ile zwłaszcza semantycznych; w *Arii: Awarii* na przykład wyraźnie dokonuje się miniaturyzacja przestrzeni, czego wymownym świadectwem jest opozycja leksykalna dwóch wyrazów: „dom” (w tekście poetyckim) i „świat” (w przekładzie libretta).

W przypadku Barańczaka mamy zatem dwie odmienne sytuacje, przekładu libretta i tekstu poetyckiego, które Steven P. Scher określiłby mianem „muzyki i literatury” oraz „muzyki w literaturze”³⁷. Jeśli jednak kwestia przekładu libretta jako specyficznego komentarza do *Don Giovanniego* Mozarta nie budzi najmniejszych zastrzeżeń, to miejsce analizowanego utworu poetyckiego w tym porządku zagadnień wydaje się początkowo zupełnie przypadkowe. Muzyczny pierścień *Arii: Awarii* niewiele przecież mówi ani o właściwym, literalnym znaczeniu arii Donny Elviry (skoro nie jest to cytat czy przekład oryginału), ani o głębokim znaczeniu kulturowym *Don Giovanniego*, mającym bardzo wiele wykładni. Wystarczyłoby przypomnieć filozoficzny trop interpretacyjny Sørensa Kierkegaarda i przywołać jako kontekst i argument szczegółową analizę 3. arii opery w *Stadiach erotyki bezpośredniej, czyli erotyce muzycznej*³⁸. Tyle tylko, że tekst Barańczaka „dopisywany” do Mozarta rezygnuje z całego kontekstu prymarnego, rezygnuje — mówiąc językiem Kierkegaarda — z „erotyki bezpośredniej” poprzez wyeliminowanie postaci Don Giovanniego i zdekonstruowanie sensu partii Donny Elviry. Innymi słowy, dzieje się tak poprzez swoistą negację, wszak *Aria: Awaria* stanowi bez wątpienia dojrzałe w formie, obleczone codziennymi sprawami, wyznanie miłości (podobnie jak i pozostałe utwory z cyklu: „Piosenki, nie śpiewane Żonie”³⁹: *Madrygał probabilistyczny, Blues przy odgarnianiu śniegu ze ścieżki przed domem, Alba lodówkowa i Serenada, szeptana do ucha przy wtórce szmeru klimatyzatora*).

³⁶ M. Stala, *Ten żart na śmierć i życie*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 24, s. 13.

³⁷ Zob. S. P. Scher, *Literature and Music*, w: *Interrelations of Literature*, red. J.-P. Barricelli, J. Gibaldi, New York 1982, s. 237.

³⁸ S. Kierkegaard, op. cit., s. 72.

³⁹ S. Barańczak, *Chirurgiczna precyzja*, op. cit., s. 60–67.

Muzyczny koncept Barańczaka implikuje w efekcie, z jednej strony, znany muzykologom problem kontrafaktury, z drugiej — zagadnienie muzycznego sensu, nierozstrzygalną kwestię znaczenia i potencjalnych funkcji muzyki. Jako artystyczny „komentarz”, *Aria: Awaria* pokazuje mimochodem, że w muzyce wokalne tekst muzyczny poddaje się różnym konfiguracjom sensu (w rozumieniu kulturowym), że jest to z natury, jeśli posłużyć się stosownym terminem, tekst polisemiczny. Skądinąd rozpatrywane zagadnienie, ograniczone w kontekście Barańczaka do przejawów „muzyki w literaturze”, w perspektywie badań muzyczno-literackich ma o wiele szerszy zakres: obejmuje — w skrajnych sytuacjach — próby „przekładania” muzyki na język werbalny (np. postulaty *poésie pure* czy tzw. poezji sonornej), ale także i próby „przekładania” języka werbalnego na muzykę (ciekawie przedstawia się pomysł kompozycji organowej Oliviera Messiaena z roku 1969, *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, i jego koncepcja podwójnego alfabetu — „langage communicable”⁴⁰). Idąc dalej tym tropem i porządkując komplikacje w sferze teorii oraz metateorii, dochodzi się ostatecznie do ogólnej konkluzji, iż ponowoczesna kultura, z gruntu eklektyczna, prowadzi wyraźnie jednym z torów do zacierania granic dziedzin sztuki, a zatem i do zacierania granic dyscyplin naukowych, do serii pytań o aktualną kondycję terminu: interdyscyplinarność⁴¹.

⁴⁰ Zob. m.in. H. Halbreich, *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, w: *Olivier Messiaen*, Paris 1980, s. 296 i n.

⁴¹ Zob. *The Bernheimer Report, 1993*, w: *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, red. Ch. Bernheimer, Baltimore–London 1995, s. 43 i n.

Warstwowy układ treści dzieła muzycznego

Z punktu widzenia tego wszystkiego, co w muzyce jest wymierzalne, co nie stawia oporu badaniom, czyli w warstwie dostępnej intelektualnie, muzyka jest czystą formą, a literatura muzyczna stanowi zbiór form podlegających zdecydowanej klasyfikacji. Wszystko natomiast poza formą, co nie daje się odrzucić, jak właśnie treść, jest w intelektualnie dostępnej warstwie muzyki niejasne i nie pozwala się zanalizować. Toteż warto zdać sobie z tego ostatecznie sprawę i jeszcze raz mocno podkreślić, że to wszystko, co w dziele muzycznym analizujemy, leży tylko i wyłącznie po stronie formy, zaś wszelkie próby analizowania treści, jakkolwiek nazywanej (istota, sens, idee, emocje *etc.*), nigdy nie wyszły poza ogólniki.

Forma jednak, przy całej swej doskonałości i pięknie, istnieje tylko po to, by wyrazić to, co jest ukryte poza nią, czy wewnątrz niej, choć wyłącznie za jej pomocą zostaje objawiane i bez niej objawione być nie może. Estetyczne przesłanie formy, które nauczyliśmy się roztrząsać i podziwiać, jest zatem sprawą wtórną, tak zapewne genetycznie, historycznie, jak i aksjologicznie. To zaś, oczywiście, czym forma zostaje wypełniona, co przez się objawia i przekazuje, jest — treścią.

Forma (czy zespół czynników formalnych) sama w sobie jest więc, podobnie jak warstwa dostępna zmysłowo, tylko przekąźnikiem, a to, co przekazuje, czyli zasadnicza treść, jest czymś więcej (choć zarazem czymś mniej konkretnym), jest tajemniczą esencją o naturze ulotnej, duchowej. Zasadnicza treść duchowa, zawarta wewnątrz struktury dzieła, jest zatem czymś, co albo nie daje się analizować w ogóle, albo przynajmniej nie daje się analizować sposobami, jakimi zwykliśmy analizować tworzywo muzyczne i typy jego organizacji (dźwięki i ich układy), czyli sposobami, którymi analizujemy formę i elementy formopochodne.

* * *

W historii myśli o muzyce pytanie o treść muzyki nieustannie się prze-wija i każda niemal epoka, każdy kierunek próbowały znaleźć na nie odpowiedź. Twierdzono, że muzyka wyraża treści semantyczne, choć — dodawano czasem — specjalnego rodzaju, że zawiera treści emocjonalne, że przechowuje treści odbite i odzwierciedla świadomość epoki, że wypowiada treści specyficznie muzyczne, że nie zawiera żadnych treści w ogóle i jest sztuką całkowicie formalną. Jeżeli dodamy do tego, że użytkowość muzyki (historyczną i obecną) można także utożsamiać ze specyficznie rozumianą treścią, mamy pełen wachlarz możliwości.

Te liczne punkty widzenia na treść w muzyce często są w stosunku do siebie niesprzeczne; są to rozmaite treści, których zakresy krzyżują się i uzupełniają, zaś większość z nich (jeżeli w ogóle zgodzimy się na przyjęcie którychkolwiek z wymienionych treści) są to treści jedynie towarzyszące dziełu, a nie zawarte w nim immanentnie. Tak na przykład wszelkiego typu emocje twórcy, które być może legły u genezy wielu kompozycji, i emocje wywoływane u odbiorcy (bez względu na paralelizm ich charakteru) w samym utworze zawarte nie są. Podobnie rozmaite wiadomości, które na temat danego utworu możemy z niego wyczytać, przynależą zapewne raczej do wiedzy o muzyce, a nie stanowią treści tkwiących wewnątrz dzieła; co najwyżej należą do tak zwanych specyficznych treści muzycznych, o swoistej, formopochodnej semantyce. Pozostawiając to i podobne zagadnienia otwarte, sądzę jednak, że wszelkie te treści, które bądź to częściowo zawarte są w muzyce, bądź też tylko jej nieodłącznie towarzyszą, bez względu nawet na ich krańcową różnorodność należy potraktować kompleksowo, jako te treści, które nie są tożsame z zasadniczą duchową esencją dzieła. Nie chcę tutaj akcentować tym sposobem ich mniejszej rangi, idzie mi jedynie o ich odmienność od treści zasadniczej. Dlatego ten kompleksowy zespół rozmaitego rodzaju treści nazywam treściami w liczbie mnogiej, zaś pojęciem zasadniczej treści duchowej dzieła operuję zawsze w liczbie pojedynczej.

Istnienie owych treści w liczbie mnogiej uważam za możliwe do przyjęcia lub nawet wskazane i niesprzeczne z pojmowaniem zasadniczej treści muzyki jako niejasnej i nie dającej się dokładnie określić najgłębszej esencji duchowej. Uważam je za możliwe do przyjęcia, ale całkowicie od zasadniczej treści muzyki różne i odrębne.

Treści w liczbie mnogiej należy oczywiście usystematyzować. Wszystkie one znajdują się poza samym dziełem, pojawiają się w słuchaczu, w badaczu niejako przez muzykę wywołane. Są to treści:

— literackie, wynikające z dołączonego do muzyki tytułu, tekstu lub programu;

— emocjonalne, towarzyszące dziełu przy tworzeniu i wprojektowane podczas wykonywania i odbioru;

— historyczne, odbijające niektóre elementy rzeczywistości czasów powstania dzieła;

— funkcjonalne, związane z użytkiem, jakiemu muzyka służy lub służyła;

— warsztatopochodne.

Zakresy niektórych z wymienionych tu treści częściowo się krzyżują, jak w wypadku treści historycznych i warsztatopochodnych, żadne jednak nie wchodzi w zakres treści w liczbie pojedynczej, zasadniczej treści muzyki. Tylko i wyłącznie zasadnicza treść jest przy tym immanentnie zawarta w dziele muzycznym, treści w liczbie mnogiej należą do wyłącznie muzyce towarzyszących. Wszystkie natomiast treści towarzyszące mogą mieć zapewne jakiś wpływ na dzieło w chwili jego powstawania i poprzez to w pewien niejasny sposób mogą też uzyskać swe odbicie w warstwie treści zasadniczej. Na ile jednak, jak i w jakim aspekcie, pozostanie zapewne na zawsze nie do odczytania.

Z filozofów zajmujących się muzyką w XX wieku myśl, która wydaje mi się zbieżna z moim pojmowaniem zasadniczej treści muzyki (treści w liczbie pojedynczej, duchowej zawartości dzieła), wypowiedział najdobitniej zapewne Nikolai Hartmann, kiedy pisał:

Muzyka jest zapowiedzią, i to przez obudzenie ducha (*die Seele*) słuchacza do towarzyszenia jej, do współdrżania z nią w najgłębszej wewnętrznej żywotności, udziałem w nieuchwytywalnym odczuwaniu¹.

I jako najistotniejszą, ostatnią z wewnętrznych warstw muzyki wyodrębnił *warstwę rzeczy ostatecznych*².

Gdzie owa warstwa rzeczy ostatecznych mogłaby się mieścić, jeżeli nie w tym jądrze treściowym, które tutaj nazywam treścią w liczbie pojedynczej, zasadniczą esencją duchową kompozycji?

* * *

¹ N. Hartmann, *Warstwy w dziele muzycznym* (14. rozdział *Estetyki*), przeł. M. Turowicz, w: „Res facta” nr 8, Kraków 1977, s. 8–20, cyt. z s. 11–12.

² *Ibid.*, s. 15.

Ale kwestia treści w muzyce obejmuje również niższe od owej esencji duchowej piętra i na owych niższych piętrach sprawę treści można ująć zapewne bardziej konkretnie. Jak już wspominałem, głęboka treść muzyki nie może być ze swej natury czytelna, ale można nader dokładnie wyjaśnić, dlaczego tak się dzieje. W tym celu bardzo jest przydatna właśnie koncepcja Nikolaia Hartmanna.

Swą teorię warstwowości dzieła muzycznego niemiecki filozof (zajmujący się muzyką tylko marginalnie) sformułował bardzo — moim zdaniem — przekonująco. Przywykli do pojęcia warstwy dzieła muzycznego w znaczeniu, jakie nadał mu Roman Ingarden³, musimy tu się do rozumienia Ingardenowego dystansować. Warstwa u Ingardena miała niewątpliwie status ontologiczny, podczas gdy Hartmann rozumie warstwę raczej z punktu widzenia podmiotu poznawczego, czyli bardziej pod kątem epistemologicznym.

Według Hartmanna wszelkie przedmioty, w tym także dzieła sztuki, zarówno w zakresie formy jak i treści, składają się z warstw ustawionych „poziomo”, jedna za drugą, w głąb; zależnie od naszego przygotowania do tematu lub też chęci badania, otwierają się przed nami coraz dalsze, głębiej usytuowane, ukryte warstwy, prowadząc nas ku coraz pełniejszemu zrozumieniu rzeczy. Nie jest przy tym istotna (zmienna) liczba wyłonionych warstw, lecz sama struktura badanego dzieła i jej związek z procesem jego poznawania.

Pojęcie formy i treści zewnętrznej i wewnętrznej wywodzi się jeszcze z *Metafizyki* Arystotelesa⁴, później to rozróżnienie podjął Hegel; natomiast w świetle poglądów Nikolaia Hartmanna treść i forma zewnętrzna i wewnętrzna składają się z przynajmniej kilku, coraz głębiej sięgających warstw, tak wielu, jak tylko da się je wyodrębnić. W związku z tym rzeczą szczególnie istotną jest prawidłowe przeprowadzenie granicy pomiędzy formą i treścią zewnętrzną a formą i treścią wewnętrzną, gdyż następujące po sobie warstwy charakteryzują się coraz większym nasileniem abstrakcyjności swojego istnienia, ale także coraz to wzrastającymi wymogami szczegółowości i kompetencji badania. Im przedmiot bardziej ulotny, tym większej sztuki wymaga wytropienie jego tajników.

³ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: *Dzieła filozoficzne. Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1966, s. 167–307.

⁴ Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, w: *Dzieła wszystkie*, t. II, Warszawa 1990, s. 601–857.

* * *

Niewątpliwie warstwą zewnętrzną treści będzie zawsze to, co jest nam bliższe, pierwsze, co przemawia od razu i do każdego, co odsłania naocznie powód istnienia danej rzeczy, jej funkcję, jej wymowę.

Co mówi nam na przykład dzieło malarskie? Niewątpliwie będziemy musieli wydzielić więcej niż dwie podstawowe warstwy. Spróbujmy to zrobić w takiej kolejności, w jakiej będą na obraz reagować kolejni widzowie, poczynając od absolutnych laików, dochodząc do specjalistów. Bierzemy za przykład obraz figuralny.

A więc zagadnięty zwyczajny ignorant powie, że widzi na obrazie mężczyznę i kobietę pod drzewem, na drzewie jabłko, obok drzewa jakiegoś potwora, zapewne smoka. Jeżeli będziemy wypytywać wytrwalej, uzyskamy w odpowiedzi, że obraz jest mały, kolorowy, że te kolory są czyste, że namalowany jest wyraźnie (kaligraficznie), może ów laik nawet powie, że obraz jest stary.

Zatem mamy już dwie warstwy, warstwy najbliższe, leżące „najbliżej” widza. Reprezentują one zarówno treść (kobieta i mężczyzna *etc.*) jak i formę (mały, kolorowy *etc.*) należące do warstw zewnętrznych.

Przy czym charakterystyczne, że warstwy te, obie zewnętrzne, nie są bynajmniej równie „blisko” obserwatora usytuowane: pierwsza warstwa treści zewnętrznej zawsze będzie bliższa niż pierwsza warstwa formy zewnętrznej, widz zapytany o obraz zawsze najpierw odniesie się do spraw jego treści, potem zaś do formy. Dzieje się tak dlatego, że obraz figuratywny należy do rzeczy informujących przede wszystkim o sprawach, o których mówi, potem zaś dopiero o sobie.

Teraz zapytajmy o ten sam obraz człowieka wykształconego, a on wyodrębni nam dwie kolejne warstwy obrazu: treść i formę wewnętrzną. Podejdzie do dzieła ikonograficznie i powie mianowicie, że obraz przedstawia Adama i Ewę w Raju (na marginesie: nie kobietę i mężczyznę, lecz właśnie mężczyznę i kobietę — Adama i Ewę, wedle ustalonego biblijnego porządku), a także już bez wątpliwości stwierdzi, że jest to malarstwo dawne, dzieło jakiegoś wielkiego mistrza, może nawet doda, że późnogotyckie czy wczesnorenesansowe.

Wreszcie przyjdzie specjalista i wyłoni następne w kolejności warstwy, jeszcze w perspektywie dalsze. Powie zatem, że to dzieło flamandzkie, że pochodzi z XV wieku, że jego autorem jest Hugo van der Goes i że obraz należy do kolekcji Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. Wydaje się nam, że to koniec? A tymczasem pojawi się jeszcze inny fachowiec i powie nam, że do roku takiego to a takiego obraz był w posiadaniu tego i tego, potem taką to a taką drogą dostał się na

aukcję, a w obecnych zbiorach znalazł się w takim to a takim momencie. Wreszcie kolejny specjalista zbada dzieło i orzeknie, że to falsyfikat, i jeszcze dalsze poszukiwania na koniec odkryją, że obraz został skradziony, albo też ukryto go w sejfie, podczas gdy na ekspozycji wystawia się kopię. Itd., itp.

Tu oczywiście muszą nastąpić dalsze szczegółowe rozgraniczenia nowych informacji na wchodzące lub niewchodzące w zakres formy i w zakres treści pod względem ich przynależności do kolejnych warstw. Czy bowiem rzeczywiście to wszystko można wyczytać z oglądanego obrazu, czy faktycznie wszystkie te informacje są w nim samym zakodowane? Oczywiście że nie, trzeba tu dopiero odnaleźć granicę między wiadomościami immanentnie zawartymi w obrazie a informacjami czerpanymi z wiedzy o nim, lecz od niego samego różnej; granica ta, oddzielająca znów treści immanentne od treści towarzyszących, wcale nie jest oczywista.

Warto tu podkreślić kilka wyraźnie wyodrębnionych warstw treści, wnikając bowiem coraz głębiej w istotę przedstawienia, badając coraz szczegółowiej i kompetentniej, musimy zarazem dochodzić do sensu coraz bardziej ogólnego i transcendentnego. Pierwsza warstwa treści: mężczyzna i kobieta pod drzewem; druga warstwa: Adam i Ewa w Raju; trzecia warstwa: symboliczne przedstawienie grzechu pierworodnego; czwarta warstwa: hołd składany Bogu starotestamentowemu; piąta warstwa: przesłanie dla Istoty Absolutnej.

* * *

I teraz przyjrzymy się uważniej dziełu muzycznemu. Co może wyczytać z niego laik? A więc słyszy, że grają (nie śpiewają), że to muzyka europejska, że jest to orkiestra, grająca głośno, szybko, rytmicznie, burzliwie; ale dopiero człowiek w miarę wykształcony użyje sformułowań: orkiestra symfoniczna, może: symfonia, może: Beethoven? Bardziej obeznany odgadnie, że to *V Symfonia*. Koneser doda nawet, że gra taka to a taka orkiestra pod batutą takiego to a takiego dyrygenta. Ale dopiero specjalista orzeknie, że tempo jest zbyt szybkie, że blacha fałszuje, że smyczki ślizgają się po strunach, drzewo jest zbyt ciche, a kotły nie stroją. Tu, oczywiście, poza odróżnieniem cech należących do utworu i do jednorazowego wykonania, pojawiają się wszystkie postawione już pytania: czy określenie formy jako symfonii jest nierozdzielnie wpisane w samo dzieło, czy też należy już raczej do nauki o dziele, czy zespół cech stylistycznych Beethovena to nieodłączna właściwość kompozycji, czy też tylko nabyta niezależnie od brzmienia utworu

wiedza? To zagadnienia dla fenomenologów, nie staramy się tutaj ich rozwiązywać, zwróćmy natomiast uwagę na to, czegośmy się dowiedzieli: wszystko bez wyjątku, co zostało odsłonięte, dotyczy wyłącznie samego dzieła, nie ma w ogóle mowy o jakichkolwiek innych zawartych w symfonii informacjach. Co więcej, nie ma w ogóle mowy o żadnej treści.

Już z tej prostej sytuacji jasno widać, że muzyka nie jest językiem w takim sensie, jak mowa naturalna czy język obrazowy, nie spełnia bowiem podstawowego, zasadniczego, decydującego i niezbywalnego wymogu dla kategorii bycia językiem *sensu stricto*, nie dostarcza żadnych informacji na temat niezależny od własnej struktury. Muzyka nie może swobodnie przekazywać informacji spoza zakresu dotyczącego jej samej, nie może mówić na wszelkie, bez żadnych ograniczeń, tematy. Odwrotnie, w kwestii konkretnego spoza samej siebie może powiedzieć bardzo niewiele, wyłącznie to, co jest nierozzerwalnie związane z nią samą.

Muzyka, jako dzieło sztuki, informuje jednak, jak powiedzieliśmy, nie tylko i wyłącznie o sobie, bo zawiera pewne ograniczone wiadomości spoza własnego zakresu, należące do treści w liczbie mnogiej. Owe dalsze informacje, których muzyka dostarcza spoza swego obszaru, dotyczące czasu powstania utworu, ówczesnego duchowego życia ludzi, odpowiedniego twórcy i jego doznań, dążeń i pragnień wewnętrznych są informacjami niesemantycznymi, raczej niejasnymi, niekonkretnymi wskazówkami, co najwyżej ułatwiającymi dedukcję, lub informacjami przekazującymi wyłącznie klimat, koloryt, atmosferę. To, co muzyka zawiera w sobie oprócz wiadomości o swojej własnej budowie i dodatkowych informacji z zakresu treści towarzyszących, ten ulotny, trudny do określenia naddatek, jest właśnie niewielkim zapewne (i tylko niewielkim) uchwytnym fragmentem owego nasycenia tkanki dźwiękowej esencją duchową, którą autor intuicyjnie zdołał swoje dzieło przesączyć. (Inna kwestia, czy i na ile celowo, w świadomym zamierzeniu, do jakiego stopnia zdając sobie sprawę z ich jakości itp.).

Dlatego trzeba stwierdzić, że muzyka pewne informacje dotyczące czegoś innego niż ona sama niewątpliwie zawiera, ale z powodu nikłej ich konkretności przekazywać ich jednoznacznie nie potrafi. Nie potrafi i — nie potrzebuje; nie taki jest bowiem jej cel, nie taka jest jej racja bytu. Z powyższych powodów byłoby zapewne bardziej wskazane dokładniej sprecyzować, jakiego typu kodem jest muzyka. Otóż jest ona strukturą od strony semantycznej nieprzezroczystą, systemem asemantycznym. Nie jest sprawą prostą określić rodzaj tego systemu jednym słowem; najbliższe stanu faktycznego byłoby zapewne stwierdzenie, że muzyka jest kodem symbolicznym, ale i to sformułowanie nie trafia

dokładnie w sedno problemu i określenia, których użył Ernest Bloch⁵, mówiąc o muzyce jako o języku niekompletnym, a nawet utopijnym, dobrze zapewne dopełniają odczucie symbolicznego charakteru muzyki. Można by to sformułować jeszcze inaczej: muzyka, która jest sztuką wizjonerską, sama w sobie jest czymś bardziej ogólnym niż język, tworzącym system na wyższym pięttrze, system, który kodem dźwięków tylko się posługuje, a którego trzon stanowi niejasna, głęboka duchowa treść.

* * *

Dla lepszego wyodrębnienia różnic i analogii powróćmy jeszcze do obrazu. Ustaliliśmy, że zarówno forma jak i treść dają się podzielić na kilka warstw. Żeby to uprościć, przyjmijmy, że niewątpliwe, nienastręczające specjalnych trudności przy rozgraniczeniu są dwie — zarówno dla formy jak i treści — warstwy, wyodrębniane na tej samej zasadzie: warstwa zewnętrzna, którą odbiera każdy, i wewnętrzna, złożona z kilku innych, coraz bardziej zakrytych warstw. Zewnętrzna warstwa formy, i treści także zapewne, pozwala się dalej dzielić, ale nie ulega wątpliwości, że jest ona znacznie płytsza od formy i treści wewnętrznej. Na formę zewnętrzną składają się te cechy formalne, które są niewątpliwie zauważalne przez każdego laika. Formę wewnętrzną konstytuują te cechy formalne, które pozwalają ocenić dzieło znawcy, koneserowi, specjaliście. Inaczej mówiąc, forma zewnętrzna to cechy formalne oczywiste, forma wewnętrzna to cechy formalne wymagające analizy.

Podobnie rzecz ma się z treścią. Treść zewnętrzna to ta, którą dostrzega każdy, treść wewnętrzna jest ukryta, niejako zarezerwowana dla ludzi z odpowiedniego kręgu kulturowego, o odpowiednim wykształceniu, aparacie pojęciowym *etc.*, a w wypadku muzyki w ogóle może zarezerwowana dla odbioru pozaintelektualnego.

Wróćmy więc teraz do dzieła muzycznego. Co do formy, nie powinny pojawić się najmniejsze wątpliwości: laik odbiera nieomylnie formę zewnętrzną: orkiestra gra głośno, rytmicznie i szybko, słyhać wyraźnie walenie w bęben *etc.*; znawca czuje metrum, poznaje punktowany rytm poloneza, wychwytuje zmiany instrumentacji czy przejścia z tonacji do tonacji. Rozgraniczenie formy zewnętrznej od wewnętrznej nie sprawia poważniejszych trudności. Nie powinno także być wątpliwości co do zaszeregowania tych cech kompozycji, które nazywaliśmy treściami formo- czy warsztatopochodnymi: niewątpliwie znajdują się one pośród warstw wewnętrznych.

⁵ E. Bloch, *Vom Geist der Utopie*, Frankfurt a.M. 1964.

Co jednak dzieje się z treścią? Treść semantyczna w muzyce nie występuje, towarzysząca treść emocjonalna jest całkowicie nieoczywista i wyczuwalna tylko intuicyjnie. Choćbyśmy próbowali najrozmaiciej zasadniczą treść czy treści muzyczne w liczbie mnogiej wyszukiwać, precyzować i definiować, żadne z tak czy inaczej dobieranych określeń i żaden z proponowanych opisów nie spełni nawet w najmniejszym stopniu warunków wydzielenia warstwy treści zewnętrznej. O ile możemy się zapewne bez większych wahań zgodzić, że zarówno pewne elementy treści w liczbie mnogiej, jak i zasadnicza duchowa esencja dzieła, znajdują się niewątpliwie pośród warstw treści wewnętrznej, co więcej, że zasadnicza treść okaże się jej ostatnią, najgłębszą warstwą, o tyle nie da się żadnym sposobem wskazać jakiegokolwiek elementu dzieła stanowiącego reprezentację warstwy treści zewnętrznej. Ani żadnych oczywistych elementów treści w liczbie mnogiej, ani żadnej, śladowej nawet dozy treści w liczbie pojedynczej.

Taki element treściowy, który byłby natychmiastowo widoczny i oczywisty w pierwszym bezpośrednim kontakcie, w muzyce w ogóle nie występuje! Nie ma takiego elementu treści w muzyce, który byłby czytelny dla każdego niewprowadzonego w arкана tej sztuki laika. Pewne oderwane, oczywiste motywy ilustracyjne (sakramentalne kukanie kukułki) są zbyt nikłymi sygnałami, by określić je mianem jakiegokolwiek treści, są one co najwyżej czytelnymi symbolami towarzyszących treści programowych.

Treść w muzyce absolutnie nie daje się podzielić na dwie podstawowe warstwy, zewnętrzną i wewnętrzną, pod tym akurat względem niewątpliwie stanowi jedność. Wszelkie wydzielane, wymieniane, odróżniane rodzaje treści muzycznych należą bowiem do jednej i tej samej treściowej grupy warstw: wewnętrznej. Wszelka treść w muzyce występuje wyłącznie w postaci wewnętrznych warstw treści.

Stąd wniosek, że muzyka jest jedyną pośród wszystkich sztuk, która całkowicie pozbawiona jest zewnętrznej warstwy treściowej. Muzyka jest bowiem dziwną i nietypową sztuką: jej forma — tak jak w sztukach pozostałych — dzieli się na warstwy zewnętrzne i wewnętrzne (z dalszymi podziałami), dzieje się natomiast całkiem inaczej w kwestii muzycznej treści: występuje tu całkowita atrofia pierwszej warstwy treściowej — zewnętrznej. Stosunkowo przy tym „najbliższa” słuchacza będzie zapewne wewnętrzna warstwa formopochodna — również nietypowy, odwrotnie nakreślony niż na przykład w języku naturalnym, aspekt sytuacji. Treść w muzyce występuje zatem szczątkowo, wyłącznie w postaci wewnętrznej warstwy.

Podkreślmy zatem ostatecznie: w muzyce nie występuje w ogóle warstwa treści zewnętrznej. Jest to wniosek wypro-

wadzony wbrew poglądom Nikolaia Hartmanna, dotyczącym warstw muzycznych. Mimo to właśnie teoria trójstrefowego podziału Ducha Nikolaia Hartmanna⁶ wydaje się uzasadniać ten wniosek. Zauważmy bowiem, które treści należą do której strefy Ducha. Otóż treść zasadnicza jest esencją przynależną do strefy Ducha obiektywnego, bardzo ogólnego, podczas gdy treści towarzyszące stanowią część strefy Ducha zobiektywizowanego, znacznie bliższego odbiorcy poprzez konkret dzieł. Jednak najgłębsze porozumienie, które pomiędzy autorem i odbiorcą przebiega intuicyjnie, musi się dokonywać w strefie Ducha obiektywnego.

Kiedy słuchamy dzieła muzycznego, w pierwszej chwili dostrzegamy tylko pewne jego powierzchowne cechy, należące do warstw formy; laik, który będzie słuchał po sto razy tego samego utworu (bez pomocy dodatkowych), tylko bardzo niewiele informacji o dziele dorzuci przy setnym słuchaniu w porównaniu z dajmy na to słuchaniem dziesiątym, chociaż będzie znał dzieło na pamięć w każdym szczególe. Pojawia się natomiast najpierw znawca, potem specjalista, badacz, estetyk, wreszcie filozof muzyki i każdy znajdzie w tej samej formie jeszcze coś więcej niż jej poprzedni obserwator. Wiele z tych nowo odkrytych cech formy będzie należało nie do samego dzieła, ale do wiedzy towarzyszącej utworowi i w związku z tym niektóre z wyodrębnionych warstw zaliczymy również do sfery Ducha zobiektywizowanego, nie zaś do ogólnej sfery Ducha obiektywnego.

Dlaczego tak się dzieje, że znajomość formy zewnętrznej danego dzieła muzycznego pozostaje wciąż niewielka, podczas gdy znajomość formy wewnętrznej danego dzieła systematycznie się rozrasta w dalsze warstwy? Otóż właśnie dlatego, że warstwa zewnętrzna formy muzycznej jest nie tylko powierzchowna, jest wręcz płytka. Tymczasem warstwa formy wewnętrznej jest przepastna i wręcz niezgłębiona, tak że i po dwustu latach badań nad symfonią Beethovena każdy nowy jej analityk ma szansę coś jeszcze nieodkrytego w jej formie wewnętrznej dostrzec.

Nieco inaczej jest w wypadku treści; laik w ogóle nie dostrzeże treści muzycznej, a zapytany o nią, będzie opowiadać albo o swoich skojarzeniach typu literackiego, albo o swoich uczuciach. Ale estetyk, myśliciel zainteresowany muzyką czy filozof, choć też nie będzie nigdy potrafił ostatecznie orzec, co konkretnie jest treścią danej kompozycji, to jednak o treści w muzyce, a nawet o treści takiego czy innego dzieła, może pisać poważne rozprawy. Choć bowiem zasadnicza treść w warstwach

⁶ N. Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins. Untersuchungen zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und der Geisteswissenschaften*, Berlin 1933.

wewnętrznych muzyki nie daje się uchwycić i rozpracować semantycznie, to w rzeczywistości jest niezgłębiona, ponieważ niezgłębione są, a często nawet słowami niewyraźne, niektóre (pozapojęciowe) treści duchowe. Toteż wszystkie teksty opisujące treść muzyczną nigdy nie wyjdą poza fazę prób, podczas gdy tomy dotyczące formy stopniowo zbliżają się w precyzji do nauk ścisłych.

Spróbujmy na koniec przyjrzeć się formie i treści z arystotelesowskiego punktu widzenia. Mamy więc dźwięki, czyli materię w możliwości. Przez połączenie materii z niewyraźną słowami zasadniczą treścią i zorganizowanie, czyli nadanie formy, otrzymujemy dzieło. Poza materią wszystko w dziele albo jest aktem: treść, forma, albo jest w akcie (zaktualizowane): dzieło jako całość. Treść jako zasadnicza esencja duchowa jest aktem, podczas gdy treści w liczbie mnogiej są jedynie przedmiotem aktu.

Forma daje się podzielić na dwie warstwy: formę zewnętrzną i formę wewnętrzną. Forma zewnętrzna to to wszystko, co daje się bezpośrednio odebrać w sposób oczywisty: łatwo uchwytne kształt dźwiękowy i przynależność gatunkowa. Toteż stanowi ona zaledwie otoczkę bogatej, rozbudowanej i dającej się wielokrotnie dzielić na warstwy formy wewnętrznej. Forma wewnętrzna bowiem to skomplikowana struktura dzieła, która w miarę badania prowadzi daleko w głąb, dzieląc się na coraz dalej usytuowane w horyzontalnej perspektywie i analizowane specjalistycznie warstwy.

Z punktu widzenia budulca dzieła forma zewnętrzna odpowiada jego stronie materialnej, dostępnej zmysłowo, którą aktualizuje: dźwiękom i temu, co bezpośrednio z nich i narzuconego im schematu wynika. Jest ona dana z góry, a wszelkie oczywiste wiadomości o formie, przynależne do warstwy zewnętrznej, nierozzerwalnie są związane z brzmieniem (czteroczęściowy utwór na orkiestrę). Forma wewnętrzna natomiast ogarnia to wszystko, co niematerialne, ponadzmysłowe, inteligibilne, czyli pojęcie to odnosi się do idei konstrukcyjnych i kieruje poza dzieło, do wiadomości z zakresu teorii.

Pojęcie znaku i symbolu w muzyce w myśli klasyków hermeneutyki muzycznej: Kretzschmara i Scheringa

Początki hermeneutyki muzycznej wiążą się z postacią niemieckiego muzykologa Hermanna Kretzschmara. Swoją teorię hermeneutyki muzycznej sformułował on w dwóch rozprawach: *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik* (1902) oraz *Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik* (1905)¹. Polemizował w nich z pojmowaniem muzyki jako sztuki autonomicznej, absolutnej, czyli jako czystej formy czy zabawy dźwiękowej. Główny sens muzyki widział nie w formie, lecz w afektywnej treści muzyki.

Przedstawił więc radykalnie dualistyczną koncepcję muzyki jako „znaku afektu”. Sferę formy muzycznej (plan znaku) określał pojęciami: *die Zeichen* (znaki), *die Formen* (formy), *der Leib* (ciało), *das Hilfsmittel* (środek pomocniczy), *das Mittel des Ausdrucks* (środek wyrazu), *die Tonreihe* (szereg dźwiękowy), *die Addition* (dodawanie), *die Hülle* (powłoka), *die Schale* (skorupa), charakteryzował ją jako *physikalische* (fizyczną, fizykalną), *animalische* (zmysłową, zwierzęcą) oraz budzącą *die sinnlichen Eindrücke* (wrażenia zmysłowe), *das Wohlgefallen* (upodobanie), *die Bewunderung* (zdziwienie), *das Mißfallen* (dezaprobatę). Sferę treści (plan znaczenia) definiował pojęciami *der Inhalt* albo *der geistige Inhalt* (treść duchowa), *Sinn- und Ideengehalt* (zawartość znaczeniowa i ideowa), *die Seele* (dusza), *der Gedanken Kern* (rdzeń znaczeniowy), *der Grundgedanke* (myśl zasadnicza) oraz *die Empfindungen*, *die Vorstellungen*, *die Ideen*, *die Erlebnisse*, *die Affekte*, *die Charaktere* (uczucia, wyobrażenia, idee, przeżycia, afekty, charaktery), które charak-

¹ „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters” IX, Leipzig 1902 oraz XII, Leipzig 1905.

teryzował jako *unbenannte* (beziemne, nieokreślone, oderwane), czy *unbewußte* (nieświadome).

Lektura dwóch hermeneutycznych rozpraw Kretzschmara sugeruje, że w owym dychotomicznym systemie pojęciowym między opozycyjnymi członami zachodzi stosunek wykluczania się, aczkolwiek ujęciu skrajnie referencjalnemu (muzyka znaczy, w sensie odsyłania do czegoś całkowicie od niej różnego) towarzyszy w jego myśli także ujęcie inkarnacyjne (muzyka wciela treści). Przeważa pogląd, że to, co obejmuje swym zakresem pojęcie *f o r m a* (dodawanie, szeregowanie), nie może stanowić momentu treści, może co najwyżej do niej odsyłać. I odwrotnie — to, co treściowe (np. rdzeń znaczeniowy lub myśl zasadnicza), jest ze swej natury zasadniczo nie-dźwiękowe, nie-muzyczne, nie przynależy do sfery formy muzycznej. Przy tym jest to relacja wysoce niesymetryczna, silnie nacechowana aksjologicznie: cała uwaga zostaje skierowana na stronę treści, sfera formy muzycznej określana jest zgoła pejoratywnie. Istota muzyki, jej znaczenie, sens — tkwią całkowicie poza muzyką. Powstaje oczywiście pytanie, skąd bierze się jej *m o c* znaczeniowa, zdolność tworzenia znaczeń — na które Kretzschmar nie jest w stanie udzielić satysfakcjonującej odpowiedzi. Jak się wydaje, wyjściowym, ukrytym modelem ujmowania przez Kretzschmara fenomenu znaczeniowości muzyki jest mowa i znak językowy oraz asocjacionistyczne pojmowanie znaczenia jako idei czy przedmiotu abstrakcyjnego, powiązanego ze strukturą dźwiękową na zasadzie kojarzenia. W toku dalszych rozważań autor koryguje wszakże to ukryte założenie. A zatem w jego ujęciu celu hermeneutyki i istoty samej muzyki znajdujemy w rezultacie trafne i potwierdzone przez innych autorów intuicje.

Ścisłejsze określenie tego, co rozumie Kretzschmar przez pojęcie treści muzycznej, znajdujemy w stwierdzeniu, że muzyka nie oddaje dokładnych obrazów i pojęć, określonych wyobrażeń, przedmiotów. W połączeniu z tekstem potrafi oddać istotę rzeczy, życie wewnętrzne w całym jego bogactwie i subtelności, nastroje i uczucia, własności i stany rzeczy. Możliwości jej są bardziej niesamodzielne i niejasne, ale sięgają tam, gdzie nie sięga już słowo — w sferę najdrobniejszych poruszeń życia duchowego, psychicznego. Co więcej — „daje o b r a z y [podkreślenie — L. P.] istoty życia wewnętrznego o bogactwie i subtelności, które są możliwe tylko dla niej”. Zaadresowana jest przede wszystkim do ducha i fantazji, nie tylko do zmysłów.

Dotyczy to także muzyki instrumentalnej, jeśli nie ogranicza ona swoich ambicji do wartości czysto rzemieślniczych. „Bezziemne” — jak to określa — fugi, sonaty, symfonie, koncerty i wszelkie utwory zaliczone do tzw. muzyki absolutnej zawierają pewną ogólną treść duchową;

prawdziwy znawca muzyki jest zdolny nie tylko ją odczuć, ale i aluzyjnie wyrazić i opisać w słowach. Jak widać, w myśli Kretzschmara znajdujemy identyczną jak u Schopenhauera aporię między ogólnością i szczegółowością („subtelności”, „najdrobniejsze poruszenia”) znaczeń ekspresywnych muzyki.

Najbardziej interesujące stwierdzenie znajdujemy w sformułowaniu, że uczucia, wyobrażenia i idee są wcielone w motywy, tematy i figury dźwiękowe w takich związkach i relacjach, które nie są możliwe poza muzyką. Wynika stąd wniosek, iż muzyka wnosi jednak swoisty porządek w sferę uczuć, jest ich specyficzną transformacją. Zadanie hermeneutyki ma polegać na wydobyciu afektów z dźwięków i wyrażeniu słowami zarysu ich rozwoju (*Gerippe ihrer Entwicklung*) w dziele muzycznym. W dodatku — interpretator może ożywić ów zarys afektów kształtami i wydarzeniami z własnych wspomnień i doświadczeń, ze świata poezji, snu i przeczucia. Sama muzyka chroni zaś przed nadmiernym subiektywizmem takich interpretacji — stanowi więc instancję odwoławczą, weryfikuje trafność interpretacji hermeneutycznej.

Tym trafnym niejednokrotnie intuicjom przeczy stanowcze stwierdzenie Kretzschmara, że logika muzyki jest wyłącznie logiką jej treści: tzw. samodzielna logika rozwoju formy nie istnieje, jest to „trywialny okruch z szarlatańskiej łaciny estetyki muzycznej”. Zarazem jednak: „forma muzyczna rozwija się logicznie wtedy, kiedy jest dokładnie dostosowana do treści utworu, jej charakteru i przebiegu oraz gdy oddaje ją z całkowitą wyrazistością”. Pojęcie „obrazu życia wewnętrznego”, „dostosowania” formy muzycznej i jej przebiegu do wyrażanej treści afektywnej, utrwalania poruszeń życia duchowego (psychicznego) „w całej jego pełni i osobliwości”, a nawet swoiście muzycznej transformacji (obrazu) życia uczuciowego, jakie pojawiają się w rozprawie Kretzschmara, świadczą o tym, że traktuje on muzykę w kategoriach symbolu przedstawieniowego, zasadzającego się na podobieństwie formy między planem znaku i znaczenia — choć nie wysnuwa z tego dalszych wniosków, choćby dla własnej praktyki hermeneutycznej.

Wątlą próbą ugruntowania ogólnych założeń hermeneutyki Kretzschmara w samym tworzywie muzycznym są analityczno-estetyczne kategorie „estetyki motywu”, „estetyki tematu” i „estetyki utworu”. Estetyka motywu sprowadza się tutaj do najprostszej *quasi*-semiotyki interwałów, rytmów i współbrzmień. Interwały wznoszące się są wyrazem wzburzenia i poruszenia, opadające — uspokojenia. Pozycja metryczna akordu dysonanowego wprowadza moment silnego napięcia, po którym następuje uspokojenie, zgodność, złagodzenie. Przykładem estetyki tematu jest interpretacja tematu *Fugi C-dur* z I tomu *Das wohltemperierte Klavier*

J. S. Bacha. Interwał wznoszącej się kwarty jako zdecydowane „potwierdzenie woli” oraz „ostry” i „zuchwały” rytm sprawiają, że charakter tematu zostaje określony jako „energiczny”.

Całość formy jest według Kretzschmara sumą, zestawieniem poszczególnych części (*Addition, Zusammenstellung*). Zadaniem hermeneutyki ma być odczytanie i sensowne powiązanie wyrażonych w muzyce stanów afektywnych, przedstawienie ich za pomocą pojęć. I to jest właśnie wyłożenie logiki dzieła muzycznego.

Istota pewnej słabości hermeneutyki Kretzschmara leży głównie w koncepcjach estetyczno-filozoficznych. Radykalny dualizm w ujęciu istoty muzyki prowadzi do lekceważenia formalnej strony muzyki, braku ugruntowania interpretacji w analizie. Istota jego błędu, jak celnie ujmuje to Maria Piotrowska, tkwi ponadto w „żenująco płytkiej”, czysto addycyjnej koncepcji dzieła muzycznego². Jest ono sumą części, ciągiem afektów, nie zaś integralną strukturą. Rzeczywiście to stanowisko dominuje niestety nad trafną intuicją, zawartą we wspomnianym pojęciu specyficznie muzycznego „zarysu rozwoju afektów”.

Również strona treściowa dzieła muzycznego ujęta jest w myśli Kretzschmara chaotycznie i powierzchownie. Uderza wielość pojęć odnoszących się do tej sfery i brak jakiegokolwiek ich uporządkowania. Z samych analiz wynika, że idzie głównie o pewne stany uczuciowe, nastroje, a także dynamikę przebiegów emocjonalnych. Kretzschmar używa zamiennie pojęć afektu i charakteru, w oderwaniu od ich historyczno-estetycznego znaczenia. Jego hermeneutyka jest popularną odmianą XIX-wiecznej estetyki wyrazu uczuciowego. Jest wszakże również obiektywnym dokumentem historycznym, interesującym materiałem dla badań semiotycznych nad muzyką (T. Kneif), określeniem jej „pola semantycznego” (H. H. Eggebrecht).

Od grzechu pierwotnego — subiektywizmu wynikającego z wątych założeń teoretycznych — usiłował uwolnić hermeneutykę muzyczną jej drugi klasyk — Arnold Schering. Schering jest autorem interesującej teorii symbolu muzycznego³, którą poddamy tu wnikliwej analizie. Intuicje Kretzschmara, dotyczące obrazowego charakteru muzyki w relacji do jej treści, znajdują tu rozwinięcie. Teoria ta jest także w wielu punktach zbieżna z teorią muzyki jako symbolu przedstawieniowego, sformułowaną przez Susanne Langer.

² M. Piotrowska, *Tezy o możliwości hermeneutyki muzycznej w świetle stu lat jej historii*, Warszawa 1990, s. 109.

³ A. Schering, *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941.

Obszar obejmowany przez symbolikę muzyczną jest — zdaniem Scheringa — uniwersalny: obejmuje całokształt „ludzkich związków życiowych” (*Lebensbeziehungen*), a więc sfery magii, religii, historii i życia społecznego, rzeczywistość realną i idealną, życie uczuciowe (stany emocjonalne, przebiegi uczuć), kategorie emocjonalno-estetyczne (wzniosłość, powaga, humor), zjawiska i żywioły (spokój, ruch, światło, ciemność). Nauka o symbolach muzycznych jest — zdaniem Scheringa — prawdziwym wyjaśnieniem uniwersalnej istoty muzyki, ujmuje przy tym dzieło muzyczne jako indywidualną całość (*Wesensschau*) — w przeciwieństwie do nauki o stylach, która rozpatruje je za pomocą metody porównawczej, pod kątem pewnych cech, szczegółów, wyizolowanych elementów i części. Również estetyka muzyczna, w jej dotychczasowym kształcie, nie daje odpowiedzi na pytanie o istotę muzyki i zarazem jej historyczną zmienność, wynosi bowiem konkretne, historyczne koncepcje muzyki do rangi powszechnie obowiązujących — co przejawia się np. w walce „idealistów” (zwolenników estetyki uczuciowo-romantycznej) z „formalistami” (wyznawcami klasycznej idei muzyki absolutnej).

Przedmiotem nauki o symbolach muzycznych jest muzyka jako dźwiękowy obraz sensu, odzwierciedlenie jakiegoś znaczenia (*Sinnbild*, *klingendes Bild*, *Spiegel irgendeines Sinnes*) oraz sama zawartość znaczeniowa muzyki (*Sinn*, *Sinngehalt*, *Sinnbedeutung*, *verschiedene Sinngebungen*), pojęta jako duchowy rdzeń (*geistiger Kern*) i zarazem motyw tworzenia (*Schöpfungsmotiv*).

Schering oddziela przy tym zdecydowanie symbol od znaku, sens symboliczny — od znaczenia znaku. Znak, jego zdaniem, jest skierowany na konkretną rzeczywistość, faktyczność (*Zuständlichkeit*), odnosi się do świata realnego, danego zmysłowo, cechuje go określoność i wyrazistość. Symbol jako obraz sensu ujmuje więcej niż może powiedzieć wrażenie zmysłowe, puka do wrót świata duchowego, „zjawiskowego świata estetycznego”⁴. Powstaje przy tym na gruncie refleksji i wiedzy: musi zostać rozpoznany i uświadomiony. Zakłada zarazem nadwyżkę wyobraźni (*Vorstellungsüberschuß*), której ucieleśnienie wręcz przekracza możliwości sztuki. Wymaga dopełnienia przez odbiorcę, właśnie za pomocą wyobraźni i wiedzy. Związek znaczeniowy w symbolu nigdy nie jest czymś zamkniętym — jest otwarty, niewyczerpalny, zawiera w sobie moment tajemnicy, czegoś ukrytego, podtekstu (*Hintergedanke*), ma charakter przenośny,

⁴ W sprawie problematyki podziału znaków oraz błędów wynikających z traktowania opozycji pojęciowych jako klasyfikacji wyczerpujących i rozłącznych por. K. Guzal-ski, *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce*, Kraków 1999, s. 65, 220.

przeczuwający, domyślny. I zarazem charakter obrazowy: symbole muzyczne to „obrazy dla uszu”. W symbolu dochodzi wręcz do pokrywania się (*Deckung*) sfery znaku i znaczenia.

Sferę „między” symbolem i jego sensem określa Schering mianem „związku duchowego” (*geistige Beziehung*). Istnieje konieczność uświadomienia sobie i rozpoznanie owego związku. Symbolika muzyczna jest ugruntowana w sferze zmysłowo-oglądowej, w elementarnych zjawiskach życia, w biologicznym charakterze naszej natury oraz w tzw. symbolice elementarnej, ponadczasowej. Odbieramy symbolicznie podstawowe rozróżnienia w obrębie świata dźwięków: wysoko–nisko, głośno–cicho, wznoszenie się–opadanie, kroczenie–skoki, konsonans–dysonans). Na podłożu owej stałości, ponadhistoryczności elementarnych form symbolicznych, kształtuje się i rozwija historyczna zmienność znaczeń i symboli, symbolika złożona. Każda epoka, generacja, znacząca osobowość twórcza wytwarza własny świat symboliczny. Symbole powstają, trwają i przemijają. Ich rozpoznanie i uświadomienie sobie jest możliwe dzięki wyposażeniu kulturowemu. Adresatem symbolu jest „człowiek uwarunkowany” (*beeinflusster Mensch*), odmienny już od człowieka naturalnego, odbierającego rzeczywistość w sposób bezpośredni, zmysłowo-oglądowy, z naiwnością dziecka, w której tkwi zresztą pierwotne źródło twórczej, poetyckiej siły wyobraźni. W odbiorze symbolu potrzebne jest już wszakże przygotowanie wyższego rzędu, znajomość mowy symbolicznej, wsparta wewnętrzną wrażliwością, samoobserwacją i obcowaniem z dziełami mistrzów. Właściwą domeną symboliki muzycznej jest muzyka instrumentalna, o czym będziemy jeszcze mówić. Wkroczenie symboliki do muzyki wokalne wymaga właśnie rozpoznanie ukształtowania, w jakim jawi się muzycznie słowo, zwrócenia uwagi na podteksty, świat zjawiskowo-estetyczny, jaki się za nim kryje. Człowiek naturalny odbiera śpiew jako mowę, która niespodziewanie stała się tonem, uległa wzmocnieniu poprzez dźwięki. Śpiewanie jest dla niego czymś faktycznym i realnym, naturalną ekspresją i deklamacją śpiewającego.

Scheringowska typologia symboliki muzycznej wyróżnia jej dwie zasadnicze dziedziny: symbolikę uczuć i symbolikę wyobrażeń. Ta ostatnia dzieli się z kolei na symbolikę przedmiotowo-objektywizującą (*vergegenständlichende, objektivierende*) i pojęciowo-intelektualną (*begriffliche, intellektuelle*). Schering pragnie więc objąć kategorią symbolu wszelkie odniesienia znaczeniowe muzyki, jakie pojawiły się w jej historii. Symbolika emocji, nastrojów, stanów psychicznych bazuje na formach elementarnych, ogólnie zrozumiałych (np. rozróżnieniu smutku i radości), na której to podstawie rozwijają się wszelkie rozgałęzienia i komplikacje świata życia duchowego. W czystej postaci — wyraża uczucia i przebiegi

uczuciowe, nie wzbudzając określonych wyobrażeń; jej szczególnie typowe przykłady widzi Schering już w pierwszych taktach *Wstępu do „Tristana i Izoldy”* i *Wstępie do „Śpiewaków norymberskich”* Wagnera, *Marszu żałobnym z Eroiki* Beethovena, *Preludium Des-dur* Chopina czy końcowym chorale z *Pasji wg św. Jana* J. S. Bacha. W greckim antyku, późnym renesansie, romantyzmie — współistniała równoprawnie z symboliką wyobrażeń, w średniowiecznej *ars antiqua*, baroku — ustępowała tej ostatniej. Symbolika wyobrażeń jest — zdaniem Scheringa — znacznie ważniejsza w historii muzyki. Samo pojęcie afektu zakłada decydującą rolę wyobrażenia. Afekt to coś zmieniającego się, rozwijającego, zawierającego element przygotowania, rozładowania i następstwa. Wymaga kontemplacji i rozważenia. Uzewnętrznia się w postaci gestów, wyglądu, ruchów ciała, specyficznej intonacji głosu — co znajduje swoje odzwierciedlenie w elementach „dziania się” w grze dźwiękowej i logiki owego dziania (*Logik dieses Geschehens*). Przedmiotowo-objektywizująca symbolika wyobrażeń obejmuje swym zakresem cały świat zewnętrzny, zjawiska i żywioły świata, ale i uzewnętrzniające się stany uczuciowe, przedmioty i stworzenia fantastyczne (duchy, zjawy i elfy). Jej tkanina to swoista budowla symboli złożonych, w której symbolika uczuć i wyobrażeń wzajemnie się wspierają. Bardziej zagadkowo i marginalnie traktuje Schering symbolikę pojęciowo-intelektualną: dotyczy ona obszaru historycznych pojęć stylów, form i idei, przejawia się także w symbolice „retorycznej” i „technologicznej”, ale także „magicznej”. Jak można domniemywać, idzie tu zarówno o najbardziej ogólne, z pozoru autonomiczne idee formalne muzyki (np. wariacyjności czy konfliktowego kontrastu ucieleśnionego w formie sonatowej), jak i o symbolikę pojęć ogólnych, odnoszących się do ważnych aspektów doświadczenia ludzkiego, a więc sferę, którą Constantin Floros wyróżni jako dźwiękowe symbole zła i dobra, sfery *sacrum* (np. motyw krzyża czy Sądu Ostatecznego), piekła i nieba (wieczności). Doniosły problem, w jakiej mierze symbole takowe zasadzają się na utrwalonych związkach konwencjonalnych, w jakiej zaś na obrazowaniu — pozostaje oczywiście otwarty, wymaga szczegółowych badań.

Zmiany historyczne w świecie symboliki muzycznej przejawiają się w czworaki sposób. Po pierwsze — symbole się dezaktualizują, słabną, obumierają, zanikają. Ich treści bledną i nie są więcej uświadamiane. Po drugie — symbole trwają, lecz ich znaczenie zanika. Znaczna część środków technicznych, dzieje tonalności, kadencji, ornamentyki — dostarczają przykładów takiej obumarłej symboliki, ciągle jednak obecnej w tradycji muzycznej. Po trzecie — dokonują się rewolucje, w intencjach zmierzające do radykalnej odnowy i odrzucenia symboliki przeszłości,

najczęściej z połowicznym rezultatem. Są to wszelkie rewolucje stylistyczne, a także zjawiska renesansu przeszłych światów symbolicznych (np. monodia akompaniowana z jednej, a futuryzm i ekspresjonizm z drugiej strony). Wreszcie, symbole się rozwijają, poszerzają i pogłębiają, ewoluują aż do momentu całkowitej przemiany znaczenia. Znamienny przykład 10 stadiów rozwoju fauxbourdonowej kadencji frygijskiej aż po motyw *Wstępu do „Tristana i Izoldy”* Wagnera⁵ ujawnia sposób rozumienia przez Scheringa symbolu muzycznego, jego organiczny związek z sensem wewnątrzmuzycznym, który odsyła wszakże do jakiejś zewnętrznej treści — tenże przykład muzyczny jest dla Scheringa najoczywistszą manifestacją uczucia w muzyce. Takie rozumienie muzyki rozwinie w czasach nam współczesnych Hans Eggebrecht.

Sfera symboliki muzycznej rozciąga się między dwoma biegunami: bezsłownej muzyki instrumentalnej, użyczającej symboli muzyce wokalne, i muzyki wokalne, odnoszącej się słownie do jakiejś przedmiotowości. Im bardziej muzyka instrumentalna upodabnia się do wokalne, tym bardziej nabiera powagi i wzniosłości, im bardziej ta druga zbliża się do pierwszej, tym bardziej ujawniają się w niej elementy komizmu, humoru, groteskowości, gry instrumentalnej.

Obszar instrumentalności rozpościera się zaś między dziedziną czystej gry i muzyki instrumentalnej pojmowanej jako środek przedstawienia, symboliki wyobrazeniowej. Czysta gra, jej samoprezentacja, zawiera w sobie element zabawy, wirtuozowskiego popisu, ale i ekspresji magicznego rytuału, afirmacji życia jako ruchu i rytmiczności, żywiołu podobnego tańcowi. Jest także dziedziną form złożonych, wyszukanych konstrukcyjnie, ukazujących dialektykę ścisłości (reguł) i improwizacyjnej wolności (nasuwają się tu na myśl toccaty klawesynowe J. S. Bacha). Już w sferze gry muzyka instrumentalna nabiera ukrytego sensu symbolicznego, jawi się nie jako sama gra, samoprezentacja zabawy, lecz uformowana poprzez określone reguły gra symboliczna, ucieleśniająca prafenomeny kontrastu, powtórzenia, wariacji, kadencji, a można by dodać także — płynności, swobody, niedookreślenia. Następnie muzyka instrumentalna, w swej drodze ku znaczeniom symbolicznym, może stawać się namiastką muzyki wokalne, najpierw poprzez proste przełożenie melodii wokalne na instrument, co prowadzi do swoistej personifikacji muzyki: przykładem byłby tu finał *IX Symfonii* Beethovena (jak należy rozumieć, nim jeszcze pojawia się w nim sam śpiew wraz ze słowem). Owo naśladowanie muzyki wokalne może następnie przy-

⁵ A. Schering, op. cit., s. 133.

bierać bardziej złożoną i finezyjną formę, stawać się swoistym z nią konkurowaniem, polegającym na oddawaniu recytatywnych i deklamacyjnych właściwości śpiewu, intonacji, pauz, akcentów, drgań, zapytań, okrzyków — tak jakby osoba niema mówiła. Jesteśmy już całkowicie w sferze symboliczności. Wreszcie — muzyka wkracza w obszar przedstawiania, symboliki wyobraźniowej, jest malarstwem dźwiękowym lub też odnosi się do bardziej tajemniczej, niedookreślonej sfery „duchowej”.

Jak się wydaje, horyzont teoretyczny Scheringowskiej nauki o symbolach niepomierne wykracza poza jego własną praktykę hermeneutyczną. Jej krytyka jest niewątpliwie słuszna⁶. Nie wydaje się natomiast w pełni przekonujący zarzut psychologizmu Scheringa, sprowadzenia interpretacji do analizy przeżycia podmiotu odbiorczego i aktu „wczuwania się” w świat twórcy. Lektura nauki o symbolach muzycznych wskazuje wyraźnie, że traktuje on formy symboliczne jako ukształtowane historycznie i zmieniające się formy „mowy muzycznej”; w indywidualnym dziele przyjmują one kształt zawsze osobliwej konfiguracji. Scheringowska kategoria symbolu, jej bogata treść, jest milowym krokiem naprzód w stosunku do Kretschmarowskiego „znaku afektu”.

⁶ M. Piotrowska, op. cit., s. 125–129.

Μορφε i Eιδος.
O formie w muzyce
według Strawińskiego i Schönberga

Można wyróżnić dwie metody filozoficznej refleksji kompozytorów nad muzyką i dwie związane z tym grupy zagadnień. Pierwszą metodę nazwiemy wewnętrzną, a polega ona na analizie pojęć „wewnątrz-muzycznych” i dociekaniu teoretycznych podstaw muzyki. Druga metoda tłumaczy zagadnienia muzyczne od zewnątrz. Stawia pytania o związek muzyki z tym, co „pozamuzyczne”, pyta o relację twórcy do dzieła, a także rozpatruje problemy muzyki w kontekście sytuacji historycznej, społecznej, w świetle ogólnego światopoglądu¹. Celem niniejszej pracy jest analiza pojęcia *formy* w muzyce na podstawie niektórych wątków filozoficznych zawartych w pismach I. Strawińskiego i A. Schönberga. Zaznaczmy, że nie chcemy tu przedstawić wyczerpującego studium myśli obu kompozytorów. Pragniemy jedynie pokusić się o próbę interpretacji ich poglądów na temat formy muzycznej i pokazać, jak w tych poglądach przeplatają się zewnętrzne i wewnętrzne aspekty filozofii muzyki.

Strawiński i Schönberg, jako kompozytorzy, mówią z jednej strony „od wewnątrz” — o teoretycznych podstawach muzyki, którą tworzą. Ale, z drugiej strony, głoszą też pewne tezy zewnętrzne, gdy piszą o istocie muzyki, o zawodzie kompozytora i charakterze swojej twórczości. Należy pamiętać, że Strawiński i Schönberg byli przede wszystkim muzykami. Nie wypowiadają się jako filozofowie muzyki, ale jako jej twórcy. Nie można wymagać od ich pism logicznej ścisłości i dokładnego rozgraniczania znaczeń używanych terminów. Co więcej, ich poglądy nie

¹ Poniżej będę czasem — korzystając z poczynionego rozróżnienia — mówić o *wewnętrznej* i *zewnątrznej filozofii muzyki*, zdając sobie sprawę, że jest to nieprecyzyjne i umowne rozróżnienie.

były monolitem, a przynajmniej w pewnej części z czasem ulegały zmianom. Dlatego zaznaczyć musimy, że nasze rozważania, choć oparte na poglądach kompozytorów, będą ich daleko idącą interpretacją.

Forma to jeden z najczęściej używanych w refleksji nad muzyką terminów. Jest on wieloznaczny jak rzadko który². Łacińska *forma* zastąpiła dwa słowa greckie — μορφη i εἶδος. Μορφη odnosi się do form postrzegalnych zmysłowo i zestawiać ją można z materią. Synonimem formy-μορφη może być struktura czy układ elementów. Εἶδος ma odmienne znaczenie — oznacza istotę, zasadę całości³. Spójrzmy, jak te dwa znaczenia formy wiążą się z poglądami Strawińskiego i Schönberga.

I. Strawiński i poetyka formy

Stanisław Niewiadomski tak charakteryzuje dwa nurty w filozofii muzyki:

zwolennicy (nurtu) pierwszego utrzymują, że muzyka jest najczystsza sztuka uczucia związaną bezpośrednio z najczystszymi ideałami, zdolną do wyrażania najrozmaitszych uczuć. Zwolennicy drugiego nie chcą muzyki łączyć bezpośrednio z uczuciem, nie przyznają jej zdolności przedstawiania czegokolwiek, słowem kombinację tonów uważają za jej jedyną treść, a właściwie utożsamiają jej treść z formą⁴.

Igora Strawińskiego uważa się za przedstawiciela drugiego stanowiska. Nic dziwnego. Jego poglądy estetyczne są buntem przeciwko ideologii romantycznej, dla której muzyka była przede wszystkim sztuką wyrażającą i opowiadającą. Muzykę uważa Strawiński za „niezdolną do wyrażania czegokolwiek: uczucia, postawy, stanu psychicznego, zjawiska natury itd. Wyrażanie — twierdzi Strawiński — nie było nigdy własnością muzyki”⁵, a co za tym idzie, nie ma ona żadnej pozamuzycznej treści. Muzyka według Strawińskiego nie znaczy niczego poza samą sobą. Jest spekulacją na temat tych elementów, które są w niej nieodwołalne. A tymi elementami są dźwięk i czas.

² Dla przykładu: W. Tatkiewicz wyróżnia pięć podstawowych znaczeń tego terminu i cztery inne, poboczne (por. W. Tatkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1985, s. 257).

³ Oprócz tych dwóch, starożytnych, istnieje trzecia definicja formy, którą można wywieść z filozofii I. Kanta. Dla niego forma to wkład umysłu w poznawany przedmiot.

⁴ We wstępie do: E. Hanslick, *O pięknie w muzyce*, przeł. S. Niewiadomski, Warszawa 1903, s. 5.

⁵ I. Strawiński, *Kroniki mego życia*, przeł. J. Kydryński, Kraków 1974, s. 53.

Forma dla Strawińskiego to wynik logicznej spekulacji na temat materiału muzycznego. Kompozytor jest bowiem „dawcą formy”, nie natchnionym artystą, lecz raczej rzemieślnikiem, który z danych mu surowców wykonuje swoją robotę. „Sztuka jest metodą robienia dzieł za pomocą pewnych metod zdobywanych przez naukę lub inwencję”⁶. Strawiński podkreśla, że mówiąc o „poetyce muzycznej” mówi po prostu o „robieniu (*poesis*) muzyki”.

Skoro komponowanie — nadawanie formy — polega na logicznym uporządkowaniu materiału muzycznego, można powiedzieć, że Strawiński zestawia formę z materią. Materią muzyki są dźwięki, których następstwom kompozytor za pomocą intelektualnej spekulacji nadaje czasowe stosunki — formę. Tak pojęte komponowanie daje ogromne możliwości i świadczy o nieograniczonej wolności twórcy. Ta wolność przeraża Strawińskiego. Kompozytor pisze:

Doznaję pewnego strachu, gdy w obliczu oceanu możliwości mam wrażenie, że wszystko mi wolno. Sposób komponowania, który nie nakreśla sobie granic, staje się czystą fantazją⁷.

Dlatego muzyka wymaga ograniczeń, a forma jest ograniczaniem materii dźwięku. Ograniczenia, dzięki którym możliwy jest muzyczny ład, mają dwa źródła. Jedno pochodzi z samego muzycznego tworzywa. Są to skale instrumentów, możliwości wykonawców i słuchacza (od fizjologicznych do intelektualnych). Drugim źródłem jest własna inwencja kompozytora, świadome przyjęcie ograniczeń.

Z trwogi (wolności) uwalnia mnie to, że zawsze mam możliwość zwrócenia się do rzeczy konkretnych. Dana mi jest skończoność, określoność i materia.... Oddaje mi się ona ze swoimi ograniczeniami, a ja z kolei mogę narzucić jej swoje własne⁸.

Reasumując, forma dla Strawińskiego to przede wszystkim układ elementów, to kształt muzyki, stanowiący wynik spekulacji rzemieślnika — twórcy.

Wypowiedzi Strawińskiego dotyczące muzyki i artyzmu są przekonujące. A jednak w kilku momentach kompozytor wydaje się sam sobie

⁶ I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, przeł. S. Jarociński, Kraków 1980, s. 19.

⁷ *Ibid.*, s. 47.

⁸ *Ibid.*, s. 48.

przeczyć. Z jednej strony natchnienie i inspirację uznaje za slogany, a z drugiej twierdzi, że komponowanie

zakłada niejako u swych początków istnienie pewnego rodzaju apetytu, który wywołuje przedsmak odkrycia. Ten przedsmak aktu twórczego dotyczy intuicji tego, co jeszcze nieznan⁹.

Z jednej strony muzyka niczego nie wyraża, ale z drugiej dzieło muzyczne „rezonuje, a jego echo postrzegane przez naszą duszę rozbrzmiewa coraz dalej”¹⁰.

Trudno o bardziej „romantyzujące” metafory tego, co nazywamy muzyczną treścią i artystycznym natchnieniem.

II. Schönberg i idea formy

O ile Strawińskiego zwie się często formalistą, to Schönberga zalicza się do przeciwnego obozu — ekspresjonistów. Jego muzyka ma, jak kompozytor sam podkreśla, służyć wyrażaniu uczuć. Wydaje się, że Strawiński i Schönberg reprezentują skrajnie odmienne zewnętrzne wizje muzyki. Czy jednak między formalistami a ekspresjonistami musi istnieć tak wielka różnica w wewnętrznym aspekcie filozofii muzyki? Nasze analizy dowiodą, że tak nie jest.

Kompozytor *Pierrota lunaire* często powoływał się na uczucia, na serce w kompozycji. Ale były to uczucia i serce już nie romantyczne: nie przeciwstawiał ich intelektowi. Pozorną sprzeczność w twórczości Schönberga — pomiędzy deklarowanym ekspresjonizmem a obecnym w jego kompozycjach intelektualizmem — wyjaśnia sam kompozytor:

to nie tylko serce czyni to wszystko pięknym, emocjonalnym i czarującym, to nie tylko mózg jest w stanie wyprodukować dobrze skonstruowane dzieło [...]. Po pierwsze, wszystko, co wartościowe w muzyce, musi zostać wskazane zarówno przez serce jak i mózg. Po drugie, prawdziwie twórczy geniusz nie ma problemu z mentalną kontrolą swoich emocji¹¹.

Co więcej, dla Schönberga rozum może być pomocny w dążeniu do celu, jakim jest wyrażanie uczuć. Czytamy u niego:

⁹ Ibid., s. 38.

¹⁰ Ibid., s. 81.

¹¹ A. Schönberg, *Style and idea*, New York 1950, s. 170.

Piszę muzykę jako muzykę i nie obchodzi mnie nic innego poza wyrażaniem własnych uczuć dźwiękami [...]. Jedyne, co chcę zrobić, to wyrazić własne myśli i skupić możliwie najwięcej treści na możliwie najmniejszej przestrzeni¹².

Samo komponowanie, choć służy wyrażaniu uczuć, jest wedle Schönberga przede wszystkim czynnością intelektualną, spekulacją. Owszem, kompozytor jest artystą i to artystą-prorokiem, posłannikiem, którego zadaniem jest służyć idei. Idea, której kompozytor ma służyć, nie jest czymś pozamuzycznym. Sztuka nie może być tworzona dla celu zewnętrznego, a tylko dla sztuki samej. Idea w muzyce opiera się więc głównie na wzajemnych stosunkach dźwięków, które tworzą jedność. Kompozytor pisze, że muzyczna idea polega na zjednoczeniu melodii, rytmu i harmonii jedną zasadą. Ta idea jedności może przejawiać się w muzyce na wiele sposobów. W zaproponowanym przez Schönberga rozumieniu idei muzycznej pobrzmiewają echa filozofii heglowskiej. Oto idea jest jakby sposobem „odnajdywania” się Ducha w muzyce. Jednak sposób, w jaki do tego dochodzi, musi być dostosowany do epoki, do fazy rozwoju Ducha. Decydującą rolę odgrywa tu poczucie formy, któremu Schönberg w swych kompozycjach „przyznaje prawo wyłącznej decyzji”¹³.

Forma i idea to dwa pojęcia bardzo blisko spokrewnione w rozważaniach Schönberga. Idea polega na zjednoczeniu melodii, harmonii i rytmu; Schönberg uważał całość, jedność dzieła za jego ideę. Natomiast

formą jest to, dzięki czemu utwór jest zorganizowany, tzn. że składa się z elementów funkcjonujących jak organizm żywy. Główne wymaganie dla kreowania zrozumiałych form to ich logika i koherencja¹⁴.

Idea, której ma służyć kompozytor (a zatem element zewnętrznego aspektu filozofii muzyki Schönberga), na poziomie filozofii wewnętrznej staje się formą, zasadą nadającą jedność dziełu muzycznemu.

Schönberg wierzył w postęp w historii muzyki. Był przeświadczony (to znów charakterystyczny, heglowski motyw), że jego dzieło jest konsekwencją dokonań jego poprzedników. Przez 250 lat powstawaniu zrozumiałych dzieł muzycznych służył system tonalny. Dzięki niemu

¹² A. Schönberg, *Moja ewolucja*, w: L. Rognoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*, przeł. H. Krzeczowski, Kraków 1978, s. 222; pierwodruk: A. Schönberg, *My evolution*, „The Musical Quarterly”, 1952.

¹³ A. Schönberg, *Moja ewolucja*, w: L. Rognoni, op. cit., s. 224.

¹⁴ Por. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wyd. S. Sadie, J. Tyrrell, London 2001, t. IX, s. 90.

mogło zaistnieć nie tylko uporządkowanie harmonii i rytmu, ale także spoistość i rozczłonkowanie utworu. Po upadku tonalności Schönberg szuka nowej drogi, która mogłaby zapewnić muzyce koherentność i zrozumiałość na wszystkich poziomach. Znajduje ją w dodekafonii. Dodekafonia, podobnie jak tonalność, nadaje dziełu spoistość i jedność. Technika dodekafoniczna „nie miała innych celów niż zrozumiałość”¹⁵. Schönberg nie uznaje jednak swojej nowej metody komponowania za jedyną. Podobnie jak Strawiński, wyznacza sobie za pomocą tej techniki pewne ograniczenia, których efektem ma być muzyczna jedność idei–formy.

Za logikę, ścisłość i skrajny intelektualizm muzyki dodekafonicznej obarczono Schönberga przydomkiem matematyka, spekulanta i inżyniera. Znamienne, że Schönberga, który sam uważał się za tego, kto ma nieść ludzkości „profetyczny przekaz objawiający najwyższą formę życia”, uznano za wyzutego z uczuć rzemieślnika, którego bardziej obchodzą matematyczne wyliczenia niż muzyka sama.

III. Forma w muzyce

Zakończmy w tym miejscu rozważania o naszych bohaterach i spróbujmy sformułować kilka wniosków ogólnych dotyczących pojęcia formy w muzyce. Podamy tu kilka filozoficznych uwag, opartych na powyżej przedstawionych rozważaniach:

(1) Najważniejszym rysem pojęcia formy u Schönberga i Strawińskiego jest to, że służy ona racjonalności i zrozumiałości muzyki. Kompozytorzy podkreślają znaczenie formy jako organizacji całości. Dla Strawińskiego komponowanie to konstruowanie form przy użyciu wybranych środków. Kompozytor rzemieślnik nie robi nic poza organizowaniem struktur dźwiękowych przy użyciu wybranych metod. Efektem jest racjonalna konstrukcja. Formą dzieła muzycznego jest relacja pomiędzy wszystkimi jego elementami.

(2) Ale forma w muzyce jest rozumiana także jako idea dzieła, jego istota. Każde dzieło muzyczne winno mieć swoją zasadę jednoczącą. Taką zasadą jest w muzyce dodekafonicznej seria. Muzyczna idea Schönberga była po prostu nowym pomysłem na organizację dźwięku, nowym pomysłem na skonstruowanie formy. Dzięki serii kompozycja uzyskuje jedność. Idea–forma nadaje dziełu jedność, polegającą na odniesieniu wszystkich elementów do jednej zasady.

¹⁵ A. Schönberg, *Moja ewolucja*, w: L. Rognoni, op. cit., s. 226.

(3) Jak wspomnieliśmy, każdy kompozytor pisze o muzyce jako jej twórca. Za każdym więc razem, gdy Strawiński i Schönberg piszą o formie, piszą o tym, jak tworzą muzykę, a nie tylko o tym, czym muzyka jest. Forma to wynik porządkowania muzycznego materiału lub wyraz idei, lecz za każdym razem wynik działalności twórczej. Forma nie jest więc tylko cechą utworu muzycznego, czy też jego fragmentu. Jest tym, co „nakłada” na muzykę kompozytor. Z drugiej strony forma jako podstawa logicznej konstrukcji utworu jest tym, co odczytuje z muzyki wykonawca, słuchacz i analityk.

(4) Formę zestawia się z treścią. Treść oznacza to, „co”, a forma — „jak”. Obaj kompozytorzy są jednak sceptyczni co do tezy, że muzyka sama w sobie może wyrażać pozamuzyczne treści. A jednak treść w muzyce jest. Czyżby więc forma była treścią muzyki?

Oto Strawiński pojmuje formę jako μορφή — czynnik nadający kształt czasowy materii dźwięku. Schönberg rozumie formę jako εἶδος — abstrakcyjną ideę porządkującą dzieło i nadającą mu jedność. Czy oznacza to, że pojęcia formy u obu kompozytorów bardzo się różniły? Można pokusić się o odpowiedź, że niekoniecznie. W filozofii arystotelesowskiej forma-εἶδος nie była tym samym, co forma-μορφή. Ta pierwsza stanowiła zasadę organizującą materię, ta druga utożsamiana była z wyglądem zewnętrznym rzeczy, na który wpływ miała nie tylko określoność formy-εἶδος, ale i nieokreśloność materii. W muzyce jednak, podobnie jak w matematyce, nie ma — przynajmniej na tym poziomie, który analizują Schönberg i Strawiński — niczego przypadkowego; μορφή utożsamia się tu z εἶδος. Układ elementów dzieła muzycznego, jego struktura, stanowi zasadę jednoczącą.

Być może w powyższej obserwacji tkwi odpowiedź na pytanie, dlaczego obaj nasi bohaterowie, których poglądy tak często przeciwstawia się sobie, głosili w gruncie rzeczy podobne poglądy. Ich zewnętrzne filozofie muzyki czasami trudno pogodzić, ale spojrzenia wewnętrzne — już nie.

Joga dźwięku i konstruktywizm w muzyce Giacinto Scelsiego — między Wschodem a Zachodem

Giacinto Scelsi — „wielki mistyk orientalista”, kompozytor, który połączył „orientalny spirytualizm z zachodnim kartezjanizmem”¹, twórca „muzyki, która tworzy przestrzeń *sacrum*, bliską religiom orientalnym”². Te określenia, funkcjonujące już jak etykiety, przystają dopiero do późnego stylu kompozytora, czyli począwszy od dzieł twórcy ponad 50-letniego, który będzie tworzył, z coraz mniejszą intensywnością, jeszcze tylko przez kilkanaście lat. Wówczas to skryształizował się jego styl autentyczny i indywidualny. U podstaw prawdziwego przełomu, który dokonał się w twórczości kompozytorskiej Scelsiego, dotychczas eklektycznej, niespójnej stylistycznie³, leży diametralna zmiana w traktowaniu tworzywa dźwiękowego. Uwidacznia się ona w pionierskich *Quattro Pezzi (su una nota sola)* z 1959 roku. Dopiero w tym utworze Scelsi odnajduje środki techniczne w pełni adekwatne do pewnych wątków estetycznych i filozoficznych obecnych w jego poezji i refleksji estetyczno-muzycznej już od roku 1944. Rytm muzyczny staje się bliski „pierwotnej, życiowej pulsacji”, a czas w muzyce „jednoczy i łączy poprzez swą istotę czas osobisty i relatywny artysty kreującego oraz czas obrazów kreowanych

¹ A. Galliazi, *Est, ouest, nord, sud*, „Résonance” nr 6, marzec 1994.

² A. Brizzi, *Hommage à Giacinto Scelsi*, „Dissonance” nr 18, listopad 1998, s. 8.

³ Składały się na nią utwory o rysie neoromantycznym, z wpływami Skriabina, ale też kompozycje w modnym w latach dwudziestych stylu „muzyki maszynistycznej” (inspirowane np. *Pacific 231* A. Honeggera), czy wreszcie spora liczba kompozycji pisanych w technice dodekafonicznej.

w trwaniu kosmicznym, w czasie absolutnym”⁴, dźwięk zyskuje wymiar transcendentalny, formę „inkarnacji «dźwięku kosmicznego»”⁵.

Jakkolwiek pisma Giacinto Scelsiego i opublikowane z nim rozmowy obejmują kilkanaście pozycji, nie znajdziemy w nich jednak ani wyraźnie określonego programu ideowego, estetyki twórcy, ani też autoegzegezy czy autoprezentacji cech własnego języka muzycznego. Jego trzy francuskojęzyczne teksty-eseje poświęcone muzyce i sztuce⁶ zawierają swobodne rozważania na temat fenomenologii muzyki w ogóle, na poziomie wysokiego uogólnienia. Tok ich narracji upodabnia się momentami do „strumienia świadomości”, one same zbliżają się do klimatu jego również francuskojęzycznej surrealistycznej poezji, onirycznych wizji. W rozmowach z gośćmi „pielgrzymującymi” do jego rezydencji przy Via di San Teodoro w Rzymie (wśród nich niemało było takich, którzy widzieli w nim swojego guru i okazywali jemu i jego muzyce „żarliwość quasi-religijną”⁷) posługiwał się językiem ezopowym, udzielając informacji ogólnikowych, zawoalowanych metaforą lub zgoła surrealistycznych czy jawnie prowokujących. Niemała liczba opublikowanych wypowiedzi Scelsiego pochodzi z drugiej ręki i nie była autoryzowana. Niezwykle, wręcz kuriozalnie skromna jest dokumentacja faktograficzna dotycząca życia kompozytora zgromadzona w rzymskim archiwum Fondazione Isabella Scelsi. To w dużej mierze konsekwencja postawy samego kompozytora, który zupełnie nie dbał o wykonania swojej muzyki, ani tym bardziej o lansowanie swojej osoby, a to dlatego, że nie uważał się za kompozytora w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, ale za „pośrednika” i „przekaziciela”. Muzykę traktował bowiem jako drogę do transcendencji, jedną z dróg ku „poznaniu”, podobnie jak jest nią mistyka chrześcijańska, hinduska czy chińska, gnoza czy zen.

Zatem to dzieło kompozytora uznać trzeba za najpewniejsze utrwalenie jego osobowości i horyzontu twórczej świadomości. Bezpośrednim odzwierciedleniem sfery artystycznych inspiracji Scelsiego są tytuły

⁴ G. Scelsi, *Le sens de la musique*, „Suisse Contemporaine” 1944, nr 1, Losanna; również w „Le Monde de la Musique”, październik 1988, s. 99.

⁵ B. Aubigny, *Une modulation de timbre fondée sur la résonance naturelle. Giacinto Scelsi: Tre Canti Sacri*, w: B. Aubigny, *L'Ensemble vocal à capella de 1945 à nos jours*, Paris 1998, s. 68.

⁶ *Sens de la musique, Son et musique i Art et connaissances*.

⁷ Por. M. Texier, *La Musique du III^e millénaire, portrait de Giacinto Scelsi*, „Musica Falsa” 1997–1998, nr 1–4, Paris.

i podtytuły, jakimi opatrzył on ponad połowę swoich utworów⁸, oraz konteksty idei, które ewokują.

Inspirację, oparcie, podłoże i katalizator pozwalający mu wytworzyć własną filozofię artystyczną i poetykę muzyczną znalazł Scelsi w myśli religijno-filozoficznej Wschodu. Początki jego zainteresowania Orientem sięgają prawdopodobnie lat trzydziestych, kiedy to odbył kilka długich podróży do Tybetu, Chin, Japonii, Indii i Afryki. Fascynację egzotycznymi kulturami pogłębiał następnie lekturami i studiowaniem opracowań tekstów filozoficznych i religijnych. A był to w Europie okres ponownego wprawienia w ruch koła *Dharmy*, odkrywania kultur orientalnych i duchowości wschodniej⁹. Carl Gustav Jung tworzył właśnie swoją myśl psychologiczną, która zapłodniona przez zachodnią tradycję gnostyczną narodziła się z porównania jego własnych, subiektywnych doświadczeń z kulturami wschodnimi, w dialogu z hinduizmem, taoizmem oraz buddyzmem we wszystkich odmianach. Mircea Eliade w 1948 roku ogłosił drugą już wersję swojego studium nad jogą (*Techniques du Yoga*). W tym samym roku ukazuje się *La Renaissance orientale* M. Raymonda Schwaba, a rok później *Traktat o historii religii* Eliadego. Lektury te nie mogły umknąć uwadze kogoś, kto tak jak Scelsi był zainteresowany tą tematyką. Pozostałości prywatnej biblioteki Scelsiego zawierają również ślady zainteresowania działalnością wschodnich mistrzów duchowych: Paramhansy Yoganandy — guru, który „przybył na Zachód w 1920, aby wykazać zasadniczą harmonię hinduizmu i chrześcijaństwa”¹⁰, Śri Aurobindo, który łącząc tradycję i ewolucję, Wschód z Zachodem, zapowiadał narodziny „nowego człowieka”¹¹, ale także pisma antropozofa Rudolfa Steinera.

⁸ Podtytuły i komentarze programowe nie są umieszczone w manuskryptach partytur, figurują natomiast w katalogu wydawniczym Editions Salabert.

⁹ Fale zainteresowania duchowością Wschodu docierały do Europy począwszy od pierwszej połowy XIX wieku, por.: K. Kosior, *Wprawienie w ruch koła „Dharmy” na Zachodzie. Początki recepcji buddyzmu w Europie Zachodniej, „Nomos”*. Kwartalnik religioznawczy, nr 18/19, Kraków 1997. Ruch koła *Dharmy*, czyli nauki Buddy, oznacza jej aktywną obecność w świecie.

¹⁰ W zbiorach biblioteki Scelsiego znajduje się m.in. książka: Paramhansa Yogananda, *Autobiographie d'un Yogi*. Préface du Dr Evans-Wentz, Paris 1955. Książka ta uznawana jest za dzieło klasyczne dotyczące jogi. W ramach „Self-Realization Fellowship” Yogananda organizował kursy nauczania (pisemne), mające przygotować do inicjacji w *krija jodze* (prowadziła je w Kalifornii grupa ascetów, którzy złożyli śluby zakonne). Zmarł w 1953 roku. Cyt. za: J. Allan, *Joga. Analiza chrześcijańska*, w: *Nie wszyscy są jednego ducha*, Warszawa 1988, s. 241.

¹¹ *Aurobindo, Śri*, w: J. Brosse, *Mistrzowie duchowi. Leksykon*, przeł. I. Kania, Katowice 2000, s. 21.

Pojawiające się w tytułach-programach kompozycji oraz w wypowiedziach i pismach Scelsiego wątki filozoficzno-religijne Wschodu świadczą o jego erudycji i obszernej wiedzy na ten temat. Emocjonalny stosunek natomiast — o jego osobistej, głębokiej nimi fascynacji. Kiedy jednak Scelsi oznajmia lakonicznie: „Jestem buddystą”¹², należy pamiętać, że słowa te wypowiada człowiek zakorzeniony w kulturze Zachodu, potomek starego włosko-hispańskiego rodu arystokratycznego, wychowany w katolickich Włoszech i wyedukowany przez katolickiego zakonnik, tyle że bardzo otwarty na wszelkie przejawy duchowości wschodniej i w ogóle egzotycznej, odczuwający pokrewieństwo duchowe z buddyzmem, w którym być może rozpoznał swoje własne intuicje¹³. To za mało jednak, aby uważać się za buddystę, członka wspólnoty uczniów Buddy¹⁴.

W tytułach swoich dzieł Scelsi wywołał geograficzne i kulturowe obszary niemal wszystkich kontynentów. Rozpoznać w nich można postacie, wątki i idee buddyzmu tybetańskiego, hinduizmu, cywilizacji Majów, kultury sumeryjskiej, tradycji talmudycznej i folkloru żydowskiego, starożytnej Grecji i Rzymu, kultury starożytnego Egiptu, bizantyjskiej (perskiej), zaratusztrianizmu, mitologii arabskiej (irańskiej), kultury Indian Ameryki Północnej, mitologii celtyckiej, ale także chrześcijaństwa. Zdecydowana większość programów dotyczy idei religijnych, religijnych obrazów świata, *sacrum* w kontekście różnych religii świata: od archaicznych i pierwotnych, przez etniczne i narodowe do powszechnych. Wydaje się, że Scelsi szukał w tych niekiedy bardzo odległych od siebie kulturach elementów wspólnych, religijnych uniwersaliów, Eliadowskiej „jedności duchowych dziejów ludzkości”¹⁵. Przy otwarciu na to,

¹² J.-N. von der Weid, *Entretiens avec Giacinto Scelsi*, „Dissonance” nr 43, luty 1995, s. 10.

¹³ Przychodzi tu na myśl zdanie Eliadego ze wstępu do jego studium, pt. *Joga. Nieśmiertelność i wolność*: „Kto się zbliża do duchowości egzotycznej, będzie z niej rozumiał przede wszystkim to, do czego rozumienia jest predestynowany przez własne powołanie, przez swą własną i swego okresu historycznego formację duchową” (M. Eliade, *Joga. Nieśmiertelność i wolność*, przeł. B. Baranowski, Warszawa 1984, s. 9–10).

¹⁴ Buddyzm jest przede wszystkim drogą praktyki duchowej i jej fundamentalnym wymaganie jest czynna praktyka medytacyjna wymagająca ciągłego, codziennego kontaktu z nauczycielem i mistrzem duchowym — jeśli oczywiście chce się go traktować poważnie i odpowiedzialnie (por. *Ścieżka nocy, ścieżka mądrości. Z Ireneuszem Kanią rozmawia Krzysztof Dorosz*, w: I. Kania, *Ścieżka nocy*, Kraków 2001, s. 27–28).

¹⁵ Por.: A. B., *Słowo od wydawcy. Człowiek — dzieje — sacrum — religia*, w: M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. I, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1988, s. XV.

co pozaeuropejskie i egzotyczne, Scelsi nie odciął się jednak całkowicie od tradycji europejskiej i chrześcijańskiej. Świadczy o tym grupa utworów nawiązująca do chrześcijańskiej muzyki liturgicznej¹⁶. Zwraca uwagę fakt, iż kompozytora interesowały zwłaszcza te pojęcia, idee religijne, postaci bóstw i wątki mitologiczne, które są przykładem synkretyzmu (np. Anahit, Aion, Lilitu). Wykorzystywał też słowa o wielu znaczeniach (np. hymnos, nomos) lub imiona wywołujące kilka różnych postaci (np. Manto — imię przypisywane czterem różnym kobietom). W niektórych przypadkach dowolnie łączył pojęcia, postacie i idee filozoficzne z różnych obszarów kulturowo-religijnych, mimo że nie ma żadnych przesłanek na istnienie takich pokrewieństw. Na przykład w *Aion* zestawił postać Aiona i Buddy. W *Konx-Om-Pax* połączył domniemaną formułę misterium eleuzyńskich (Grecja), Konx-Om-Pax (albo też tytuł książki Aleistera Crowleya¹⁷), z „hinduskim ujęciem stworzenia wszechświata poprzez rytm, Słowo i Dźwięk, którym Najwyższy wszechogół światów w byt powołuje”¹⁸ oraz świętą sylabą buddystów — OM. Dobór programów świadczy wyraźnie o zainteresowaniu Scelsiego wszelkimi przejawami mistyki, mistycyzmu oraz takimi zjawiskami, pojęciami czy wydarzeniami, które zawierają elementy tajemnicze i niewyjaśnione (np.

¹⁶ *Antifona [sul nome Gesu], Three Latin prayers, Tre canti sacri, Litanie.*

¹⁷ A. Crowley, *Konx Om Pax*, London 1907. To jedna z wielu książek poetyckich Aleistera Crowleya (właściwie: Edward Douglas Alexander Crowley) — poety i pisarza zaliczanego do grona angielskich dekadentów, jednocześnie ekstrawaganckiego okultysty. Był on wręcz legendarną postacią w kręgach artystyczno-literackich Londynu, Paryża i Nowego Jorku, gdzie przemienne rezydował. W jego dość efektownym, „demonicznym” stylu poetyckim mieszają się wątki z różnych religii i tradycji, z ezoteryzmu, magii z elementami erotycznymi o posmaku perwersyjności zaprawionymi przewrotnym, czarnym humorem, a także nawiązania do *Apokalipsy św. Jana* (za: L. S. de Camp, C. C. de Camp, *Duchy, gwiazdy i czary*, przeł. W. Niepokólczycki, Warszawa 1970, s. 263–269). Malownicza i kontrowersyjna postać Crowleya doczekała się sporej bibliografii (por. chociażby: S. Hutin, *Aleister Crowley, le plus grand des mages modernes*, Verviers 1973; A. Waldstein, *Crowley, le saint de Satan*, Paris 1975; A. Chaleil, *Les grands initiés de notre temps*, Montréal 1978; S. Robertson, *The Aleister Crowley Scrapbook*, York Beach 1988; A. Crowley, *Les secrets d' Aleister Crowley*, Puiseaux 1992).

¹⁸ W. Dynowska, wstęp do: *Antologia pieśni indyjskiej. Tamil*, t. II, przeł. W. Dynowska, Biblioteka Polsko-Indyjska, Madras 1958, s. XXXI. Chodzi tu o rozumienie Dźwięku jako „Energii twórczej”, pierwszego ruchu, poprzez który „wszystkość wyłania się z próżni «Absolutu» i przechodzi w stan działania, stawania się, przeobrażania, czyli życia” (por. *Antologia pieśni indyjskiej*, op. cit., s. 236).

w *Uaxuctum*). Niektóre tytuły (np. *Khoom* i *Konx-Om-Pax*) to terminy i pojęcia zaczerpnięte z literatury gnostycznej i okultystycznej. Do tego dochodzą elementy neognostycznej doktryny antropozoficznej i myśli Rudolfa Steinera, które pojawiają się również w pismach i wypowiedziach Scelsiego.

Droga duchowa Scelsiego, której ślady odczytać można z programów jego kompozycji, przypomina doświadczenia pisarza i muzyka H. H. — bohatera opowiadania *Podróż na Wschód* noblisty Hermanna Hessego. *Podróż*, w którą wyruszył, nie tyle związana jest z realnym przemieszczaniem się w przestrzeni, z geograficznym Wschodem, co raczej z podróżą w głąb swej duszy, z „postępującą sublimacją”¹⁹. Chodzi tu o poszukiwanie najgłębszego poznania, wiedzy, mądrości i wtajemniczenia. Wschód nie oznacza konkretnego celu, miejsca geograficznego. Wędrówka na Wschód to „przenikanie do gruntu rzeczy i spraw, do wschodzenia życia, do żywych początków”²⁰. Scelsi, podobnie jak H. H., wędrował w poszukiwaniu poznania i wtajemniczenia poprzez kultury i tradycje religijne świata i wszelkie w nich przejawy duchowości, mistyki i transcendencji. Efektem tej wędrówki było „przebudzenie” duchowe pociągające za sobą odrodzenie Scelsiego jako kompozytora. Scelsi szukał dla własnej świadomości artystycznej tego samego, czego poszukiwał Eliade wśród przejawów *sacrum*: „jedności duchowych dziejów ludzkości”²¹. Dążeniem Scelsiego było osiągnięcie transcendentności bytu („żyję tylko dla transcendencji”²² — powiedział) oraz indywidualnego przeżycia religijnego. Taka postawa jawi się jako jednostkowy przejaw — zapowiedź „nowej religijności”, która rozkwitnie pod koniec XX wieku. Religijności, którą charakteryzuje indywidualizm, pluralizm i nomadyzm religijny.

Fundamentem światopoglądu Scelsiego jest idea otwarcia i dialogu pomiędzy szeroko pojmowanym Zachodem i Wschodem, w duchu Eliadowskiego „nowego humanizmu”²³ i koncepcji „człowieka integralnego”²⁴, jako rezultatu spotkania Wschodu z Zachodem. On sam wiązał

¹⁹ L. Kolankiewicz, *Carl Gustav Jung — Wędrowiec Wschodu*, w: C. G. Jung, *Podróż na Wschód*, Warszawa 1989, s. 8.

²⁰ Ibid.

²¹ Por.: A. B., *Słowo od wydawcy...*, op. cit., s. XV.

²² J.-N. von der Weid, *Entretiens avec Giacinto Scelsi*, op. cit.

²³ Za: P. Zowisło, recenzja książki: E. Fromm, D. T. Suzuki, R. De Martino, *Budyzm zen i psychoanaliza*, Poznań 1995, w: *Przegląd buddyjskich nowości wydawniczych*, „Nomos”. Kwartalnik religioznawczy, op. cit., s. 224–225.

²⁴ Ibid.

swój sposób widzenia świata z miejscem, które wybrał na swój dom — z Rzymem: „Na południe od Rzymu zaczyna się Wschód, na północ od Rzymu zaczyna się Zachód. Ta linia graniczna przebiega teraz dokładnie przez Forum Romanum. Tam jest mój dom, to tłumaczy moje życie i moją muzykę”²⁵.

Scelsi-kompozytor bezpośrednią inspirację dla swojej poetyki muzycznej znalazł we wschodniej, a dokładniej tradycyjnej hinduskiej koncepcji dźwięku jako „siły kosmicznej, która jest podstawą wszystkiego. Jest taka piękna definicja dźwięku, która głosi: «Dźwięk jest pierwszym ruchem Niezmiennego»; a to jest początek Stworzenia”²⁶. W mistycznej literaturze indyjskiej odnajdujemy opis „pierwotnego DŹWIĘKU, rozlegającego się w Wielkim Vacuum, jako SŁOWA twórczego (pierwszej wibracji), z którego wyłaniają się wszystkie «*Imiona i Kształty*» zjawy kosmicznej”²⁷. W tradycji indyjskiej od wieków znana jest i praktykowana specjalna technika medytacji słuchowej zwana „jogą dźwięku”²⁸. „W Jodze Dźwięku — pisał Scelsi — adepci dochodzą do słyszenia swojego własnego, wewnętrznego dźwięku, a następnie dźwięków boskich. Własny dźwięk prowadzi do percepcji świata ponadnormalnego, wyzwalaając jednocześnie wewnętrzną równowagę, która jest właśnie podstawą Jogi [...]. Według Jogi Dźwięku ekstaza i iluminacja są efektami «właściwego» dźwięku”²⁹. Do niej właśnie odwołuje się Scelsi, zwracając uwagę, że chodzi w niej o wyzwalenie „Energii dźwięku”, o medytację dźwięku jako zjawiska mistycznego. Należałoby — przekonywał Scelsi — wzorując się na koncepcji orientalnej — skierować się ku wnętrzu dźwięku, ale poprzez jego medytację, poprzez szukanie w nim elementu duchowego przekraczającego fizyczność³⁰.

U podstaw jego własnej koncepcji dźwięku legła swoista praktyka jogi dźwięku, mająca również charakter „autoterapii”. Polegała ona na

²⁵ „South of Rome the East starts, and north of Rome, the West starts. This border-line now, runs exactly over the Forum Romanum. There's my house, this explains my life and my music” — G. Scelsi, [bez tytułu], „Musik-Konzepte” Heft 31: *Giacinto Scelsi*, München 1985, s. 111.

²⁶ G. Scelsi, *Son et musique*, „1985 La musica”. Trimestrale di musica contemporanea, czerwiec 1988, nr 17, s. 52. Definicję tę umieścił później Scelsi w podtytule *Konx-Om-Pax*.

²⁷ S. Anirwan, *Mistyryzm Indii* [Czampalawati, Himalaje, lipiec 1950], w: *Antologia Indyjska. Sanskryt*, t. I, przeł. W. Dynowska, s. XX.

²⁸ Pisze o niej m.in. M. Eliade, *Joga. Nieśmiertelność i wolność*, op. cit., s. 393–394.

²⁹ G. Scelsi, *Son et musique*, op. cit., s. 53.

³⁰ *Ibid.*, s. 55.

wsluchiwaniu się w brzmienie pojedynczych dźwięków w różnej artykulacji, wydobywanych na fortepianie, aż do momentu, kiedy usłyszy się, jak to określił Scelsi, „bicie serca dźwięku”³¹. Bo przecież „dźwięk jest przestrzenny, ale kiedy go słuchamy, wydaje się posiadać tylko dwa wymiary: wysokość i czas trwania, trzeci — głębokość — wiemy, że istnieje, ale w pewnym sensie nam umyka. Szeregi tonów składowych górnych i dolnych (które słyszymy słabiej) dają nam czasami wrażenie dźwięku szerszego, bardziej złożonego, poza czasem trwania i wysokością, ale jest nam trudno dostrzec tę złożoność. Zresztą, muzycznie, nie wiedzielibyśmy jak ją zanotować”³². Zasadnicze idiomy muzyki Scelsiego to skupienie się na brzmieniu dźwięku i właśnie poszukiwanie owego trzeciego wymiaru — sferyczności, „głębokości”, *viaggio al centro del suono*. Muzyka Scelsiego skłania do medytacji, kontemplacji i wydaje się pomyślana przez kompozytora jako „muzyczna medytacja”. Z jednej strony wskazuje to oczywiście na inspiracje wschodnimi technikami medytacyjnymi, jogą, symboliczną funkcją muzyki i dźwięku w kulturach wschodnich, zwłaszcza hinduskiej. Z drugiej strony jednak, sformułowanie przez Scelsiego postulatu skierowania się ku wnętrzu dźwięku ma niewątpliwie swoje podstawy w świadomości fizycznych cech dźwięku, wnętrza jego widma harmonicznego i wynika z uzmysłowienia potrzeby przejścia twórców muzyki Zachodu na inny etap pojmowania i funkcjonowania dźwięku w dziele muzycznym. W koncepcji muzyki Scelsiego łączy się zatem rozumienie Dźwięku jako Pra-elementu, Kosmicznej Siły Twórczej, i dźwięku jako złożonego wewnątrznie zjawiska fizycznego: zmiennego w swej strukturze wielotonu harmonicznego, składającego się z szeregu alikwotów. Zbiega się w niej i unifikuje głębokość dźwięku w sensie „perspektywicznego”, sferycznego wrażenia słuchowego, z „głębią kosmiczną” zarówno w kategoriach wschodniej kosmologii, jak i zachodniej, pitagorejskiej „harmonii sfer”.

Czy zatem istotą muzyki Scelsiego jest czysta gra brzmień w formie zapisanej improwizacji, gra Dźwiękiem, którego kontemplacja powinna wytwarzać u słuchaczy wrażenia mistyczne i ezoteryczne lub wręcz ekstatyczne? Czy jest to muzyka, która bazuje na modelach zewnątrz-

³¹ „Najpierw należy grać jeden dźwięk, dźwięk *c*, dwunastoma różnymi sposobami. On rośnie i rośnie. Wreszcie całkowicie was otacza i słyszycie bicie serca dźwięku” — cyt. za: D. Cohen-Levinas, *Ecce suono Giacinto Scelsi. Ecouter battre le coeur du son*, w: D. Cohen-Levinas, *Notations musicales: Frontières et singularités*, Paris 1996, s. 213–214; słowa wypowiedziane przez Scelsiego podczas wywiadu z autorką i M. Levinasem w Paryżu w czerwcu 1986 roku.

³² *Ibid.*, s. 220.

nych, muzyka mająca potrzebę kontekstu pozamuzycznego, bez którego ona sama nie może się obronić (bardzo egzotyczne tytuły utworów mogłyby na to wskazywać)?

Szczegółowa analiza organizacji materiału wysokościowego, metryczki i formy utworów na wielką orkiestrę i wielką orkiestrę z chórem wykazuje istnienie muzycznych sensów tej muzyki, jej wewnętrznej logiki. Zasadza się ona na myśleniu konstruktywistycznym, przejawiającym się w proporcjach architektonicznych tych dzieł oraz matematycznych regularnościach organizacji tworzywa dźwiękowego. Strukturowanie numeryczne obejmuje sferę czasu muzycznego (rytmikę i metrum), przejawia się w organizacji wysokościowej materiału dźwiękowego (to zapewne ślady dodekafonii uprawianej wcześniej przez Scelsiego), a nawet w całościowej koncepcji formalno-strukturalnej dzieła (np. *Konx-Om-Pax*, cz. I). Konstruktywizm to również wszechobecne w kompozycjach Scelsiego symetrie, oprócz interwałowych, również graficzne (geometryczne) oraz formalne, w tym absolutnie ścisły palindrom makroformy (np. w *Uaxuctum* i *Chukrum*).

Czy wobec tego joga dźwięku i konstruktywizm w muzyce Scelsiego to próba połączenia przeciwieństw, sztuczne zestawienie dwóch całkowicie różnych światów: Wschodu i Zachodu?

Otóż racjonalizmu, rygoru i dyscypliny nie można uznać za charakterystyczny wyróżnik muzyki Zachodu sytuujący ją w opozycji do muzyki Wschodu³³. W muzyce orientalnej, muzyce wszystkich wielkich kultur Wschodu, rygor i precyzja, których nie sposób przestrzegać „nie-myśląc”, są nawet wyraźniejsze i ważniejsze, bo zrytualizowane³⁴. W kulturach Azji Centralnej „zjawisko artystyczne pojęte jest — stwierdza Sławomira Żerańska-Kominek — jako ściśle określona organizacja materiału, zgodna z wyobrażeniem lub wzorem myślowym reprezentującym duchowy i uniwersalny aspekt tematu, który jest przedmiotem aktu kreacyjnego. Wartość dzieła sztuki wiąże się ściśle z prawidłowością organizacji warstwy materialnej ocenianej wedle kryterium komunikatywności realizowanej przy pomocy form symbolicznych”³⁵.

³³ Por. I. Kania, *Czy możliwa jest uniwersalna filozofia muzyki?*, w: I. Kania, *Ścieżka nocy*, Kraków 2001.

³⁴ Por. hasło *muzyka indyjska*, w: L. Frédéric, *Słownik cywilizacji indyjskiej*, t. 2, przeł. zespół pod kier. P. Piekarskiego, Katowice 1998, s. 70.

³⁵ S. Żerańska-Kominek, *Symbole czasu i przestrzeni w muzyce Azji Centralnej*, Kraków 1987, s. 25.

Zatem Scelsiowska joga dźwięku i charakteryzujący jego muzykę konstruktywizm są ze sobą nierozzerwalnie, organicznie związane, tak jak w muzyce Wschodu kontemplacja i medytacja jest związana ze ścisłymi regułami, kanonami strukturalnymi i formalnymi (i dodajmy, jedynie poprzez nie możliwa, bo miarą wartości i piękna dzieła sztuki jest tam właśnie prawidłowość, z jaką odtwarza ono idealny model, archetyp). Do swojej filozofii muzyki Scelsi przetransponował w duchu synkretyzmu i swoistego uniwersalizmu te wschodnie wątki, które pokrewne są zachodnim, antycznym jeszcze, poglądom na związki muzyki i kosmosu. A mistycyzm muzyczny jest przecież jednym z Wielkich Tematów w kulturze Zachodu.

O zjawisku muzyczności

Muzyczność i poetyczność są, jak się zdaje w bergsonowskich błyskach intuicji, kategoriami występującymi zarówno w muzyce, poezji, jak i w rzeczowym świecie. Są zjawiskami, na które natrafia człowiek stykający się ze światem zewnętrznym, kiedy zajmie odpowiednią postawę, są także swoistą realnością występującą najpełniej w utworach muzycznych i poetyckich. Jakości istotne tych kategorii, zakres występowania i ilościowe ich składniki są w różnych przypadkach bardzo nieraz odmienne, objawiając się raz w całej swej muzycznej i poetyckiej pełni, innym razem zaledwie przeświecając nad chaosem i nieuporządkowaniem dźwiękowym i warstwą słowną. Muzyczność i poetyczność są jednak zawsze, jeśli już występują, wartością najwyższą, estetycznie najbardziej poruszającą, nadającą zarówno uniwersum akustycznemu świata, przyrodzie, jak muzyce i poezji, ich najistotniejsze głębie i niejako ponadfizyczne doniosłości.

Zjawisko muzyczności nie posiada, jak dotąd, bogatej literatury. Recenzenci i krytycy muzyczni, opisując czy analizując dzieło muzyczne, piszą czasem o „muzyczności” — pojęcie to jednak ma w tych wypadkach charakter pewnej przenośni, użytej najczęściej dla podkreślenia samej aury emocjonalnej utworów. Jest stosowane także jako metafora lub pewna figura stylistyczna, służąca ujawnieniu dodatnich walorów estetycznych dzieła muzycznego, bądź też jako typowy ozdobnik i ornament stylistyczny, niepełniący funkcji znaczeniowej. Ten sposób używania i rozumienia kategorii muzyczności, jakkolwiek poznawczo niewiele wnoszący, nie jest jednak całkowicie pozbawiony znaczenia. Potrzeba wykorzystania tego pojęcia w opisie bądź to dzieła muzycznego, bądź to jego wykonania świadczy dowodnie, że piszący o sztuce tej intuicyjnie wyczuwają w niej jakiś pierwiastek, który wymyka się, być może, możli-

wościom jego bliższego, słownego określenia, ale który niewątpliwie istnieje i jest samą istotnością muzyki. Potwierdzeniem istnienia tej kategorii mogą być wypowiedzi tzw. zwykłych słuchaczy muzyki, będących pod dużym wrażeniem odbieranych kompozycji lub ich kongenialnej interpretacji. Takie sformułowania, jak „kompozycyjna muzyczność wysokiej klasy”, „muzyczność wykonania”, „muzyczność przebiegu frazy” itp., potwierdzają fakt występowania zjawiska, które — aczkolwiek bliżej nieokreślone — przydawać ma konkretnemu utworowi muzycznemu walory najbardziej wartościowe i najgłębiej istotne. Lekceważenie i przechodzenie do porządku dziennego nad tymi przekonaniami i stwierdzeniami potocznymi byłoby dużym błędem, mogącym się odbić na określonym rozwiązaniu całego problemu. Wychodzenie od tzw. przeświadczeń przednaukowych, rozpoczynanie dociekań od przekonań potocznych jest metodą często stosowaną w fenomenologicznym dochodzeniu do istoty rzeczy, jest dobrym punktem wyjścia do rozwijania późniejszych stwierdzeń i przedstawiania ostatecznych dowodów. A że rozważania finalne pokrywają się często z tezami początkowymi, świadczy to o niezwyklej spirali myśli ludzkiej, łączącej tzw. zdroworozsądkowe poglądy ze szczytami dialektyki umysłowej, dowodząc istnienia swoistej klamry, spajającej pierwszy odruch myślowy z chmurnym jej ukoronowaniem.

O zjawisku muzyczności nie piszą nieomal wcale teoretycy i estetycy muzyki. Kategorii tej nie omawiała w swoich szkicach estetycznych Stefania Łobaczewska, nie dotknęła jej także swoim przenikliwym piórem i głęboką naukową uwagą Zofia Lissa. Roman Ingarden nie umieścił muzyczności wśród wyodrębnionych przez siebie jakości estetycznie wartościowych, samych wartości estetycznych ani jakości metafizycznych¹.

Nad jej ukonkretnieniem pojęciowym trudziło się natomiast w ostatnich latach wielu muzykologów z krakowskiej szkoły interpretacji pieśni, chociaż i oni zapewne nie potrafili dać w pełni zadowalających rezultatów naukowych dotyczących eidetycznego zbadania tej kategorii estetycznej². W literaturze francuskiej nie ma jej także w wykazie kategorii estetycznych Charles'a Lalo, nie występuje u Étienne'a Souriau, Michelle'a Dufrene'a i Henri Sege'a. W literaturze polonistycznej, pisząc o niej z dużą ostrożnością, Czesław Zgorzelski odnalazł ją „w zakresie metod

¹ R. Ingarden, *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych*, w: *Przeżycie — dzieło — wartość*, Kraków 1966.

² A. Matracka-Kościelny, *Mickiewicz, muzyczność poezji i pieśń polska*, A. Nowak, *Liryki Tetmajera w pieśni postromantycznej i młodopolskiej*, w: *Poeci i ich muzyczny rezonans*, Kraków 1994.

całościowego organizowania wypowiedzi, wzajemnego stosunku pojęciowych i fonicznych elementów w kompozycji utworu jako całości³. Michał Głowiński natomiast poświęcił więcej uwagi zagadnieniu „literackości” muzyki — miała ona przejawiać się w dążeniach do wyjścia z własnego tworzywa i przewyżczania jego naturalnych ograniczeń. Teoretyk uznał równocześnie, że „muzyczność” i „śpiewność” są zjawiskami rozdzielnymi (z czym trudno się zgodzić, szczególnie wtedy, kiedy nie próbuje się precyzyjnie obu tych pojęć zdefiniować)⁴.

Obaj jednak literaturoznawcy byli bliscy uznawania zjawisk muzyczności i poetyczności za uniwersalne kategorie estetyczne, mogące wiązać ze sobą dwie sztuki: poezję i muzykę. Jan Błoński próbował rozwiązać te zagadnienia jeszcze inaczej; dokonał mianowicie szczegółowej analizy sposobów wersyfikacji stosowanych przez autorów polskich i obcych i dopiero na takim tle przedstawił swoje wnioski. Jego ostateczna konkluzja sprowadziła się do tezy, że muzyczność poezji powstaje,

kiedy jawny (często miarowy) ruch wypowiedzi naprzód zaciera zarazem jej znaczeniową wyrazistość, unieważnia częściowe interpretacje (fragmentów czy strof), pozbawia wreszcie wiersz przejrzystych łączników konstrukcyjnych. Podtrzymuje jednak, paradoksalnie, poczucie jedności i spoistości, nadane przez dynamiczny impuls. Tym samym wiersz jednocześnie buduje się nam i rozwiewa; rozumiemy go i nie rozumiemy; jawi się jako całość — dzięki ruchowi naprzód — i jako przypadkowy zbiór fragmentów, skoro tylko pragniemy uchwycić go we wzajemnych związkach części, czyli podsumować mentalnie⁵.

Stanisław Dąbrowski uznał, że „muzyczność” nie da się zredukować, z czym można się łatwo zgodzić, jedynie do dźwiękowości⁶. W zakres tego zjawiska wchodzi zapewne także i to, co Ingarden nazywał niedźwiękowymi elementami dzieła muzycznego, wśród których wyróżnić można formę dzieła, układy metro-rytmiczne, strukturę fazową, jakości emocjonalne itp. Idąc jeszcze krok dalej, Dąbrowski stwierdził, że „muzyczność literacka” — jeśli istnieje — to ma ona swój walor jedynie w obrębie utworu literackiego, a z perspektywy muzyki może być tylko „quasi-

³ Cz. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, Kraków 1984, s. 20.

⁴ M. Głowiński, *Literackość muzyki — muzyczność literatury*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 77.

⁵ J. Błoński, *Ut musica poesis*, „*Twórczość*” 1980, nr 9, s. 114.

⁶ S. Dąbrowski, *Muzyka w literaturze*, „*Poezja*” 1980, nr 3.

-muzycznością”⁷. Sąd ten, wyrosły i ugruntowany w fenomenologicznej koncepcji dzieła literackiego Ingardena, udowadnia ponad wszelką wątpliwość, że problemy związane z tymi kategoriami nie należą jedynie do teorii literatury; mają one również swoje implikacje muzykologiczne i ontologiczne i bez pomocy filozofii i estetyki nie mogą one być ani odpowiednio naukowo postawione, ani tym bardziej rozwiązane.

* * *

Samo pojęcie „muzyka” przechodziło w swej historii różne koleje zmieniających się interpretacji, było na rozmaite sposoby analizowane i opisywane. W języku greckim oznaczało np. wszelką czynność, proces wykonywania, któremu patronowały muzy. W porównaniu z dzisiejszym jego rozumieniem pojęcie to obejmowało zatem o wiele szerszy zakres zjawisk, nie ograniczając się jedynie do sztuki dźwięków. Oczywiście znaczenie etymologiczne określonego pojęcia często nie jest zgodne z jego późniejszym znaczeniem realnym i tak też się stało z pojęciem muzyki, której dawne, pierwotne znaczenie ulotniło się z powszechnej świadomości językowej. Sam Mickiewicz miał także swoją teorię dotyczącą powstania muzyki — wywodził ją z pierwiastka nienaturalnego, duchowego⁸. Dziś natomiast pod pojęciem muzyki rozumiemy najczęściej złożone konfiguracje dźwiękowe, ujęte w gęstą sieć powiązań rytmicznych i harmoniczných, niosące ze sobą rozmaite momenty niedźwiękowej natury (tempo, ekspresję, znaczeniowość itp.). Aczkolwiek w wyniku burzliwego rozwoju i równocześnie poważnego kryzysu, w jakim znalazła się aktualnie muzyka, przydałaby się gruntowna rewizja podstawowych pojęć z tą sztuką związanych⁹, sama jej nazwa i to, co nazwa ta określa, nie budzi na ogół poważniejszych kontrowersji. Muzyka przestała być wprawdzie tym, za co uważają ją prostoduszni słuchacze koncertów, lecz nazywając coś muzyką lub tej nazwy jej odmawiając, jesteśmy w zasadzie zgodni w rozumieniu tego pojęcia i pomimo najrozmaitszych łamańców artystycznych, jakie kompozytorzy czasem z nią wyprawiają, nie mamy na ogół wątpliwości, co sztuką tą jest, a co nią nie jest.

Dokonując podziału wszystkich używanych przez człowieka słów na różne części mowy, gramatyka zakwalifikowała wyraz „muzyka” do

⁷ Ibid.

⁸ Por. A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. III: *Pisma proz.* Wykłady lozańskie, Warszawa 1955.

⁹ Pisali o tym wielokrotnie Zofia Lissa i Bohdan Pocięj.

rzeczowników, a precyzując, do tzw. rzeczowników nieżywotnych. „Muzyczność” — obok takich rzeczowników, jak dobroć, sprawiedliwość, rzeźwość, bystrość itp. — jest, w przeciwstawieniu do rzeczowników zmysłowych, rzeczownikiem umysłowym, tzn. takim, który nazywa przedmiot niedostępny dla zmysłów, a tylko pomyślany i tylko przez umysł poznawalny¹⁰.

Filozoficznie sprawa „muzyczności” to problem ontologiczny, sprowadzający się do zagadnienia, czy rzeczywistość składa się z samych przedmiotów jednostkowych i konkretnych, czy też także z ogólnych, abstrakcyjnych. Zagadnienie to postawione w filozofii starożytnej — platońsko-arystotelesowskiej — znalazło swą kulminację w okresie średniowiecza w sławnym sporze o powszechniki, czyli uniwersalia¹¹.

„Muzyczność” w ujęciu reistycznym Tadeusza Kotarbińskiego jest sprawą istnienia przedmiotów idealnych, które funkcjonują jedynie w myśli, a nie występują realnie w rzeczywistości. Redukując kategorie arystotelesowskie, sprowadzając wszystkie „przedmioty” do rzeczy, wybitny filozof, zgodnie z ówczesną tendencją pozytywistyczną, zlikwidował całe zagadnienie i uznał cały ten problem za pozorny i wymaginowany. Kotarbiński wyszedł ze znanego już od wieków założenia, że *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*:

[...] oto, gdy mówimy, że w śniegu tkwi cecha białości lub śniegowi przysługuje cecha białości itp., nie mówimy mniej ani więcej, jak tylko tyle, że śnieg jest biały. I stopniała nam cecha jak śnieg topnieje. Po prostu nie ma żadnych cech na świecie; są tylko zwroty, w które wchodzi wyrazy: „cecha” lub „białość”, „sprawiedliwość” itp.¹²

Uznając takie wyrażenia jak „białość”, „sprawiedliwość” („muzyczność”) za, jak to określił, „splot słownego przedziwa”, Kotarbiński pozwolił na jego używanie pod warunkiem pełnej świadomości jego pozorności i fikcyjności. „Muzyczność” jako cecha pewnych układów dźwiękowych jawi się, zgodnie z tym stanowiskiem, jako coś, co może być rozumiane jedynie w sensie przenośnym, wtórnym, nierealnym, przedstawia się jako zastępnik zdania, że konfiguracje foniczne lub jej poszczególne elementy — rytm, melodia, harmonia itp. — są po prostu muzyczne.

¹⁰ Z. Klemensiewicz, *Podstawowe wiadomości z zakresu języka polskiego*, Warszawa 1976, s. 50.

¹¹ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. I–II, Warszawa 1968.

¹² T. Kotarbiński, *Elementy teorii poznania, logiki formalnej i metodologii nauk*, Wrocław 1961, s. 20.

Budując humanistykę bez hipostaz, tępiąc urojenia językowe, likwidując spory słowne, Kotarbiński podniósł wymagania co do używania określonych wyrazów, usunął cały szereg trudności myślowych i nierozwiązanych dotąd zagadnień. Chwiejność terminologiczna niewątpliwie uniemożliwia ustalanie bogactwa kategorii semantycznych mowy i dopuszcza rozmaite sposoby jej ujednoznacznienia. Prowadzi to, według Kotarbińskiego, do sporego zamętu, a różni teoretycy precyzując mowę w taki lub inny sposób, dochodzą do tez ontologicznych diametralnie czasem sprzecznych. Odrzucając nazwy pozorne — onomatoidy — pozbawiamy się zatem fikcyjnych problemów, sprowadzając wszelakiego rodzaju „przedmioty” do rzeczy, unikamy spraw, które sprowadzić nas mogą, jak pisał Kotarbiński, na manowce metafizycznych hipostaz i prawdziwych „przestępstw” naukowych.

Rozważając kwestie zakresu przedmiotów indywidualnych, dokonał Roman Ingarden ich rozróżnienia na przedmioty pierwotne indywidualne i ufundowane¹³. Według niego, forma przedmiotu indywidualnego ma swoistą strukturę, która go całkowicie odróżnia od takich „przedmiotów”, jak cecha czy stosunek. Przedmiot indywidualny odznacza się formalnym zamknięciem w sobie, które pozwala mu być konkretem, indywiduum w pełnym znaczeniu tego słowa, gdy natomiast „cecha” lub „stosunek”, należące do przedmiotów ufundowanych, są ze swej istoty pozbawione formalnego zamknięcia. Znakomity filozof wystąpił przeciwko krytycznym realistom, którzy wierzyli w to, że świat materialny posiada tylko takie własności, jakie mu przypisuje fizyka, i że określone jakości, jako własności przedmiotów, nie są naprawdę wcale ich właściwościami, lecz są jedynie pewnymi „subiektywnymi” momentami wrażeniowymi, które przeżywamy postrzegając te przedmioty. Dokonując wnikliwej analizy przedmiotów realnych, idealnych i intencjonalnych, rozróżniając bytową samodzielność i pochodność, Ingarden uznał takie „przedmioty”, jak „czerwień”, „barwność”, za tzw. czyste jakości idealne. Stwierdził, że w spostrzeżeniu zmysłowym oraz w różnych odmianach spostrzeżeń wewnętrznych dane nam są różne przedmioty „ujakościowane”:

W szczególności widzimy np. rzeczy czarne, czerwone, szorstkie, śliskie, gładkie — liść drzewa jest np. „zielony” i to zielenią o całkiem określonym odcieniu i nasyceniu. Możemy jednak, na podstawie określonego zabiegu świadomościowego, wyróżnić w tej całości zielonego liścia, wyjąć jakby z tej konkretnej barwy jej samą „jakość”, jej nasycenie. Możemy wyróżnieniem naszym tak pokierować, że koncentrujemy się na samej zieleni, jej nasyceniu

¹³ R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, Warszawa 1962, s. 333 i n.

i wreszcie na tym, jaka ona jest, nie potwierdzając niejako tego, że oto tu i teraz występuje coś jednostkowego w naszym polu widzenia. Wówczas docieramy do „czystej” jakości, do czystej zieleni, a w szczególności do czystej „jakości” tej zieleni lub do jej czystego nasycenia. Wtedy mamy naocznie to, co Husserl nazwał „czystą species” i spełniamy ten akt uchwytywania, który u Husserla nazywa się „ideacją”. Z uwagi na to, iż to uchwycenie czystej jakości, czyli „ideacja” dokonuje się na podłożu spostrzegania zmysłowego pewnej rzeczy, Husserl mówił o niej, że jest „ugruntowana”, „upodstawiona” w spostrzeżeniu zmysłowym. Uchwytyjąc czystą jakość idealną w akcie ideacji, zdając sobie sprawę z jej specyficzności, z tego jaka ona jest, nabieramy zarazem niezachwianego przeświadczenia, iż jest coś takiego jak ta właśnie „jakość”¹⁴.

Zwalczając tezy sensualistycznej psychologii, Ingarden odrzucił pogląd, że czysta jakość idealna jest subiektywna, wypowiedział się przeciwko twierdzeniu krytycznych realistów, że jest ona tylko naszym ludzkim „wrażeniem”, elementem jedynie naszego przeżycia. Twierdził, iż jest „realnością” występującą w świecie przedmiotów i człowieka, a jaka jest jej forma i materia, jaki sposób istnienia — samodzielny czy niesamodzielny, bytowo autonomiczny czy pochodny, to dopiero szczegółowe analizy fenomenologiczne powinny wyjaśnić i odsłonić. Te rozstrzygnięcia filozoficzne, opierające się na głębokich analizach istnienia różnego rodzaju „przedmiotów”, posuwają naszą, omawianą tutaj sprawę „muzyczności” zdecydowanie naprzód. Aczkolwiek Ingarden o niej *explicit*e nie pisał, „muzyczność” byłaby blisko takich jakości, jak „barwność”, „zielen”, „czerwień”, byłaby czystą jakością idealną, która jeśli już istnieje, to posiada określony status egzystencjalny, taką, a nie inną materię i formę, swoisty, sobie tylko właściwy sposób istnienia. Jeżeli analiza spostrzeżenia słuchowego pozwala na wykrycie zjawiska, które określić można nazwą „muzyczności”, to w ontologicznych i epistemologicznych rozstrzygnięciach Ingardena znaleźć ona może ukwalifikowanie i szczegółowe określenie bytowe.

Bardzo blisko, jak się zdaje, był Ingarden zagadnienia „muzyczności” omawiając tzw. jakości metafizyczne¹⁵. Uznając je za najwyższe i najbardziej godne wartości, jakie spotkać mogą człowieka w obcowaniu zarówno ze światem, jak i w relacjach ze sztuką, stwierdził, że podczas rzadkich chwil ich oglądania odsłaniają się nam głębokie praźródła bytu, których na co dzień nie widzimy, a które ledwo możemy jedynie przeczuwać i ich się domyślać. Zaliczył do nich takie jakości, jak: wzniosłość,

¹⁴ R. Ingarden, *U podstaw teorii poznania*, Warszawa 1971, s. 287.

¹⁵ R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960.

tragiczność, podłość, straszliwość, demoniczność, świętość, grzeszność, ekstatyczność i in. Potwierdził, że jakości te, nadbudowujące się nad pewnymi przedmiotami lub wynikające z różnych sytuacji życiowych lub międzyludzkich, nie są właściwościami lub cechami określonych rzeczy i momentów, lecz pewną, szczególną ich atmosferą, która wszystko piętnuje i swym światłem rozświetla. Precyzując je bliżej, co zresztą było zadaniem ze względu na subtelną materię sprawy bardzo trudnym, wznosił się Ingarden na szczyty swego pięknego, trzeba z niezachwianą pewnością powiedzieć, poetycko-filozoficznego pisania, dając strony pełne nie tylko głębokich refleksji, ale i wzruszającego, stylistycznego ujęcia:

Życie nasze płynie, jeżeli można tak powiedzieć, bez sensu, w codziennej szarzyźnie i powszechności, bez względu na to, jak wielkie dzieła udaje się nam realizować w tym mrówczo czynnym i ruchliwym życiu. Aż wreszcie pojawia się dzień — jak dar łaski — w którym z nic nie znaczących i niezauważonych na razie przyczyn, z przyczyn zresztą zazwyczaj ukrytych, rodzi się „zdarzenie”, które spowija nas i świat dookoła nas się rozpościerający jakąś przedziwną nie dającą się opisać atmosferą. Jakakolwiek mogłaby być jej szczególna jakość, straszliwa czy zachwycająca, aż do zupełnego urzeczenia i zapomnienia o sobie, ona to sprawia, że dane zdarzenie odcina się od powszechnej szarzyzny dnia świetnym przepychem barw i staje się punktem szczytowym naszego życia. I nie ma przy tym znaczenia to, czy u jej podłoża leży wstrząs nielitościwie zbrodniczego mordu, czy też duchowa ekstaza w ujednieniu z Bogiem¹⁶.

Badanie percepcji dzieła muzycznego posiada bogatą literaturę. Sposoby odbierania muzyki są niezwykle różnorodne, stąd też zrodziły się różne teorie, które wskazywać miały, jakie warunki przedmiotowe i podmiotowe winny być spełnione, by odbiór był jak najbardziej pełny i adekwatny. Preferowany przez pewną część profesjonalistów sposób zaleca koncentrowanie uwagi odbiorcy na kolejnych frazach i okresach muzycznych, każe skupiać uwagę na wielopłaszczyznowych układach harmonicznymelodycznych i rytmicznych, awansuje rozumienie układów formalnych. Nastawieni psychologicznie teoretycy wydobywają z muzyki głównie jej walory emocjonalne, kierują się w odbiorze muzyki przede wszystkim na ekspresję, uczuciowość i znaczeniowość tej sztuki przenosząc nad jej „czysto” muzyczne wartości. Asocjacyoniści idą jeszcze dalej w ułatwianiu percepcji muzyki, zalecając swobodne kojarzenie różnych myśli i odczuć, które swą aurą i atmosferą korespondować mają z wyposażonymi w rozmaite uwikłania semantyczno-emocjonalne, konkretnymi utworami sztuki dźwięków.

¹⁶ R. Ingarden, *ibid.*, s. 368–369.

Stopień odkrywania prawdy o dziele muzycznym, miara jego odpowiedniego przeżycia i intelektualno-emocjonalnego na niego zareagowania jest różna i zależy zarówno od sposobów jego percypowania, jak i wrażliwości odbiorcy. Niewiele jednak można się pomylić, jeśli stwierdzi się, że wszystkie metody zalecane w odbieraniu utworów muzycznych są w jakiś sposób wartościowe, wzajemnie uzupełniające się, że każda w istotny dla siebie sposób odkrywa bogactwo różnych warstw tkwiących w samej muzyce. W praktyce obcowania z tą sztuką spotykamy jednak czasem przypadki tak ogromnego zafascynowania i głębokiego przeżycia dzieła muzycznego, że przekraczają one jakby granice recepcji muzyki i budzą niecodzienny wstrząs estetyczny u odbiorcy. Zdarzyć się to może w trakcie obcowania z muzyką poważną, ale wypływać jest zdolne również z przeżycia muzyki uważanej za „łżejszą”, której tak wysoce pozytywną rolę przypisał Marcel Proust w swojej *Pochwale złej muzyki*. Tak słuchają muzyki jednostki wybitne, wysublimowane, osoby pełne głębokiej, wewnętrznej kultury i wrażliwości, najczęściej artyści i pisarze, jak np. Stefan Żeromski, współgrający całą swoją osobowością, wyobraźnią i temperamentem ze słuchanym dziełem:

Dolatuje skądś dziki, rozpaczliwy płacz wiolonczeli. Zdaje się, że ścina się w żyłach krew... Wtedy pojmujesz muzykę, pojmujesz te przepiękne modulacje, te jęki i wybuchy, te rozpaczliwe klątwy i smutne, straszliwie smutne tony, jak szum wiatru w noc zimową. Dziw się dzieje z tobą, zapominasz gdzie jesteś — tylko porywasz z chciwością fale tej muzyki, wciągasz je jak powietrze... Ach — muzyka, muzycy — szczęśliwi! Im nie zabraknie materiału na pokazanie, jak się to cierpi, co się dzieje w duszy, jak to latają spłoszone myśli, jak bije serce, jak pali się krew, jak łyż duszą, a nam słowami mówiącymi to się nie uda. Chcesz uplastycznicić uczucie — a powiesz co innego. Słów nie ma. Rozumiem was, mistrze — twoją tęsknotę i miłość, Chopinie. Grając mówi się: ja to w tej chwili czuję. Dziwny dziw¹⁷.

Te rzadkie chwile duchowego zachwytu utworem muzycznym lub raczej, bo tak to zwykle występuje w praktyce słuchowej, jakimś jednym jego fragmentem, nazwać by można obcowaniem ze zjawiskiem muzyczności. Doznawaniem stężonej jakby muzyki, ściśniętej do maksimum ekspresji, poczuciem najgłębszej istoty określonej części dzieła, wzbudzającej korespondencyjnie, na zasadzie współporuszenia i współdrżania, duchowe receptory odbiorcy. Muzyczność zatem jawiłaby się na tworach dźwiękowych, wynikałaby ze złożonych konfiguracji fonicznych, wypły-

¹⁷ S. Żeromski, *Dzienniki*, t. I, Warszawa 1964, s. 162–163.

wałaby jako ich pochodna, z pewnych składników muzyki — głównie z melodii, ale także z harmonii, barwy dźwięku, ekspresji, przeżycia i rozumienia formy dzieła.

Analiza spostrzeżenia słuchowego wykazuje, że poczuciu doświadczenia muzyczności towarzyszyć musi, oprócz foniczności, cały szereg innych jeszcze elementów, które dopiero razem wzięte, jednocześnie występujące dać mogą opisywane zjawisko. Określona postawa, aprobująca estetycznie postrzegane wartości dźwiękowe odgrywa tutaj dużą rolę. Nie można sobie nawet wyobrazić, by rzadkie doznanie intensywnej rozkoszy słuchowej dokonać się mogło nie tylko bez przyzwolenia, ale i z pominięciem psychicznego poddania się napływającym wrażeniom, a nawet wychodzenia im niejako naprzeciw. Jest to warunek *sine qua non* doznawania muzycznej pełni, element podstawowy, bez którego przecież nie ma w ogóle jakiegokolwiek przeżycia estetycznego, a cóż dopiero mówić o tak jego specjalnej postaci, jak odbieranie zjawiska muzyczności.

Jednym z najważniejszych jego elementów jest melodyjność. Wspaniałe to zjawisko dźwiękowe, tworzące, w myśl psychologii postaci, określoną całość muzyczną, oddziałuje bardzo silnie na słuchaczy i stanowi jeden z najbardziej podstawowych elementów muzyki. Zjawisko melodii, jako specyficzne zmiany wysokości dźwięków na określonym podłożu rytmicznym, związane jest z muzyką od samego jej zarania. Muzyka rodzi się ze śpiewu, z gorącego, emocjonalnego słowa, z wyrazu duszy człowieka, który pozostawiony samemu sobie, walczący o swój byt biologiczny, w obliczu grozy i tajemnicy zagrażającego mu świata, w chwilach rzadkiego napięcia egzystencjalnego wydawał z siebie ekspresywny głos, będący pierwocinami właśnie melodii. Przystwojona muzyce przez kompozytorów, stała się melodia po latach czynnikiem o znaczeniu fundamentalnym, bez którego sztuka dźwięków nie może się obejść po dzień dzisiejszy. Różnorodne techniki dźwiękowe, zmieniające się układy stylistyczne, odmienne podejścia estetyczne czynnik ten raz podnosiły do rzędu najważniejszego składnika utworów muzycznych, innym razem chowały go jakby w cień, awansując problematykę rytmiczną, zagadnienia harmoniczne, sprawy instrumentacyjne, czy też wysuwając do pierwszego rzędu zainteresowań sonorystykę — fascynację samym dźwiękiem, jego przekształceniami i możliwościami barwowymi. W całej jednak historii muzyki europejskiej melodia była tym centrum, wokół którego skupiało się zawsze najwyższe zainteresowanie kompozytorów, ona to stanowiła w opinii słuchaczy, „sól” muzyki, była tym elementem, któremu muzykolodzy i estetycy poświęcali wiele stron analitycznych tekstów, a poeci i prozaicy sporo wzruszających kart literackiego hołdu.

Wspaniałe przykłady inwencji melodycznej przejawili, by wziąć tylko pod uwagę muzykę czasów nowożytnych — Mozart, Beethoven, Chopin, Czajkowski, a I część *Symfonii „Eroica”* mistrza z Bonn, *Larghetto* z *Koncertu fortepianowego f-moll* Chopina, przejmujące frazy *Symfonii Patetycznej* rosyjskiego neoromantyka zapisały się na trwałe w historii tej sztuki, przysparzając jej wielu zasłuchanych i zafascynowanych nią sympatyków. Obcując z piękną melodią słuchacz przeżywa szczególny stan psychologiczny, pełny wewnętrznego ukojenia, doznaje głębokich emocji korespondujących z ekspresją zawartą w meandrach dźwiękowych, nakierowuje swoje myśli na sprawy związane ze stanem psychicznym, w którym w tym momencie się znajduje, snuje wspomnienia wiążące się z najistotniejszymi sprawami jego życia. Wprowadza się w określoną aurę uczuciową, która daje mu wrażenie obcowania ze „stężoną muzyką” i duchowego uczestniczenia w czymś ważnym, ekspresyjnie głębokim, zapewnia mu udział w zjawisku, którego inaczej niż muzycznością nazwać nie można. Istotnym momentem, który jak się zdaje, występuje w tym apogeum słuchowego doświadczenia muzyki jest to, co potocznie nazywa się „nastrojem”, a co nie jest momentem dźwiękowej natury. Przybliżając, byłaby to pewna aura, atmosfera emanująca z określonych konfiguracji dźwiękowych, a równocześnie wpływająca jakby z drugiej strony, z korespondencji wyrazowej i emocjonalnej podmiotu doznającego. „Nastrój” jako sposób reagowania na muzykę nie miał szczególnie w ostatnim okresie zbyt dobrej opinii. Przypisany zwalczanej estetyce romantyzmu, pomówiony został wielokrotnie o najbardziej niskie instynkty muzyczne, postawiony był w rzędzie chwytów artystycznie i estetycznie podejrzanych. O nastroju jednak, i to już bez cudzysłowu, należałoby zacząć myśleć i pisać inaczej, z mniejszą pewnością o jego szkodliwości w odbiorze muzyki, z bardziej powściągliwą oceną co do jego nieprzydatności w opisie sposobów reagowania na określone utwory muzyczne. Wychodząc od danych doświadczalnych, a cóż może być dla sprawy bardziej istotne niż opis tego, co zachodzi faktycznie w rzeczywistości, stwierdzić należy, że „parujący” z określonych układów dźwiękowych nastroj, wzmacniany jakby na zasadzie rezonansu nastrojem podmiotu percypującego, jest jednym z najistotniejszych elementów muzyki i stanowi jej główny rdzeń estetyczny. Jest też nastroj tym elementem, który, można wyrazić taką supozycję, wiąże najsilniej dwie spośród sztuk poruszające najgłębiej i przejmujące: poezję i muzykę. Jest tym, co spaja w jedno dźwięk i słowo, wyraz i jego znaczenie, poetyczność z muzycznością, a któremu tak głęboki wyraz dał Chopin w lirycznym temacie dramatycznego *Scherza b-moll* op. 35, Mickiewicz zaś, pisząc te strofy:

Któż me westchnienie, kto me łzy policzy?
Czy już tak długie przeplakałem lata
Czy tyle piersi i w oczach goryczy,
Że od mych westchnień porzewiała krata?
Gdzie łza upadnie, w zimny głaz przecieka,
Jak gdyby w serce dobrego człowieka.

Koniecznym warunkiem ujawniania się zjawiska muzyczności jest także to, co można by nazwać „stojącym czasem”. Życie ludzkie upływa w ciągłym ruchu, nastawione jest na ustawiczny przepływ zdarzeń, myśli, procesów, społecznych i indywidualnych uwikłań, zasadza się w swojej najgłębszej istocie na nieprzerwanej modyfikacji i zmianach w trwaniu. Cywilizacja i kultura Zachodu opiera się wręcz na zdobywaniu i przekształcaniu otaczającego świata i przyrody, zakłada jako najbardziej godną wartość moralną dynamizm działania, energię wysiłku, stawia kategorię twórczej pracy na najwyższym piedestale. W życiu człowieka występują jednak pewne stany, w których obserwuje się jakby zatrzymanie ludzkiego pędu naprzód, zdarzają się momenty refleksji nie tylko myślowej, ale można by rzec, biologiczno-psychicznej, doświadczane są chwile zawieszenia uwikłania ludzkiego w jego los życiowy i powiązania społeczne. Czuje się wtedy zatrzymanie czasu, wzięcie w „nawias” całego naszego życia, doświadczają się niejako wyjścia z siebie, oddalenia się od konieczności życiowych i obowiązków społecznych. „Zatrzymanie czasu” jest w tym doświadczeniu wrażeniem najsilniejszym, człowiek czuje jego niezmiernie powolny przepływ, „widzi” jego wyhamowany bieg, doświadczają na całym psychiczno-fizycznym sobie leniwe, jak piasek w klepsydrze, sączenie się chwil. Momenty takie zdarzają się często po forsownym, turystycznym marszu w górach, kiedy to znużony wędrowiec odpoczywa po wysiłku w schronisku, relaksując się na prostych, drewnianych ławach i przy zwykłej herbacie z cytryną. Występują również niejednokrotnie w porywach miłosnych po spełnieniu, dając szczęśliwym kochankom chwile pełne zadowolenia i błogości, całkowitej niezależności od otoczenia, istnienia jedynie przez siebie i dla siebie. W praktyce obcowania z muzyką zjawisko „zatrzymania czasu” zdarza się na fali szczególnego upodobania określonego fragmentu muzycznego, następuje w chwili odczucia pięknej melodii, zareagowania na specjalnie ukwalifikowane struktury rytmiczno-harmoniczne, barwę dźwięku lub płynącą z muzyki ekspresję. Wyróżniając czynności, jakie człowiek musi czy powinien wypełniać w swym życiu, Władysław Tatarkiewicz odkrył momenty, które obok pracy i zabawy występują w osobniczym życiu ludzkim. Momenty te, różniące się od pracy i zabawy tym, że nie posiadają celu ani w sobie, ani poza sobą, nazwał nasz wielki humanista tzw. stanami trzecimi:

Oto zbudziłem się rano i leżę, zanim zdecyduję się wstać. Gdy wstanę, będę coś robić albo czymś się bawić. Ale teraz leżę i nie pracuję, ani też się nie bawię; fakt, że leżę, nie posiada celu ani poza sobą, ani w sobie, ma jednak przyczynę; leżę nie po to, by coś przez to osiągnąć, lecz dlatego, że obudziłem się i nie mogę jeszcze zdecydować się wstać... Kiedy indziej, wróciwszy do domu siadam w fotelu; gdy zaś mam dość siedzenia, chodzę po pokoju. Potem wstaję i patrzę przez okno na przechodzących ludzi. Chodząc i stojąc myślę; wyobrażenia przebiegają przez mój umysł; przypomniała mi się jakaś melodia i nucę ją; gdy do pokoju wszedł ktoś z mej rodziny, zaczynam rozmawiać. Otóż to wszystko — siedzenie, chodzenie po pokoju, patrzenie przez okno, myślenie, nucenie, rozmawianie — wszystko to nie jest ani pracą, ani zabawą; te czynności ani nie służą do jakiegoś celu, ani same nie są celem¹⁸.

Tatarkiewicz podkreślił, że stany trzecie charakteryzują w dużym stopniu naszą praktykę obcowania ze sztuką. Dopowiedzieć można, iż w swoim stężeniu pomagają ewokować zjawisko doświadczania muzyczności, stanowiąc jego składnik i konieczny komponent. Bez poczucia „zawieszenia czasu”, bez spowolnienia reakcji psychiczno-fizycznych, bez tego, co nazwać można pełnym relaksem duchowym, zjawisko muzyczności najczęściej nie wystąpi, nie potrafi samo zrodzić się z muzyki i wznieść się do wymiaru ponadfizycznego uniwersum akustycznego.

Doświadczenie muzyczności, aczkolwiek najczęściej i najpełniej objawia się podczas słuchania utworów muzycznych, występuje jednak także poza nią, w obcowaniu przede wszystkim z naturą. Niecodzienne zdarzenia dźwiękowe, pojawiające się czasem w przyrodzie, pewne momenty śpiewu ptaków, niespodziewane sploty fonii ze świata w powiązaniu z innymi warunkami przedmiotowymi oraz odpowiednią postawą słuchacza, obserwatora tych zjawisk, potrafi również dać wrażenie muzyczności. Piękny poetycki opis tego zjawiska zaprezentował Jarosław Iwaskiewicz w swoim utworze pt. *Muzyka gór*. Ukazał w nim wędrowca, który dowiedziawszy się od starego człowieka, że góry mają swoją własną muzykę, spróbował ją wysłyszeć. Gdy ta w końcu przyszła do niego, zrobiła na nim wielkie wrażenie, przekształciła go wewnątrz i zapadła mu głęboko w pamięć:

Wypaliła mnie, wytrawiła, przeżarła. Ukazała przepaść samotności ludzkiej.
Nie zapomni tej piosenki, kto raz ją usłyszał¹⁹.

Także i inni pisarze i poeci, w tym Adam Mickiewicz, co najmniej kilkakrotnie w *Panu Tadeuszu* („koncert” stawów w VIII księdze) po-

¹⁸ W. Tatarkiewicz, *O szczęściu*, Warszawa 1962, s. 174–175.

¹⁹ J. Iwaskiewicz, *Muzyka gór*, w: *Proza poetycka*, Warszawa 1980, s. 309.

świadczali świadomie lub też nie, pojawianie się „muzyki” czy muzyczności w świecie. Jest to zresztą niesłychanie ważny i brzemienisty dla estetyki muzyki problem — jeśli muzyczność występuje w świecie, to nie trzeba wytyczać ostrej granicy pomiędzy fonią świata a światem utworów muzycznych (co robił np. Roman Ingarden), a przeciwnie — można wykreślić w całokształcie zjawisk dźwiękowych linię nie wertykalną, lecz horyzontalną, i szukać dla bogactwa uniwersum akustycznego momentów nie różniących, ale właśnie wspólnych, wszystkie je w jakiś sposób jednoczących. Będąc takim właśnie wspólnym mianownikiem, muzyczność, badana od strony ontologicznej i psychologicznej, ujawnia się (podobnie jak poetyczność) jako doniosła kategoria artystyczna, nadająca różnym układom dźwiękowym samej muzyki, jak i fonii świata specyficznie jakościowego wymiaru estetycznego.

Kilka uwag o potrzebie muzykologii filozoficznej

I. Filozofia i muzykologia

To jest tekst o kilku intuicjach na temat muzykologii filozoficznej; intuicjach zarysowanych — rzecz jasna — jedynie szkicowo. Dlaczego muzykologia filozoficzna? Filozofia przypomina bowiem muzykologii o jej korzeniach, o specyfice jej programu, zwłaszcza gdy rozważamy konstytucję przedmiotu, z którym muzykologia bezustannie dialoguje. Filozofię i muzykologię łączy też podobieństwo celów transcendentálnych, obie powinny kierować się ku temu, czego nie sposób wyrazić, opisać, wysłować. I wreszcie kwestia struktury i logiki dyskursu — w muzykologii filozoficznej (czyli alternatywie muzykologii scjentystycznej), podobnie jak w filozofii (czyli alternatywie nauki, a dokładniej światopoglądu naukowego w rozumieniu Leszka Nowaka), lepiej jest wypowiadać się szerzej a gorzej niż dokładniej a wąsko!¹.

Z całego gąszczu problemów, z jakimi zмага się dzisiejsza filozofia, dwa zdają się mieć szczególną siłę przyciągania i oba nas tutaj interesują. Pierwszy to *myślenie niemożliwego*: „jak pozostawać racjonalnym i dyskutować na temat niemożliwego”, zastanawia się Jean-Luc Marion. Drugi — *wyrażanie niewyraźnego*: „marność litery odsyła nas do wspaniałości duchowej interpretacji”, utrzymywał Orygenes, a Czesław Miłosz w *Notatniku z Drugiej przestrzeni* pyta i odpowiada zarazem: „Co można wyrazić? Nic nie można wyrazić”.

I choć wieki dzielą te wypowiedzi a nadto perspektywa filozoficzna ich autorów, trzeba zdać sobie sprawę, że obie kwestie: *myślenie nie-*

¹ L. Nowak, *Byt i myśl*, Poznań 1998, s. 72; id., *(Unitarna) metafizyka Bolesława Leśmiana*, „Poznańskie Studia z Filozofii Humanistyki”, t. 13, 1996, s. 80, 91–92.

możliwego i wyrażanie niewyraźnego, stają się ważkimi problemami nie tylko wtedy, gdy rozmyślamy (i rozprawiamy) o religii czy dyskursie religijnym, choć tak zdawać by się mogło. Wręcz przeciwnie. Wystarczy bowiem przypomnieć to, co w ostatnich dekadach napisano krytycznie o racjonalności nauki i o innych jej tradycyjnych przymiotach — wolności od uprzedzeń, neutralności aksjologicznej lub obiektywności. Ów ton filozoficznej krytyki zdają się dostrzegać również niektórzy muzykolodzy. Już w pierwszych zdaniach *Existential Semiotics* Eero Tarasti zwierza się: „niektóre idee opierają się zbyt systematycznemu, bądź też za bardzo «naukowemu» traktowaniu”². Zaś Raymond Monelle, formułując swój „postmodernistyczny program” dla muzykologii, pyta radykalnie: „jak wyzwolić muzykę spod jarzma totalitarnych dyskursów i od narracji opanowanej przez totalizującą racjonalność”³.

II. Nauka a sztuka. Alternatywa pożyteczna czy fałszywa

Refleksja nad związkami pomiędzy nauką a sztuką jest bogata. Z jednej strony mamy tedy do czynienia z dominującym, esencjalistycznym poglądem, którego zwolennicy (np. Roman Ingarden) podkreślają odmienną funkcję i budowę nauki i sztuki, odmienną w zakresie intuicji czytelniczej, poznania, odmienną — jeśli chodzi o stosunek do jakości metafizycznych⁴. Z drugiej strony występuje stanowisko przeciwne. U jego podstaw leży, poparte obserwacjami z historii nauki, przekonanie, że alternatywa, na jakiej opierają się esencjaliści, jest fałszywa. Między tymi granicznymi stanowiskami lokuje się szereg pośrednich, bliższych Ingardenowi (np. Th. Kuhn) bądź od Ingardena oddalających się, czasem radykalnie (np. B. Russell, miejscami P. Gardiner, O. Spengler, W. Welsh, H. V. White czy A. J. Greimas)⁵.

O tym, że pytanie o stosunek nauki i sztuki warto zadać, przekonują kolejne wypowiedzi Tarastiego: „semiotyka egzystencjalna to przeciwień-

² E. Tarasti, *Existential Semiotics*, Bloomington 2000, s. 3.

³ R. Monelle, *The postmodern project in music theory*, w: *Musical Semiotics in Growth*, wyd. E. Tarasti, Bloomington 1996, s. 48.

⁴ R. Ingarden, *O poznaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1976.

⁵ J. Topolski, *Metodologia historii*, Warszawa 1968, s. 98; H. V. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000, s. 18; A. Grzegorzczkova, *Niekartezjańskie współrzędne w dzisiejszej humanistyce*, Poznań 1995, s. 87–88.

stwo nauki, której jedynym celem jest poszukiwanie tego, co niezmiennie, trwale” oraz, że „uprawiając semiotykę egzystencjalną nie czynimy w zasadzie nic innego, jak to, że przyglądamy się zjawisku w jego niepowtarzalności, indywidualności, przyglądamy się jego «duszy»”⁶.

III. Muzyka — doświadczenie — język

Który parametr muzykologii filozoficznej kromie tych, które sygnalizowałem, można uznać za najważniejszy? Twierdzę, że takim kluczowym parametrem jest świadomość języka, jakim muzykologia się posługuje, z czym wiąże się świadomość złożoności procesu poznawania muzyki. Muzykologiem, dla którego problem związku między doświadczeniem muzycznym i wyrażeniem językowym stanowił jądro filozoficznych rozważań w muzykologii, był Charles Seeger⁷. Zwłaszcza dlatego, że, w co wierzył i jak utrzymywał, język odsłania przedmiot doświadczenia jedynie częściowo, pozostawiając to, co najistotniejsze, poza swym zasięgiem. Ujmijmy to najważniejsze założenie w ten sposób: pełni bytu muzyki nie sposób sprowadzić do sfery porozumiewania się. O tym, że Seeger prawdziwie zainteresowany był językiem, a do tego językiem mistyki, świadczyć może sposób, w jaki amerykański muzykolog definiuje pojęcie „wiedzy muzycznej” stowarzyszone z kategorią intuicji: „jeśli badacz nie wie, co to jest «muzyka, taka jaka jest», to nie dowie się tego badając język [wyrażający tę wiedzę — M. J.], lecz jedynie uprawiając muzykę”. A ponieważ muzyka jest bez wątpienia bytem enigmatycznym, trafność reprezentacji językowej tych znamion („ekspresji”) muzyki, które język na różnych etapach procesu poznania zdoła pochwycić, zależy w wielkim stopniu właśnie od rodzaju języka, jakiego do tego celu użyjemy. I w tej sprawie Seeger przemawia dobitnie: „użycie języka w służbie mistyki żywi się paradoksem, sprzecznością i nieskrępowaniem znaczeń. W mistyce chodzi w pierwszym rzędzie o efekt: precyzyjność znaczenia nie jest istotna. Mistycyzm jest z założenia czymś poza logiką i poza metodologią”⁸.

⁶ E. Tarasti, op. cit., s. 9.

⁷ M. Jabłoński, *Charlesa Seegera wizja muzykologii filozoficznej*, „Res Facta Nova” 5 (14), Poznań 2002, s. 39–54.

⁸ Ch. Seeger, *Prolegomena to Musicology: the Problem of the Musical Point of View and the Bias of Linguistic Presentation*, „Eolus” 4, 1925, s. 13. Cyt. za: T. A. Greer, *A Question of Balance. Charles Seeger's Philosophy of Music*, University of California Press, 1998, s. 33.

Seeger uważał nadto, że „wiedza muzyczna”, będąca wytworem bezpośredniego doświadczenia muzyki, jest *niewyrażalna*. Zapośredniczając je językowo, wpadamy w „pułapkę lingwocentryzmu”, z której, tak na dobrą sprawę, nie sposób się wydostać: „muzyka staje się wówczas [tj. poprzez język — M. J.] czymś *innym*”. W *Existential Semiotics* Tarasti tak streszcza ową sprzeczność: „nie powinno gardzić się intuicją; lecz problem tkwi w tym, jak ją przełożyć na [...] metajęzyk?”⁹ Jeśli przyjmiemy, że rację mają ci uczeni, którzy twierdzą, że centralnym zagadnieniem muzykologii jest dziś interpretacja znaczeń muzycznych, to muzykologia filozoficzna — pogłębiając to założenie — koncentruje się na dwóch rodzajach światów semiotycznych: pierwszy to świat znaków i znaczeń takich, jakie jawią się w pragmatyce kultury (świecie nieskończonej, jak powiada Paul de Man, *prozopopei* — rozumienie, wątplenie, wiedza, zapominanie, skreślanie i powtarzanie znaków i znaczeń). Świat drugi to „przed-świat” właściwie, czyli „obszar”, w którym znaki się tworzą, powstają, kielkują — to świat doświadczenia przed wybiciem się na poziom werbalizacji i kultury (tym zajmuje się, według Tarastiego, semiotyka egzystencjalna).

IV. W poszukiwaniu nowego paradygmatu

O tym, że opowiadam się za drugim rodzajem związku między nauką a sztuką, świadczą dwa przyjęte tu założenia. Pierwsze — nie istnieje istotnościowa różnica pomiędzy nauką a sztuką; albowiem procedurą, którą obie posługują się równie konsekwentnie, jest tworzenie *światów możliwych*, w tym np. sensie, że — szerzej — muzykę lub — wężiej — dzieło muzyczne skłonni jesteśmy zinterpretować jako model/znak *świata możliwego*. Jest to założenie metafizyki pluralistycznej (a nie standardowej w rozumieniu Nowaka, którą posługuje się scjentyzm i muzykologia scjentyistyczna)¹⁰. Drugie — metafizyka pluralistyczna foruje w sferze języka taką jego odmianę, której oprzyrządowanie podtrzymuje dominującą rolę metafory jako środka twórczego opanowania świata. Założenie to znosi ostrość dylematu Hanslicka, który utrzymywał, że do natury dyskursu muzyczno-krytycznego należy nieusuwalne napięcie między jego wymiarami: „techniczno-opisowym” i „poetyckim” („poetycką fikcją”).

⁹ E. Tarasti, op. cit., s. 3.

¹⁰ L. Nowak, *Byt...*, op. cit., s. 111–117; (*Unitarna*)..., op. cit., s. 80, 90–91.

Znakomity uczony Peter Kivy twierdzi — trochę w duchu hanslickowskim właśnie — że tym, co rozbija jedność dyskursu muzykologicznego, jest nasza naturalna skłonność do wyboru jednej z dwóch jego odmian, tj. „technicznego opisu” lub „opisu (!) emotywnego”¹¹. Kivy popada w sprzeczność już na poziomie językowym, albowiem sens metaforyczny każdego pojęcia czy wyrażenia jest tego pojęcia i wyrażenia sensem pierwotnym; nie ma zatem „języka opisu” i „języka wyrazu”, choć takie rozróżnienie — wprost lub milcząco — przyjmują niektórzy scjentyści w muzykologii (Lerdahl i Jackendoff, Epstein, Burnham czy Gołąb). Dawno już zauważono, że fałszem jest przeciwstawienie znaczenia „właściwego” (*proper meaning*) pojęcia jego znaczeniu „przenośnemu”. Dlaczego? Dlatego, że nie istnieją kryteria jednoznacznie przyporządkowujące słowa znaczeniom, a sens słowa zależy od dyskursu jako całości i od konstytucji ontologicznej przedmiotu (tu: enigmatyczność muzyki, o której napomknąłem wyżej). W przypadku muzycznych „wysłowień interpretacyjnych”, tj. takich, które biorą pod uwagę dane doświadczenia jednostkowego niewerbalizowalnego w pełni, jak również niesprowadzalnego np. do danych doświadczenia zsocjalizowanego (K. Higgins), choć mogącego z nim wchodzić w relacje, zwłaszcza na pewnych etapach tworzenia się „słownika epoki”, metafora ma szczególnie twórczy charakter.

Rzecz w tym jednak, że jest tak w równym stopniu z językiem nawet tej muzykologii, która odcina się od tego, co *niewyrażalne*, a uobecnione w doświadczeniu, jako od źródła danych o konstytucji ontologicznej przedmiotu, za takie źródło obierając jedynie „obiektywną” partyturę (jest to zresztą dość długa „oświeceniowa” tradycja, wzmocniona przez Hanslicka; „filozoficznie rzecz ujmując, skomponowane dzieło, niezależnie od tego, czy jest przedmiotem wykonania, czy nie, jest skończonym dziełem sztuki”, pisał autor *Vom Musikalisch-Schönen*)¹².

Muzykologia filozoficzna, podobnie jak semiotyka (taka, jaką widział ją Greimas i jaką widzi ją dziś Tarasti), muszą przekraczać i podważać ramy dyskursu naukowego. Każda na swój sposób, ale obie równie zapamiętane, zwłaszcza wtedy, gdy chcą być aksjologiami (wszelkie doświadczenie niesie przecież moment wartościujący). O przekraczaniu

¹¹ P. Kivy, *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton 1980, s. 9.

¹² K. Higgins, *Musical Idiosyncrasy and Perspectival Listening*, w: *Music and Meaning*, wyd. J. Robinson, New York 1997, s. 85–86; L. Rowell, *Thinking about Music: An Introduction to the Philosophy of Music*, Amherst 1983, s. 33–34.

takiego dyskursu, obojętnie jak go nazwiemy — scjentystycznym, pozytywistycznym czy formalistycznym, możemy mówić jedynie wówczas, gdy pojmemy, że świat rzeczy (partytura) nie jest ani jedyny, ani też nawet podstawowy — wyjściowy, oraz że język metafory nie jest (wbrew temu, co niesłusznie stwierdziła K. Pisarkowa¹³) jedynie językiem pomocniczym muzykologii.

¹³ K. Pisarkowa, *Pomocnicze elementy języka muzykologii*, w: *Z pragmatycznej stylistyki, semantyki i historii języka. Wybór zagadnień*, Kraków 1994, s. 175–190.

Dlaczego muzyka się podoba?

W tym krótkim wystąpieniu chciałbym zarysować kilka argumentów na rzecz emocjonalnej koncepcji muzyki, która wyrasta z poglądu, że źródłem upodobania, jakie znajdujemy w tworzeniu i słuchaniu muzyki, jak również podłożem zasad muzyki oraz podstawą ocen utworów muzycznych jest rezonans emocjonalny, jaki wzbudza w podmiocie fizyczny dźwięk. Przekonanie to jest nie tylko nieoryginalne (wszakże wywodzi się co najmniej od Arystotelesa), ale wręcz najpowszechniejsze spośród wszystkich stanowisk w filozofii muzyki. Sądzę, że jest takie akurat dlatego, że jest prawdziwe. Nie pretenduję więc do przedstawienia oryginalnego stanowiska filozoficznego, chociaż być może układ argumentów czy naświetlenie przeze mnie emocjonalnej koncepcji muzyki w jakiejś mierze będzie oryginalne.

Teza emotywizmu w estetyce muzyki jest w moim przekonaniu prawdziwa w odniesieniu do wszelkich dźwięków w ogóle (a więc nie tylko muzyki), z tym że dźwięki noszące znaczenie intelektualne, czyli np. wypowiedane słowa, wymagające intelektualnej zdolności rozumienia, nie muszą mieć wartości estetycznej, aby wzbudzać upodobanie. Nie znaczy to, że nie mogą: słowa wypowiedziane odpowiednio pięknie — zważywszy walory języka etnicznego, do którego należą, barwę głosu, dykcję — okazują się nie tylko skuteczniejszym niż pospolita mowa nośnikiem swych znaczeń, lecz również budzą upodobanie estetyczne, często — jak w przypadku piosenki o niezbyt wartościowym poetycko tekście — przesłaniające i usprawiedliwiające ewentualne ich niedostatki intelektualne.

Przedstawię tu zaledwie kilka argumentów na rzecz emotywizmu w estetyce muzyki. Najważniejsze koncentrować się będą na fenomenologicznej introspekcji, a więc odwoływać do rezultatów mego własnego

wglądu we własne moje przeżycia estetyczne i apelować do analogicznego wglądu słuchaczy bądź czytelników tego tekstu w ich przeżycia. Zwłaszcza chciałbym zaakcentować uchwytnie właśnie w tego rodzaju refleksji konstytutywne (czyli genealogiczne) związki pomiędzy różnymi paradźwiękowymi aspektami życia świadomościowego oraz naturalną fonią przedintelektualnych warstw ludzkiego doświadczania siebie i otoczenia (społecznego i przyrodniczego). Do tej naturalnej fonii należy przede wszystkim fonia własnego głosu, fonetyczny fantom towarzyszący tzw. mowie wewnętrznej, dotykowo-słuchowe wrażenia drżeń w obrębie ciała, wrażenia ruchu kiszek i tętnienia krwi, oddech, kichanie, kaszel *etc.*, oraz — być może najważniejszy dla genealogii doświadczenia muzycznego — śmiech, westchnienia i inne bezpośrednie komunikaty uczuć. Moc tych ostatnich polega jednocześnie na ich bezpośredniości, czyli spontaniczności ich emisji oraz prostocie ich odczytu, gdy słyszymy je u innych, oraz na tym, że wywołują sprzężenie zwrotne, to znaczy wzbudzają lub umacniają w samym emitencie tych dźwięków, jak i u tych, którzy je słyszą, tę samą emocję, która jest ich źródłem. To z kolei utrwała i przedłuża — w formie reakcji dźwiękowej — daną dźwiękową ekspresję, co doskonale znamy choćby pod postacią samonapędzającego się i „zaraźliwego” śmiechu. Dzięki temu procesowi elementy naturalnej fonii nabierają intersubiektywnego znaczenia jako czytelne komunikaty emocji. Sądzę ponadto, że takie procesy stanowią konstytutywne źródło ciągłości muzycznej, czyli fundamentalnego dla tworzenia i recepcji muzyki dynamizmu antycypowania przez jeden dźwięk dźwięku kolejnego, który jest oczekiwany i akceptowany przez słuchającego, często do tego stopnia, że w samym spełnieniu się tego oczekiwania znajduje on emocjonalno-estetyczną satysfakcję. To antycypacja, a właściwie tzw. protencyjne oczekiwanie typowej kontynuacji naturalnych dźwięków, takich jak śmiech czy śpiew ptaka, tkwi u źródeł prawideł tonalnej poprawności sekwencji dźwięków muzycznych.

Ogólnie rzecz biorąc, podłoże upodobania muzycznego wiąże w sobie trzy aspekty: 1. wspomniany wyżej fonetyczny materiał naturalny, łącznie z jego początkowymi charakterystykami muzycznymi, jak proto-rytmiczne i proto-melodyczne formy w sekwencjach dźwięków cielesnych czy śmiechu oraz w dźwiękach przyrody (śpiew ptaków *etc.*); 2. naturalnie sprzęgnięta z tym materiałem tkanekę emotywną (tak jak śmiech sprzęgnięty jest z nastrojem wesołości, a rytmiczne dyszenie ze wzburzeniem *etc.*) oraz 3. euforyczne bądź odprężające emocje (radości, bezpieczeństwa, wspólnoty) wywołane doświadczeniem empatii, a więc więzi z innymi ludźmi, u których z łatwością i pewnością odkrywamy tę samą (bo przecież w tej samej organiczno-psychologicznej substancji osadzoną)

wrażliwość i analogiczne do naszych własnych emocje. Na to wszystko nakłada się jeszcze ewentualnie warstwa kinetyczna, a więc utrwalanych połączeń pomiędzy dźwiękami, emocjami i przeżyciami kinetycznymi związanymi z ruchami własnego ciała — warstwa konstytutywna dla zjawiska tańca.

Krótko mówiąc, źródłowa, archetypiczna wartość muzyki jest wartością społeczną polegającą na konstytuowaniu się więzi podobieństwa i empatycznej solidarności między ludźmi jako zdolnymi, dzięki analogicznej dyspozycji do wiązania dźwięków z emocjami, do takich samych przeżyć. Przeżycie, którego składową staje się pewność, że jednocześnie lub też w analogicznych okolicznościach staje się ono udziałem innych osób, nie tylko wyłania z siebie euforyczny nastrój wspólnoty, siły i bezpieczeństwa, ale przede wszystkim pozwala na akceptującą samo-identyfikację osoby, która w tym emocjonalnym uspołecznieniu nabiera pewności własnego bytu jako realnej, świadomej i międzyosobowo potwierdzającej się egzystencji. Jest to oczywiście bardzo pierwotne wyjaśnienie genealogiczne estetycznego doświadczenia muzycznego, mające bezpośrednie zastosowanie do form najprostszych — do zbiorowych zawođen, rytmicznego uderzania w bęben i tanecznych kołysań w prymitywnej wspólnotcie ludzkiej. Twierdzę jednak, że muzyka w swej formie dojrzałej pochodzi ze społecznego utrwalania się kultury muzycznej, której rozwój polega na komplikacji i nawarstwianiu się automatyzmów skojarzeń dźwięków z emocjami, dzięki czemu coraz więcej ludzi, na tle coraz bardziej złożonej muzyki, zdolnych jest przeżywać zarówno proste emocje wywołane przez rytm i melodię w ich odniesieniu do rytmów organiczno-emocjonalnych, jak i wyższe przeżycie radości lub wzniosłości towarzyszące każdorazowo odkryciu emocjonalnej i duchowej więzi wspólnotowej, łączącej ludzi na gruncie najbardziej naturalnej wrażliwości, a więc ponad różnicami kultur i wszelkimi możliwymi antagonizmami. Uniwersalne doświadczenie muzyczności na tym się więc zasadza, że podobnie jak indywidualna osobowość człowieka jest mniej czy bardziej spójną jednością czynników pierwotnych (animalnych i infantylnych) oraz wyższych warstw życia psychicznego i duchowego (jak moralność i inteligencja) — jednością, która doświadczana jest przez człowieka jako samoakceptacja i samozrozumienie całego przekroju własnego życia i motywacji własnego postępowania — tak też i dostrzeżenie spójności życia społecznego w różnaitości jego form: od najprymitywniejszych i pierwotnych do najbardziej wysublimowanych i złożonych jest szczęsnym przeżyciem, jednoczącym społeczność w swego rodzaju ponadindywidualną, lecz całkowicie *ludzką* „osobowość”. Tę „osobowość” społeczeństwa ludzkiego, w przekroju jego wszystkich warstw kulturalnych, w głąb

jego dziejów, aż do czasów pierwotnych, a na przekór różnicom języków, wyznań i kultur, widzimy najpełniej i doświadczamy jej w sposób najbardziej przekonujący słuchając muzyki, która jest jedna i harmonijnie zgodna na przestrzeni wszystkich krain i czasów, gdziekolwiek i kiedykolwiek żył człowiek.

Emocjonalne znaczenie muzyki, jej niemalże doskonała uniwersalność jako czytelnego nośnika uczuć oraz, w konsekwencji, jako nośnika idei społecznych wspólnoty i solidarności, stanowi moim zdaniem również duchowy i psychologiczny korzeń komunikacji językowej. Podzielał popularny wśród antropologów pogląd, że dźwięki o charakterze słów wyposażonych w znaczenia uchwytne intelektualnie długo i stopniowo wyosobniały się z muzyczno-semantycznej tkanki powtarzalnych, rytmicznie ewokowanych dźwięków wydawanych przez ludzi dla komunikowania uczuć, stanów i sytuacji, a więc okrzyków, nawoływań, zawodzeń *etc.* Jeśli ktoś chciałby przykładu, to niech zważy na intymne pokrewieństwo pomiędzy brzmieniem i warunkami emisji słowa „dźdży”, przeżyciem dreszczy zimna oraz muzycznym *tremolo*. Stopniowa intelektualizacja pierwotnego doświadczenia wspólnoty emocjonalnej, związana z wymogami praktycznej skuteczności komplikującej się komunikacji, spowodowała rozejście się początkowej niezróżnicowanej aktywności ekspresyjnej w dwóch kierunkach: muzycznym i językowym. Dźwięk, który w muzyce oraz w komunikacji pierwotnej stanowi bezpośrednią substancję emocjonalnego znaczenia, tzn. nie jest tylko jego formą czy nośnikiem, lecz jest wprost i bezpośrednio współprzeżywany (słyszany) wraz z emocją, do której się odwołuje, na gruncie języka ulega procesowi abstrakcji i formalizacji. Oznacza to, że dźwięk stopniowo staje się tylko narzędziem wykorzystanym do ujawniania intelektualnego znaczenia słowa, a więc do sugerowania umysłowi pojęcia, które wtenczas staje się jakby istotną formą łączącą się z przygodnym tworzywem fonicznym. Nic dziwnego, że z czasem wytworzyło się nawet przekonanie, że związek dźwięku słowa z jego znaczeniem jest w istocie przypadkowy czy konwencjonalny, chociaż na gruncie religijnym do dziś zachowała się jeszcze naturalna wiara, że język jest konieczny i adekwatny do swych znaczeń również w swej warstwie dźwiękowej (a np. dana święta księga zapisana jest językiem objawionym przez Boga, zawierającym „prawdziwe imiona” rzeczy, zarówno w sensie prawdziwie odpowiadających rzeczom dźwięków, jak i znaków pisanych). Oderwanie znaczenia od substancji dźwiękowej jest zresztą, empirycznie rzecz biorąc, faktem w przypadku ogromnej większości słów współczesnych języków, a to stało się z kolei podstawą szczególnego zjawiska *inwersji semiotycznej*, polegającego na tym, że już nie tylko znaczenie jest formą dla dźwięku jako swego

tworzywa (wobec czego pozostają one czymś wzajemnie do siebie ściśle — mimo rozdzielności — przynależnym), ale — w miarę rozwoju zdolności do abstrakcyjnych, oderwanych od wyobraźni i zmysłowej ilustracyjności, ujęć intelektualnych — także i sam dźwięk staje się, w odczuciu użytkowników języka, formą, czyli zmysłową zewnętrżnością dla znaczenia słowa (jako czegoś substancjalnego i treściwego). Jeśli w obrębie jakiejś całości daje się wyróżnić stronę formy i stronę tworzywa, to oba te czynniki jak najściślej do siebie przylegają, tworząc spójną całość. Gdy jednak w danym przypadku tracimy już rozeznanie, co jest właściwie formą, a co materią (*resp.* tworzywem), a więc gdy np. dźwięk i znaczenie mogą być dla siebie wzajemnie formami i tworzywami, to oznacza to tyle, że organiczna więź obu czynników została rzeczywiście zerwana. Po pierwszym pęknięciu (rozdzielenie dźwięku i znaczenia, pogłębiające się wraz z odczuciem częściowej konwencjonalności języka) następuje więc drugie, wynikłe z inwersji semiotycznej: okazuje się, że to, co było wcześniej formą i jednocześnie tym, co istotne (znaczenie w stosunku do konwencjonalnego dźwięku), teraz może być ledwie tworzywem i czymś przypadkowym, a formą, czyli tym, co istotne, staje się coś uprzednio jedynie pośledniego (a więc teraz to dźwięk jest istotny, a ze znaczeniem — raz takim, raz innym — łączy się przygodnie). Dopiero w tym stadium semiotycznego procesu dźwięk i sens rozchodzą się na dobre. W sferze fonetycznej ekspresji niemuzycznej zjawisko to znamy jako istotną przynależność do siebie dwóch relacji semantycznych: homonimii i synonimii. Całość zjawiska semantycznego jest tu bowiem taka: jeden dźwięk może mieć wiele znaczeń, a jedno znaczenie — wiele właściwych dla siebie dźwięków (słów); synonimia znaczy przeto: „nieważne, jaki dźwięk — ten czy jakiś inny — ważny jest sens”, homonimia zaś znaczy: „nieważne, jaki sens — liczy się, że chodzi o jeden określony dźwięk (słowo)”. Tak naprawdę jednak, znaczenie jako forma dla dźwięku nie może być wcale konsekwentnie pojmowane jako coś przygodnego (znaczenie jest bowiem zawsze tym, co istotne, *sensem*), wszelako dźwięk, owszem, bardzo łatwo pojąć jako przygodną formę („szatę”) dla idealnego znaczenia; przypadkowość jest bowiem domeną tego, co zmysłowe. Dlatego właśnie, w miarę intelektualizacji naszej kultury, stopniowo nabieramy zdolności skupiania się na czystych znaczeniach, zupełnie rozluźniając ich związek z konkretnym brzmieniem słowa, które też staje się dla nas niemal obojętne, zwłaszcza wtedy, gdy znamy kilka języków. Zaskakującym rezultatem tego procesu jest nowa funkcja, jaką w zintelektualizowanych stosunkach społecznych, a zwłaszcza w zintelektualizowanym życiu wewnętrznym wykształconego człowieka zaczyna odgrywać muzyka. Otóż w cywilizacji Zachodu z biegiem stuleci zaznacza się coraz silniej tęsknota za nieza-

pośredniczym intelektualnie, intuicyjnym rozumieniem, a zwłaszcza za bezpośrednim rozumieniem emocji. Znamiennym wyrazem tej tęsknoty jest mentalna walka, jaką toczy my, tworząc muzykę lub odtwarzając ją w duchu, z czymś, co nazywam „dźwiękowym fantomem semantycznym”. Otóż inwersja semantyczna powoduje, że o ile dla zrozumienia jakiegoś sensu potrzebujemy pewnego „fantomu ilustracyjnego”, czyli jakiegoś wyobrażenia przedmiotu lub też wypowiedzenia słowa w myśli, a więc często potrzebujemy *quasi*-dźwiękowego wyobrażenia słowa oznaczającego tenże sens czy jakiś przedmiot, o tyle dla świadomościowego ujęcia dźwięku coraz częściej potrzebujemy czegoś na kształt pustej formy słowa, jeśli można się tak wyrazić: skorupy po słowie, czyli właśnie czysto formalnego „fantomu semantycznego”, *quasi*-znaczącego niby-słowa. Tak jak ślad dźwięku jako tworzywa dla słowa pojawia się w naszej świadomości, gdy myślimy o czymś za pomocą słów, tak i ślad słownej artykulacji sensu (która polega na przeprowadzeniu zwykłego dźwięku w pewien powtarzalny abstrakt fonetyczny, czyli dźwięk formalny), jak również ślad semiotycznie odwróconego tworzywa dla słowa, którym zamiast dźwięku staje się niby-słowo, pozór słowa — pojawia się w naszej świadomości, gdy myślimy muzykę. Są to te wszystkie „la, la, la”, „pam, pam, pam”, których niby niewinnie używamy dla emisji wokalne, ale które wdzierają się przecież do naszego myślenia muzyki, tłamsząc i „formalizując” naszą wyobraźnię i wrażliwość muzyczną, ilekroć staramy się odtwarzać ją lub tworzyć w duchu. To frustrujące „pam, pam” w naszych myślach, wypierające czystą muzykę i odgradzające nas od bezpośredniego jej przeżywania, jest świadectwem stłamszenia naszej spontaniczności przez intelektualizm, a jednocześnie, ze względu na odczucie odrazy i złości, jakie w nas wywołuje, dowodem na to, że właśnie od *czystej* muzyki oczekujemy ratunku, że wierzymy, iż to muzyka pogodzi nas nareszcie z naszym własnym życiem emocjonalnym oraz przywróci spontaniczność więzi z innymi ludźmi, wyzwalając nas z intelektualnego zapośredniczenia naszej egzystencji.

„Filozofia” przekazu dzieła muzycznego w świetle odczuć artysty odtwórcy i odbiorcy

Wykonawstwo muzyczne rozumiane jako proces realizacji utworów za pomocą gry na instrumencie i śpiewu, przy użyciu techniki wykonawczej — to szalenie lapidarna definicja encyklopedyczna, niedotykająca prawdziwej istoty przekształcenia notacji muzycznej w samoistny byt, wywołujący reakcje emocjonalne zarówno u artysty, jak i u słuchacza. Oczywiście, stopień opanowania technik gry na instrumencie czy pracy głosem ma znaczenie fundamentalne, aby wykonanie mogło zaistnieć na oczekiwanym przez nas poziomie, umożliwiającym wywołanie głębokich odczuć. Jako śpiewaczka występująca na scenie uważam, że technika wykonawcza jest jednak głównie elementem pomocniczym w tworzeniu produkcji artystycznej. Istoty wykonawstwa doszukuję się w procesach zachodzących w ośrodkowym układzie nerwowym odtwórcy, a polegających na tworzeniu swoistego konglomeratu — efektu kojarzenia w jedność wszystkich bodźców docierających do artysty. Wynikają one z:

- nutowego zapisu utworu,
- zinterpretowania tego zapisu,
- przemyśleń dotyczących faktury i emocjonalności utworu,
- zastosowania wybranych środków technicznych,
- intelektualnego i emocjonalnego stosunku artysty do utworu,
- nastroju fizycznego i psychicznego w momencie wykonania,
- emocjonalnych impresji wywołanych przez fizyczne zaistnienie współbrzmienia głosu z orkiestrą lub fortepianem,
- konstrukcji osobowości oraz sumy wcześniejszych muzycznych i pozamuzycznych doświadczeń artysty.

Wszystkie wymienione elementy tworzą strukturę składającą się na artystyczną „fizyczność” zaistniałej produkcji, czyli *interpretację*. Ma ona na celu przekaz subiektywnego kształtu utworu, zaproponowanego przez

artystę, oraz wywołanie zamierzonych reakcji emocjonalnych u słuchacza. Wykonanie każdego utworu powinno być postrzegane w dwóch aspektach: artysty wykonawcy i słuchacza odbiorcy. Uwzględnienie obu tych aspektów umożliwi ukazanie całościowego obrazu oddziaływania rozpatrywanej produkcji artystycznej. Oddziaływania, które powinno być głębokie i poruszające niezależnie od przybranego kierunku — pozytywnego lub negatywnego. Takie konkluzje potwierdza również moja piętnastoletnia praktyka artystki śpiewaczki.

Dotychczasowe doświadczenia, wynikające z kontaktu ze sceną i publicznością w ponad trzydziestu partiach: operowych, operetkowych, oratoryjnych, a także z repertuarem pieśniarskim, ukształtowały mój pogląd na zagadnienie wpływu muzyki na uczucia i emocje artysty, jak również na formowanie jego osobowości pozaartystycznej. Proces powstawania osobowości twórczej — jej rozwoju, przekształceń, dojrzewania, dochodzenia do głębokiego sensu arcyzmu i umiejętności odczytywania różnorodnych treści zawartych w muzyce — jest rozłożony w przebiegu czasowym aktywności artystycznej muzyka wykonawcy i kumuluje się w całokształcie dorobku pracy artystycznej, wchłaniając doświadczenia z pozaartystycznych dziedzin życia. Spór, którego przedmiotem jest rozstrzygnięcie problemu: czy artysta interpretując dzieło powinien odtwarzać realnie doświadczane przez siebie emocje, posiłkując się osobistymi przeżyciami, czy wręcz przeciwnie — opierać się wyłącznie na bogactwie opanowanych wcześniej środków technicznych i środków wyrazu, nadal stwarza przesłanki do dyskusji. Słuszne jednak byłoby przeniesienie jej z płaszczyzny teoretycznej na teren rozważań estetyczno-psychologicznych, których przedmiotem będzie osoba artysty wykonawcy. Nie zamierzam oczywiście polemizować na temat: czy aby zabić na scenie, artysta powinien realnie uśmiercić żywą ofiarę, bo rozważania takie sprowadziłabym do absurdu, jednak szerokie wniknięcie w całokształt problemu śmierci, odszukanie muzycznego wyrazu towarzyszącego takiej sytuacji jest koncepcyjnie jak najbardziej właściwe i kreatywne. W tym momencie bowiem uruchamia się mechanizm samonapędzający się. Emocje artysty wymuszają zastosowanie konkretnych środków technicznych, a te w praktyce scenicznej wywołują pewne oczekiwane emocje u odbiorcy.

Genialni kompozytorzy, tworząc swoje dzieła, intuicyjnie wczuwali się w miotające bohaterami odczucia, nastroje i reakcje, przekształcając je w adekwatne muzyczne sytuacje. Za pomocą swojego empatycznego geniuszu i notacji muzycznej przenosili na karty partytur skomplikowane psychoanalizy bohaterów dzieła.

Głębokie wniknięcie wykonawcy w rozmaite stany emocjonalne i chęć wydobywania ich z opracowywanego fragmentu muzycznego bardzo poważ-

nie wpływa na emocjonalną kondycję artysty. Nigdy nie zapomnę nastroju przygnębienia, zniechęcenia i wszechogarniającego mnie smutku podczas prób do przedstawienia *Rigoletta* Verdiego. Kreowana przeze mnie rola Gildy jest w aspekcie psychologicznym przejściem od naiwnie prostolinijnego odbioru rzeczywistości do świadomego pogodzenia z losem wymuszającym poświęcenie młodego życia. Najtrudniejszym fragmentem był dla mnie końcowy duet Gildy i Rigoletta. Rytmiczne, ciemne akordy orkiestry przyprawiły mnie o fizyczne mdłości, wywołując wewnętrzny lęk — chociaż doskonale zdawałam sobie sprawę z nierealności całej sytuacji. Moje negatywne odczucia przedłużały w nieskończoność oczekiwanie na rozpoczęcie finałowej sceny. Absolutną kulminacją wewnętrznego niepokoju i rozdrażnienia były trzy fragmenty melodii śpiewanej w najdelikatniejszych pianach, przy akompaniamencie rozplywającej się na rozłożonych akordach orkiestry, będące „anielską” prośbą konającej istoty. Następująca po chwili furia orkiestrowych brzmień i „krzyk” ojca na wysokich tonach barytonowej skali wyłączały moje poczucie rzeczywistości jeszcze na długo po zakończeniu spektaklu.

Jak odbierały ten fragment osoby znajdujące się na widowni? Jednym wzruszenie ścisnęło gardło, inni byli coraz bardziej poirytowani i chcieli, aby scena już się zakończyła, a opadająca kurtyna przerwała całe zdarzenie, wszyscy natomiast podkreślali uczucie lęku, czy na pewno nic mi się nie stało. Taka relacja wykonawcy i odbiorcy dowodzi siły oddziaływania fikcyjnej, muzycznej rzeczywistości, która wywołuje naturalne reakcje człowieka jak płacz, zdenerwowanie, i wzbudza podstawowe emocje — lęk i chęć ucieczki.

Całkowicie odmienne uczucia powodowała u mnie muzyka do *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego. W charakterze lekka, delikatna, finezyjna przez cały czas trwania opery prowokowała i podtrzymywała nastrój pogodnej radości. Nawet w scenach z założenia dramatycznych (wielki finał I aktu), kiedy akcja szalenie się komplikuje, mamy wrażenie jakiegoś ogromnego zagmatwania, nie wyczuwamy jednak nawet cienia nadchodzących fragmentów depresjogennych. Muzyka każdorazowo idealnie związana z rozgrywającą się sceną, od początku aż do polonezowego finału, powoduje powstawanie emocji pozytywnego podniecenia, dzięki któremu coraz to nowe, piętzące się trudności techniczne śpiewanej przeze mnie partii Rozyny pokonywałam z narastającą euforią i radością śpiewania.

Nieco odmienny odcień emocjonalny miał dla mnie materiał muzyczny innej wspaniałej opery komicznej — *Don Pasquale* Donizettiego. Libretto w treści zbliżone jest do opery Rossiniego, jednak muzyka — chociaż podobnie pastelowa i wysublimowana — niesie o wiele więcej głębszych

emocji, np. przepiękny ansambl z II aktu łączy cztery różne pod względem charakteru postacie w spokojnym zastanowieniu, uwypuklając jednocześnie muzycznie odmienną pobudkę kierującą ich działaniem.

Duet miłosny Noriny i Ernesta z III aktu, po techniczno-wokalnych zawilościach całego przedstawienia, wpływał na mnie szalenie kojąco i uspokajająco. Delikatny akompaniament imitujący harfę oraz linie melodyczne głosów wzajemnie uzupełniające się potrafiły wyalienować mnie z całego przedstawienia i wprowadzić w stan irracjonalnego niebytu. Publiczność również odbierała intensywność zmienności nastrojów tej opery. Na propozycje kompozytora i wykonawców reagowała na przemian wybuchając szalonym śmiechem lub zamierając w absolutnej ciszy. Powinam w tym miejscu podkreślić fakt, że przedstawienie wykonywane było w języku oryginału.

Ponieważ oddziaływanie muzyki wpływa decydująco na proces kształtowania przeze mnie roli, mogłabym wymieniać wiele ciekawych i inspirujących przykładów spośród opracowanych utworów, znajdujących się w moim repertuarze.

Uważam za interesujące jednak podzielić się spostrzeżeniami na temat jeszcze jednej tylko partii operowej. Najtrudniejszej dla wykonawcy i najbardziej reprezentatywnej dla omawianego tematu. Violetta Valery — postać z *Traviaty* Verdiego. W zależności od psychicznej konstrukcji śpiewaczki rola może przybierać kształt krańcowo różny. Od życiowej konieczności do drastycznego — żeby nie powiedzieć „wulgarnego” — wyboru. Muzyka Verdiego w swoim bogactwie stwarza w tym dziele możliwość wielorakich interpretacji. Szalenie trudne jest pokazanie wymaganej przemiany osobowości w scenicznym czasie dwóch i pół godziny trwania spektaklu. I tu właśnie bagaż pozamuzycznych doświadczeń artystki zadecyduje o sposobie wykonania roli. Violetta z I aktu może być naiwnie frywolna lub — używając potocznego określenia — wyuzdana, duet miłosny z Alfredem to towarzyski flirt albo krzyk samotnej duszy. Akompaniament pozwala na różnorodne punkty odniesienia, wzbogacając konwencję wykonawczą poprzez adekwatne „muzyczne” emocje.

Dla mnie, jako wykonawczyni partii Violetty, najtrudniejsze, a nawet karkołomne, są dwa momenty tej opery. Pierwszy to scena śmierci głównej bohaterki, a właściwie kilka ostatnich słów umierającej kobiety. Natężenie poziomu emocji osiąga w tym miejscu swoje apogeum. Naturalne zdenerwowanie i wzruszenie spowodowane zmiennością ekstremalnych nastrojów oraz fizyczne zmęczenie organizmu emocjonalną huśtawką czasami uniemożliwiają mi wykrztuszenie finałowego zdania Violetty. Daje to efekt czasem wręcz makabryczny — bejsię rzęzącego

głosu, który, chcąc powiedzieć ostatnie słowo, zмага się z wszechogarniającą niemocą. Każdorazowo próbuję zagrać tę scenę, używając wyłącznie środków technicznego wyrazu aktorskiego, ale jeszcze nigdy tak naprawdę mi się to nie udało. Wydobywający się w tym momencie ze mnie głos jest jakby poza moją świadomością, a co się z tym wiąże — poza możliwością kontroli. Czasem jestem autentycznie zaskoczona jego brzmieniem.

Drugi moment znajduje się w duecie Violetty i Germonta z II aktu. Muzyka jest tak przesycona zmieniającymi się co chwilę emocjami, że prowokuje naturalne przejawy walki o przetrwanie i prawo do samostanowienia — podekscytowanie i agresję. W kulminacyjnym momencie nagle następuje załamanie i przejście do totalnej rezygnacji. Tak gwałtowny zwrot w emocjonalnej formie wyrazu sceny powodował kilkakrotnie bardzo niebezpieczną dla mnie sytuację, chociaż byłam na nią przygotowana. Ładunek i poziom spotęgowanych przez muzykę emocji, załamując się, wywołuje u mnie fizyczny ból, strach i żal, co jest bardzo trudne do opanowania. W czasie jednego z ostatnich przedstawień śpiewając poczułam spazmatyczne zaciskanie się krtani. Ratując się delikatnymi pianami chciałam przetrzymać atak, wtedy poczułam płynące z oczu łzy. Nie mogłam powstrzymać tej spontanicznej reakcji. Spojrzałam na partnera. Na jego twarzy malowało się bezgraniczne przerażenie, ale i jakieś dziwne zamyślenie i wzruszenie, którego nie widziałam nigdy przedtem. Gdyby nie zakończenie muzycznej całości sceny, musiałabym przestać śpiewać. Naturalne wzruszenie wywołane emocjonalnym ładunkiem akompaniamentu orkiestrowego było tak silne, że nie mogłam go opanować.

Publiczność też bezbłędnie odebrała mój sceniczny przekaz. Najpierw nastąpił moment ciszy, jakby kontynuujący zbudowany nastrój, a potem długie, burzliwe oklaski rozładowujące napięcie. Na pewno w takiej właśnie interpretacji oprócz bodźców czysto muzycznych zagrały impresje moich osobistych przeżyć i śmiem teraz twierdzić, że odegrały rolę pierwszoplanową. Wstrząsający efekt uzyskany nieświadomie, pozazmysłowo, znalazł odzwierciedlenie w licznych recenzjach, co potwierdzałoby prawdziwość tezy o psychicznej genezie zjawiska *interpretacji*, a także o słuszności eksponowania przez artystę realnie doświadczonych doznań.

Należałoby się zastanowić, jaki wpływ może mieć na wykonawcę częste prezentowanie ról o silnym ładunku emocjonalnym. Z drugiej strony nie możemy nie zauważyć innego zjawiska, jakim jest ekshibicjonistyczny masochizm artystyczny, dający wewnętrzne zadowolenie z publicznego przeżywania i okazywania miotających wykonawcą nadnaturalnie wyolbrzymionych emocji i nastrojów. Ukazywanie w sposób

maksymalnie wysublimowany autoekspresji staje się przyczynkiem mistrzostwa *interpretacyjnego*, co jest, uważam, jednym z wymogów zawodu artysty. Prowokuje poszukiwania, przemyślenia, tworząc w efekcie nieskończoną skalę różnicowań wykonawczych.

Cały czas moje rozważania snują się wokół tzw. repertuaru romantycznego, ale miałam również możliwość uczestniczenia w przedstawieniach reprezentujących współczesną estetykę muzyczną. Były to opery Pendereckiego — *Diabły z Loudun* i *Król Ubu*. Obie propozycje, ze względu na treść libretta i zastosowane środki muzyczne, były od początku do końca syntezą emocjonalnego szoku.

W trakcie prób obserwowaliśmy nadpobudliwość aktorów, którzy bez przerwy doświadczali różnorodnych wrażliwości dotyczących konkretnych zjawisk estetyczno-muzycznych. Głośna wymiana uwag, rozdrażnienie lub zubożenie i sarkazm zdominowały przygotowania. Następnym etapem było euforyczne zachłyśnięcie się nowo odkrytymi środkami artystycznego i muzycznego wyrazu. Zespół solistów podzielił się na osoby fanatycznie wykonujące zadania aktorsko-wokalne i entuzjastycznie akceptujące nową estetykę oraz na osoby niechętne, przymuszające się do zaistnienia na scenie, permanentnie zmęczone lub niedysponowane. U tych ostatnich wyrażało się to bólem głowy, mięśni, gardła, żołądka itp. Reakcje takie były psychosomatycznymi odpowiedziami organizmu na stres związany z wewnętrzną walką między akceptowaną klasyczną estetyką a budzącą emocjonalny sprzeciw estetyką współczesnego dzieła operowego.

Publiczność w ciszy odbierała przedstawienie i dopiero po zakończeniu spektaklu, żywiłowo dyskutując, wyrażała przeciwstawne odczucia, jakie wywołały te niekonwencjonalne prezentacje. Na pewno u wszystkich były to reakcje szalenie intensywne i zaskakujące, wzbogacające postrzeganie sztuki o nowy, niepokojący, wręcz drażniący rys rzeczywistości artystycznej, odczuwane na płaszczyźnie zarówno somatycznej, jak i psychicznej.

Na podstawie mojej piętnastoletniej praktyki w teatrze operowym mogę stwierdzić, że opisany przeze mnie stosunek artysty odtwórcy do wykonania dzieła muzycznego, chociaż niezaprzeczalnie kreatywny, ma również zabarwienie negatywne. Rozbudzanie i eksponowanie emocjonalnej otwartości czy nadwrażliwości może być powodem zaburzeń osobowościowych artysty śpiewaka, polegających na postrzeganiu realnego życia jako scenicznej rzeczywistości. Dzieje się tak w momencie, gdy nierealne sceniczne byty wnikają głęboko do podświadomości artysty, poruszając pokłady ukrytych pragnień, marzeń i lęków. Emanująca z muzyki siła ekspresji, wyczuwana intuicyjnie, a następnie przyswajana

i przetwarzana w realne emocje, zapisuje sygnały naprawdę niezaistniałych, ale jednak silnie odczuwanych przeżyć, kształtuje osobowość. Za pośrednictwem dźwięków oraz dopełniających elementów teatralnego wyrazu wprowadza początkowo drobne zafalszowania. Po pewnym czasie staje się niezbędnym elementem naszej codziennej, prawdziwej rzeczywistości. W końcu nie potrafimy już bez niej żyć. W ten sposób powstający hybrydyczny twór — PRAWDA MUZYCZNA (zasady dramatu wg Wagnera oraz Verdiego) — przetransformowując się w PRAWDĘ REALNĄ, wyciska piętno na pozamuzycznych emocjach i odczuciach artysty wykonawcy.

W powyższym omówieniu przedstawiłam mój subiektywny, ale empirycznie potwierdzony, pogląd dotyczący problemu: muzyka a uczucia i emocje artysty wykonawcy — śpiewaka operowego, uzupełniając go o reakcje odbiorcy. Jestem całkowicie przekonana, że to właśnie muzyka jest źródłem bodźców oddziałujących na wszystkie uczestniczące w prezentacji jednostki. Jej psychogenna funkcja ma decydujący wpływ na zaistnienie i odbiór zjawiska *interpretacji*. Przetwarzana przez ośrodkowy układ nerwowy, powoduje wywołanie silnych zachowań ekspresyjnych, często wykraczających poza świat muzycznych oddziaływań i emanuje na pozaartystyczną świadomość. Rozważając problem emocji w muzyce, a także uczuć i emocji artysty i słuchacza, można zaryzykować twierdzenie, że muzyka w stopniu dominującym kształtuje emocjonalny sposób postrzegania rzeczywistości, będąc prąźródłem wszystkich poczynań składających się na zjawisko *interpretacji* zarówno w przypadku artysty, jak i słuchacza.

Byt i muzyka w *Ordo virtutum* Hildegardy z Bingen

Ordo virtutum (*Porządek cnót*) świętej Hildegardy z Bingen jest utworem scenicznym, który możemy określić jako moralitet o charakterze psychomachii¹. Jasno wyrażona dydaktyczna treść dzieła zbliża go do średniowiecznych dramatów liturgicznych, od których różni się jednak psychologiczno-mistycznym ujęciem tematu². *Ordo virtutum* zawiera ponad 80 krótkich kompozycji, z których każda stanowi muzyczną wypowiedź występujących w dramacie postaci. Wyraźny dialog pomiędzy

¹ Określenie to jest uzasadnione poprzez obecność w *Ordo virtutum* dwóch charakterystycznych dla moralitetu motywów. Pierwszy z nich to chrześcijańska doktryna eschatologiczna wraz z nauką o nieuniknionej karze pośmiertnej dla grzeszników i wiecznej nagrodzie oczekującej ludzi cnotliwych. Drugi znamieny motyw moralitetowy stanowi psychomachia, przedstawiająca rozgrywającą się w duszy człowieka walkę upersonifikowanych cnót i wad lub też zmagania aniołów i szatanów w scenach sądu Bożego. Ten typ utworu przekazał średniowieczu Prudencjusz z Calahorry, tworzący na przełomie IV i V wieku n.e. *Psychomachia* tego autora ukazuje alegoryczną walkę między cnotami i wadami. W twórczości Prudencjusza wzory te nabrały godności poetyckiej, dzięki czemu mogły kształtować wyobraźnię autorów średniowiecznych, a sam Prudencjusz stał się dzięki nim pomostem łączącym starożytność i średniowiecze. Moralitety ukazywały los człowieka (*homo*), czyli „Każdego”, bez konkretyzowania jego związków z jakimś narodem, stanem czy momentem historycznym. Dzieje „Każdego” (przedstawiające w symboliczny sposób historię ludzkości) wiodły od stanu łaski, poprzez pokusę i upadek, po pokutę uwieńczoną zbawieniem. Obok zwykłych postaci moralitet otaczał człowieka uosobieniami śmierci, sumienia, cnót i wad, a także dobrymi i złymi aniołami. Niekiedy pojawiały się Osoby Boskie. Akcja moralitetu toczyła się w przestrzeni supranaturalnej albo na ziemi, w momencie niezależnym od wszelkich miar czasu. Por. T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1997, s. 239–241.

² Por. J. Morawski, *Hildegarda z Bingen*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 4, Kraków 1993, s. 211.

osobami występującymi w utworze oraz napięcie dramatyczne wyrażone poprzez przeciwstawienie partii solowych i chóralnych dają podstawy, aby uznać oratoryjny charakter dzieła.

Utwór jest obrazowym streszczeniem jednego z głównych pism Hildegardy zatytułowanego *Scivias*³. Przedstawia walkę, jaką toczy przeciwko złym skłonnościom pewna przebywająca w ciele, kuszona diabelskimi podszeptami dusza. W zmaganiach tych wspierają ją cnoty, które pojawiają się na scenie jako postaci dramatu, zaprawione w odwiecznie toczonej walce ze złem, i ostatecznie pokonują diabła, przynosząc tym samym duszy zbawienie⁴.

Występujące w *Ordo virtutum* postaci, ich wygląd zewnętrzny oraz charakter zostały przez Hildegardę dokładnie opisane na kartach *Scivias*. W niniejszym artykule bardziej jednak interesuje mnie ich muzyczny wizerunek, chciałbym bowiem ukazać związek bytów występujących w tym utworze z jego strukturą muzyczną.

W dramacie Hildegardy wyznaczyć możemy podział na to, co harmoniczne, zgodne z boską symfonią, oraz to, co jest harmonii pozbawione, wręcz jej przeciwne. Przeciwstawienie to widoczne jest zarówno w treści i strukturze dramatu, jak też w jego warstwie muzycznej. Były dobre, reprezentujące Boga, jego ład i harmonię, posiadają naturę symfoniczną⁵ i kiedy wypowiadają swoje kwestie, posługują się melodią. Do kategorii tej należą Patriarchowie i Prorocy Starego Testamentu oraz Dusza (*anima*), występująca najpierw jako dusza szczęśliwa (*anima felix*), następnie jako dusza utrudzona (*anima gravata*), potem jako dusza nieszczęśliwa (*infelix anima*), a na końcu jako dusza skruszona (*anima*

³ Tekst i muzyka *Ordo virtutum* zachowały się w tzw. Wielkim kodeksie z Rupertsbergu, w którym znajdują się na końcu księgi *Scivias*, poprzedzone zbiorem innych pieśni (Hessische Landesbibliothek, Hs. 2.). Podczas badań nad tym utworem korzystałem z łacińskiego tekstu zamieszczonego przez P. Dronke w: P. Dronke, *Poetic Individuality in the Middle Ages*, Oxford 1970, s. 180–192. Ponadto swoje rozważania oparłem na niepublikowanym tłumaczeniu tekstu *Ordo virtutum*, udostępnionym mi przez Panią dr M. Kowalewską. Przy analizie warstwy muzycznej utworu korzystałem ze współczesnego zapisu nutowego kompozycji Hildegardy oraz z nagrania CD dokonanego pod kierownictwem B. Thornton i B. Bagby (*Hildegard von Bingen: Ordo virtutum*, Sequentia, Deutsche Harmonia Mundi, 1998).

⁴ Omówienie treści *Ordo virtutum* zainteresowany czytelnik znajdzie w pracy P. Dronke, op. cit., s. 168–179.

⁵ Pojęcie symfonii w ujęciu Hildegardy jest odpowiednikiem pitagorejsko-platońskiej koncepcji harmonii. Zagadnienie to bardziej szczegółowo przedstawiam w przypisie 8.

poenitens). Ponadto do tej kategorii zaliczyć możemy armię cnót (*ordo virtutum*)⁶, składającą się z siedemnastu wojowniczek. Sfera zła w utworze Hildegardy jest realnym brakiem, brakiem dobra, ładu i harmonii. Reprezentantem tej kategorii jest diabeł (*diabolus*) — jedyna osoba dramatu, której kwestie nie są śpiewane. Nie posiadają one muzyki z dwóch powodów. Przede wszystkim diabeł jako przeciwnik symfonii komponowanej przez Boga i zaprojektowanej przez Niego harmonii nie może sam w niej uczestniczyć i nie posiada sobie właściwego tonu. Ponieważ celem szatana jest zakłócanie lub wyszydzanie harmonii stworzenia, jego głos jest skrzekiem i hałasem. Drugi powód jest natury technicznej i związany jest z brakiem odpowiednich muzycznych środków wyrazu, które byłyby stosowne dla kwestii wypowiedzianych przez byt uosabiający zło, bowiem elementy charakterystyczne, groteskowe czy wręcz demoniczne pojawiają się w muzyce dopiero w późniejszym okresie⁷.

Warto zauważyć, że Patriarchom oraz armii cnót harmonia przysługuje na stałe, szatan natomiast w żaden sposób nie może porzucić swojej dysharmonii. Dusza przebywająca w świecie znajduje się ciągle pomiędzy tymi dwiema skrajnościami, wzmacniając swą symfoniczność poprzez posłuszeństwo cnotom lub tracąc ją w kolejnych etapach upadku i uległości diabłu.

Taki stan rzeczy wynika bezpośrednio z poglądów ontologicznych, kosmologicznych oraz antropologicznych Hildegardy, pod wieloma względami bliskich tradycji pitagorejsko-neoplatońskiej. Cały kontemplowany i opisywany przez Hildegardę kosmos przepełniony jest muzyką⁸. Jednak

⁶ Łaciński wyraz *ordo* znaczyć może zarówno „porządek”, jak i „hufiec” lub „armia”. Cnoty występujące w dramacie to: Królowa Pokora (*Humilitas Regina*), Mądrość Boża (*Scientia Dei*), Miłość (*Caritas*), Nadzieja (*Spes*), Czystość (*Castitas*), Miłość niebiańska (*Amor coelestis*), Zdolność rozróżniania (*Discretio*), Wiara (*Fides*), Pogarda świata (*Contemptus mundi*), Dyscyplina (*Disciplina*), Cierpliwość (*Patientia*), Wstydlivość (*Verecundia*), Bojaźń Boża (*Timor Dei*), Posłuszeństwo (*Obedientia*), Niewinność (*Innocentia*), Miłosierdzie (*Misericordia*) i Zwycięstwo (*Victoria*).

⁷ Myślę, że pewne tego typu elementy znaleźć można już u Mozarta. Ludwik Bronarski wśród kompozytorów stosujących je w pełni wymienia Liszta (partie Mefistofelesa w symfonii *Faust*), Berlioza (*Sabat czarownic* w *Symfonii fantastycznej*) oraz Francka (partie Szatana z *Les béatitudes*). Por. L. Bronarski, *Die Lieder der hl. Hildegard. Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Musik des Mittelalters*, Zurich 1922, s. 46.

⁸ Z tradycji pitagorejsko-platońskiej, która zachowała ważność także w myśli chrześcijańskiej, wywodzi się pojęcie harmonii sfer i „muzycznego kosmosu”. Pitagorejczyki jako pierwsi uważali, że krążące wokół środka świata sfery powodują swym

koncepcja wszechświata, według której jest on harmonią i symfonią w interpretacji nadanej przez Hildegardę, wykracza poza to, co rozumiemy jako antyczną koncepcję harmonii sfer⁹. Hildegarda rozumiała cały otaczający ją świat jako nieustannie i na wielorakie tony dźwięczący instrument. Właściwy sobie ton posiadają tworzące harmonię rzeczy, poczynając od elementów, których wirowanie wokół siebie opisuje Hildegarda jako przyczynę rodzących się przy tym dźwięków: „Bowiem wszelki element ma, jak to ustanowił Bóg, swój ton, który, niczym tony strun cytry, łączy się z innymi w jedność”¹⁰.

regularnym ruchem harmonijny dźwięk. Arystoteles w swym traktacie *O niebie* tak charakteryzuje ten pogląd: „tak olbrzymie ciała powinny by koniecznie wywoływać dźwięk swym ruchem, jeśli ciała, które nas otaczają, wywołują go, mimo że nie mają ani takich rozmiarów, ani nie poruszają się z podobną szybkością. Gdy słońce, księżyc oraz gwiazdy tak niesłychanie liczne i olbrzymie poruszają się z nadzwyczajną szybkością, jest niemożliwe — mówią — aby nie wywoływały dźwięku głośniejszego od jakiegokolwiek innego. Opierając się na tym rozumowaniu oraz na fakcie, że prędkość gwiazd, która zależy od ich odległości, jest proporcjonalna do akordów muzycznych, twierdzą, że dźwięk wydawany przez ruch kołowy gwiazd jest harmonijny” (Arystoteles, *O niebie* 290b, przeł. P. Siwek, Warszawa 1980, s. 78). Tę pitagorejską myśl podejmuje Platon w *Państwie*, w legendzie o Erze. Por. Platon, *Państwo*, ks. X, XIV, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1991, s. 219. Pogląd o harmonii i muzyce sfer wypowiada także Cycero w szóstej księdze *O państwie*, we fragmencie dotyczącym *Snu Scypiona*. Harmonię tworzą tu „same sfery niebieskie, zderzając się z sobą podczas ruchu, przy czym odpowiednio miarkowane dźwięki wysokie i niskie dają różne zgodne akordy. Przecie tak wielkie ruchy nie mogą dokonywać się w cichości i sama istota rzeczy wymaga, aby jeden z krańców wszechświata wydawał dźwięki niskie, a drugi wysokie [...]. Ludzie uczeni naśladowali to przy pomocy muzyki i śpiewu, przez co utworowali sobie drogę wiodącą z powrotem do tej krainy. [...] Atoli przepelnione tą muzyką uszy ludzkie straciły swą wrażliwość” (Cyceron, *Pisma filozoficzne*, t. II, przeł. W. Kornatowski, Warszawa 1960, s. 180–181). W pismach pierwszych pisarzy chrześcijańskich myśl ta jest podjęta i zinterpretowana zgodnie z nową wiarą. Klemens z Aleksandrii pisze: „Bóg cały wszechświat harmonijnie uporządkował i różne elementy połączył w zgodne współbrzmienia, aby w ten sposób cały świat stał się jedną harmonią” (Klemens Aleksandryjski, *Zachęta dla Greków*, przeł. J. Solowianiuk, w: *Apologie*, red. E. Stanula, Warszawa 1988, s. 119, *Pisma starochrześcijańskich pisarzy*, t. XLIV). Pitagorejska inspiracja obecna jest także w poglądach św. Augustyna (*De musica, De ordine*), Kasjodora (*Institutiones divinarum et saecularium litterarum*) oraz Boecjusza, którego *De institutione musica* stanowi podsumowanie niemal wszystkich starożytnych teorii filozoficzno-muzycznych.

⁹ Por. M. Kowalewska, *Św. Hildegarda z Bingen jako autorka pieśni*, w: *Hominem Quero. Studia z etyki, estetyki, historii nauki i filozofii, historii myśli społecznej*, red. A. Drabarek, S. Symotiuk, Lublin 1999, s. 712.

¹⁰ PL 197, kol. 1049, cyt. za: M. Kowalewska, op. cit., s. 712.

Każdy element kosmosu, każda rzecz i żywa istota mają swój własny ton, który współgra z innymi w wielkiej symfonii stworzenia. Twórcą zasad tej harmonii jest Bóg, który głosem porusza ziemski krąg. Mówi on: „niczym grzmot rozbrzmiewa mój głos, którym poruszam cały krąg ziemski [...] te lustrzane istoty tak uczyniłem, że wspólnie wyśpiewują one chwałę. Bowiem ja posiadam głos niczym grzmot, którym, w żyjących tonach wszelkiego stworzenia, utrzymuję w ruchu wszechświat”¹¹.

W kosmicznej harmonii odróżnia Hildegarda harmonię niebiańską i ziemską. Ta ostatnia, mimo że ustanowiona przez Boga, została jednak zakłócona przez grzech pierwszego człowieka. I właśnie zadaniem człowieka jest podjęcie wysiłku mającego na celu przywrócenie pełnej jedności harmonii ziemskiej i niebiańskiej, gdyż pomimo upadku jego powołanie nie zostało zmienione. Człowiek z upodobaniem zajmuje się muzyką, a obecna w niej boska harmonia napełnia jego duszę tęsknotą za utraconym rajem. Przeciwnikami tej harmonii są duchy ciemności, które nie mogąc jej znieść, wspierają szatana w jego dążeniu do wykpienia i wyszydzenia skomponowanej przez Boga symfonii, same będąc zdolnymi jedynie do tego, by wydawać z siebie wrzaski, skowyty i bluźnierstwa¹².

Ordo virtutum stanowi doskonały przykład egzemplifikacji tych neoplatońskich poglądów. Ich wyraźnemu dualizmowi odpowiada w omawianym utworze podział na sferę tego, co harmonijne, posługujące się melodią, i tego, co harmonii przeciwne, pozbawione muzycznego wyrazu. Dalsze rozróżnienia i analizy dotyczyć będą właśnie tej pierwszej kategorii.

Należy zauważyć, że muzyczna część dramatu nie jest jednolita, bowiem w miarę rozwoju jego akcji zmieniają się tonacje poszczególnych melodii. Tonacje zastosowane przez Hildegardę to D i E, które w średniowieczu uznawano za odpowiedniki starożytnych skal doryckiej oraz frygijskiej. Prolog utworu stanowiący wypowiedź Patriarchów i Proroków jest w pierwszej z tych tonacji. Melodie w tonacji doryckiej towarzyszą także pierwszej kwestii duszy szczęśliwej (*Felix anima*) oraz kwestiom duszy utrudzonej (*Anima gravata*). Kompozycje w tonacji frygijskiej towarzyszą zaś drugiej kwestii wypowiedzianej przez duszę szczęśliwą (*Anima felix*) oraz duszę pokutującą (*Querela animae poenitentis*). Jeśli chodzi o muzyczne wypowiedzi poszczególnych cnót, to charakterystyczne jest występowanie tonacji doryckiej przy niemal wszystkich wystąpie-

¹¹ PL 197, kol. 889, cyt. za: M. Kowalewska, op. cit., s. 712.

¹² Por. M. Kowalewska, op. cit., s. 713.

niach Pokory (*Humilitas*)¹³. W dialogu *Państwo* Platon wyraźnie opowiedział się za poprawnością i pożytecznością wymienionych skal, jednocześnie odrzucając pozostałe¹⁴. Platon twierdził też, że w jednym utworze muzycznym nie należy stosować różnych harmonii, bowiem muzyka mieszająca różne rytmy i harmonie jest niebezpieczna dla młodego pokolenia. Temu ostatniemu zaleceniu Hildegarda, łącząca dwie harmonie w ramach jednego utworu, nie pozostaje wierna¹⁵.

Związek między postaciami występującymi w *Ordo virtutum* a muzyką jest dużo głębszy — w melodiach tej samej tonacji pojawiają się identyczne motywy towarzyszące poszczególnym osobom dramatu. Tak więc słuchając utworu lub śledząc jego nutowy zapis, bez trudu możemy odkryć pewne zwroty dźwiękowe charakterystyczne dla ich wypowiedzi¹⁶. Tak samo zmieniające się motywy melodii informują nas o kolejnych stanach poddanej próbie duszy. Możemy powiedzieć, że muzyka stwarza dźwiękowy obraz postaci, zgodny z jej ontologicznym statusem. Tym samym rozważania metafizyczne i moralne przenosi w sferę słyszalnych dźwięków i ich zestawień, a więc w sferę estetyki.

Zależność muzyki od warstwy tekstowej dramatu staje się bardziej widoczna, kiedy poddamy analizie zarówno język poetycki Hildegardy, jak też jej sposób komponowania. Twórczość poetycką Hildegardy umieścić można w nurcie platonizującej poezji filozoficznej, bujnie kwitnącej w ciągu dwunastego stulecia, stulecia, w którym często zrównywano poezję z filozofią i teologią¹⁷. Fakt ten w znacznym stopniu determinuje charakter języka jej utworów muzycznych, a także tłumaczy ich bogatą i niezwykłą metaforykę. Zarówno w *Pieśniach* Hildegardy, jak i w *Ordo virtutum* występują cechy znamionujące średniowieczną prozę artys-

¹³ Tabelę z zestawieniem tonacji, rozpiętości oraz dźwięków finalnych poszczególnych melodii *Ordo virtutum* zawiera praca L. Bronarskiego. Zob. L. Bronarski, op. cit., s. 37–38.

¹⁴ Por. Platon, *Państwo*, op. cit., ks. III, X, s. 133 i n.

¹⁵ Oczywiście, tutaj możemy postawić zastrzeżenie, że od czasów Boecjusza znajomość starożytnych tonacji w średniowieczu obciążona jest błędem. Tym niemniej ważne pozostaje samo przekonanie dotyczące skal muzycznych przejęte ze starożytności.

¹⁶ Do najbardziej charakterystycznych można pod tym względem zaliczyć kwestie wypowiedane przez Wiarę, Miłosierdzie oraz Pokorę.

¹⁷ Wśród poetów religijnych tego okresu wymienić można: św. Bernarda z Clairvaux, Adama z St-Victor, Bernarda z Cluny (Morlanensis), Hildeberta z Lavardin, Marboda z Rennes i innych. Najwybitniejszymi poetami teologami tego okresu byli Alan z Lille, Bernard Silvestris, którzy zapoczątkowali nowy gatunek literacki, mianowicie epikę filozoficzno-teologiczną.

tyczną¹⁸. Wśród nich możemy wyróżnić transgresje, polegające na zastosowaniu swobodniejszego szyku, w którym wyrazy związane ze sobą gramatycznie oddzielone są od siebie innymi wyrazami, amplifikacje, czyli artystyczne poszerzenia wypowiedzi, liczne aliteracje oraz anominacje, które polegają na zestawieniu różnych form fleksyjnych tego samego wyrazu lub wyrazów homofonicznych, ponadto rymy asonansowe oraz interiekcje. Charakterystyczne jest też dla stylu świętej bardzo częste stosowanie przymiotników w stopniu najwyższym (*superlativus*), co przyczynia się do swoistego patosu utworów, a także częste nadawanie rzeczownikom rodzaju żeńskiego końcówki gramatycznej *-trix*. Końcówka ta, typowa dla *nomina agentis* rodzaju żeńskiego, wskazuje na funkcje i czynności trwale związane z podmiotem, stanowiące wręcz jego naturę¹⁹. W utworach poetyckich Hildegardy spotykamy często wykrzykniki, typu „Ach! Ach!”, „heu!, heu!”, „O vae!, vae!”, „Euge! Euge!”, które podkreślają szczególnie żarliwe wypowiedzi i wzmacniają poczucie rozgrywającej się tragedii. Dzięki tym wszystkim środkom stylistycznym utwory Hildegardy nabierają charakteru dynamicznego, stają się także pełne emfazy i patosu, wyrażając przy tym indywidualność i głębię duchowego doświadczenia autorki.

Kompozycje muzyczne Hildegardy wykazują odmienne niż w typowym chorale gregoriańskim traktowanie tonalności, co wyraża się zaskakującym w owym czasie akcentowaniem roli dominanty, równie niezwykłym, rządzącym całą strukturą melodyczną opracowywaniem motywów oraz sztuką kunsztownych wariacji. Melodie komponowane przez Hil-

¹⁸ Starożytność nie ujmowała poezji i prozy jako form wyrazu istotnie różniących się między sobą, lecz zaliczała obie do kategorii „mowy”, a poezja uważana była za mowę metryczną. W średniowieczu często zacierały się granice między poezją a prozą, którą uważano za wypowiedź swobodniejszą pod względem formy niż poezja, poddana ściślejszym kryteriom. Do tradycyjnego podziału mowy na poezję i prozę dołączono kolejny rodzaj stylu, mianowicie prozę rymowaną i prozę artystyczną, używając także terminu „proza” na określenie „poezji rytmicznej”. Por. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 156–161.

¹⁹ Występujące w psychomachii Hildegardy cnoty przedstawiają się, wskazując, jakiego rodzaju działaniem wyraża się ich istota: „Ego sum dulcis *conspectrix*” („Ja jestem ta, która ze słodką nadzieją wciąż spogląda”), „Ego sum *amatrix* simplicium morum” („Ja jestem miłośniczką prostych obyczajów”), „Ego *Discretio* sum lux et *dispensatrix*” („Ja Zdolność rozróżniania, jestem światłem i ta, która oddziela”). Zwracające się do siebie cnoty mówią: „O *dulcissima vocatrix*” („O ty przesłodka, która nawołujesz”), „O *vivens vita et o suavis consolatrix*” („O żyjące Życie, i o słodka pocieszycielko”), „O *dulcissima bellatrix*” („O przesłodka wojowniczo”). Por. M. Kowalewska, op. cit., s. 717.

degardę zbudowane są z krótkich fraz, które łączą się ze sobą, a zaczynają i kończą nutą finalną lub jej dominantą. Dosyć często uporządkowanie materiału dźwiękowego kompozycji zbliża je do współczesnych tonacji dur i moll²⁰. Każda pieśń jest zbudowana z nowych motywów, występujących w wielu kombinacjach i połączeniach, tak że tworzą liczne wariacje i rozszerzenia, każdy zaś motyw wydaje się mieć swoje szczególne funkcje. Jest to więc sztuka „komponowania” w źródłowym znaczeniu tego słowa, czyli sztuka układania mozaiki, sztuka kombinacji. Twórczość ta jest jednym z pierwszych przykładów sztuki wariacji w tej tak odległej epoce²¹. Melodie Hildegardy charakteryzuje nieregularność, zamiłowanie do nagłych skoków, można powiedzieć, że „wystrzelają one w niebo”, nie są delikatne, „słodkie” i „okrągłe” jak w tradycyjnym chorale, lecz przywodzą na myśl rodzącą się wówczas architekturę gotycką²².

Związek między tekstem a muzyką w dramacie Hildegardy uwidacznia się w zależności między żarliwością i długością tekstu a wspaniałością i bogactwem muzyki. Pewne szczególne słowa posiadają swoje własne motywy muzyczne pojawiające się w różnych miejscach, a ich waga akcentowana jest wysokimi tonami, wyraźnie wyższymi od tonów poprzednich lub następnych wyrazów. Często słowom, których znaczenie ma być wyeksponowane, towarzyszy w muzyce melizmat. Wydłuża on czas wypowiedzania wyrazu poprzez tak zwane jego rozśpiewanie. Niekiedy taka melizmatyczna melodia staje się wręcz dźwiękowym symbolem słowa²³. Często także cezury tekstu zbiegają się z cezurami melodii. W całej warstwie muzycznej pieśni dramatu widoczna jest tendencja do rozmachu i bogactwa, który towarzyszy patosowi i rozmachowi słów.

²⁰ Por. L. Bronarski, op. cit. Dokładne i wszechstronne analizy muzycznych kompozycji Hildegardy zainteresowany czytelnik znajdzie właśnie w tej pracy.

²¹ Bronarski posługuje się także porównaniem do kalejdoskopu, gdzie kolejne układy tych samych elementów geometrycznych tworzą nieskończone permutacje połączeń. Por. *ibid.*, s. 66.

²² Por. *ibid.*, s. 108–109.

²³ W utworze Hildegardy można wskazać wiele tego typu przykładów, m.in. słowu *vita* na ogół towarzyszy dłuższa melizmatyczna melodia, którą można odczytywać jako symbol długości i trudów życia. Słowo *timor* w kwestii wypowiedzanej przez cnotę *Timor Dei* opatrzone jest melizmatyczną, jakby zachwianą melodią opisującą drżenie. Wznosząca się melodia opatrzona melizmatem może być traktowana jako symbol wyrazu *gloria*, któremu towarzyszy. Melizmatyczną wznoszącą się melodię posiadają także niektóre wykrzykniki rozpoczynające wypowiedzi postaci. Melodia o podobnym charakterze opisuje też wyrazy oznaczające jasność i światło.

Ordo virtutum jest przede wszystkim moralitetem, dlatego w utworze tym aspekt muzyczny podporządkowany jest tekstowi. Jest to zgodne z zaleceniem Platona sformułowanym w *Państwie*, że muzyka ma być dostosowana do mowy i stanowić dla niej tło, a nie odwrotnie. Jednak warstwa muzyczna w dziele Hildegardy jest bardzo istotna, ponieważ w napięciu między naprzemiennie występującymi partiami chóralnymi i solowymi zarysowuje się cała przedstawiana w utworze sytuacja. Różnica między partiami dialogowymi i lirycznymi pieśniami cnót i duszy a odgłosami wydawanymi przez diabła powoduje efekt dramatyczny, którego nie sposób nie docenić. Kontrast ten nawet współcześnie oddziałuje na widza lub słuchacza niezwykle mocno. Melodia uwydatnia także zróżnicowanie wypowiedzi poszczególnych postaci i podkreśla napięcie dramatu, w którym szczęśliwy finał nie jest oczywisty.

Muzyka w *Ordo virtutum* służy słowom, dlatego nie osiąga bogactwa innych pieśni, jednak wiele fragmentów dramatu charakteryzuje bogata melodia i wysoki ambitus, jego zakończenie jest natomiast bardzo melizmatyczne²⁴.

Podsumowując stwierdzić można, że *Ordo virtutum* to utwór, w którym wyróżnia się kilka płaszczyzn, pewnego rodzaju warstw ontologicznych. Do pierwszej z nich należy zaliczyć warstwę bytów biorących udział w dramacie. Ich istnienie i charakter podporządkowane są neoplatońskim poglądom Hildegardy. Zasadniczym wyróżnikiem jest tutaj podział na byty dobre, podlegające Bogu i ustanowionej przez niego symfonii, oraz byt uosabiający zło i występujący przeciw stworzycielowi harmonii. Rozróżnienie to, chociaż u swoich podstaw teoretyczne i abstrakcyjne, w ujęciu Hildegardy przekształcone zostaje w konkretną sytuację, która decyduje o dramatyczności dzieła. Drugą warstwę stanowi sam materiał dramatu, a więc tekst oraz muzyka. Założenia ontologiczne autorki zostają tu ujęte w konkretne ramy melodii w określonych tonacjach lub zrealizowane przez brak melodii, równoznaczny z istnieniem dysharmonii, wyrażonej hałasem i krzykiem. Ponadmysłowa harmonia Boga i stworzonego przez niego świata uzyskuje swój słyszalny wyraz. W warstwie muzycznej dramatu rozróżnienie na rodzaje bytów podkreśla

²⁴ Dramat kończy niezwykle długi melizmat na słowie *porrigat*, obejmujący kilkadziesiąt nut. Melizmat ten w kontekście całego ostatniego zdania *Ordo virtutum* postraktować możemy jako znaczący. Brzmi ono bowiem: „Ergo nunc, omnes homines, genua vestra ad Patrem vestrum flectite, ut nobis manum suam porrigat”. Bardzo długa melodia na ostatnim słowie podkreśla znaczenie gestu wyciągniętej do Boga ręki i przywodzi na myśl znany fragment malowideł Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej, na którym dłoń Adama niemal dotyka ręki Stwórcy.

zmienność melodii oraz powtarzalność charakterystycznych motywów i zwrotów dźwiękowych. Muzyka służąc w tym utworze językowi, dosyć często podąża śladem jego gramatycznych struktur, dodaje znaczenia słowom lub wyraźniej je eksponuje.

Pomimo tych wszystkich prawidłowości charakteryzujących *Ordo virtutum* nie można jednak powiedzieć, aby utwór ten był intelektualnym, abstrakcyjnym konstruktem bezwzględnie podporządkowanym idei, którą ma wyrazić. Jest on raczej śmiałą poetycką wizją, opatrzoną piękną i wykraczającą poza konwencje swoich czasów oprawą muzyczną. Wizja ta, zgodna z teoriami Hildegardy wyrażonymi w innych jej utworach, stanowi ich streszczenie i muzyczną egzemplifikację. Dlatego właśnie, zgodnie zresztą z oczekiwaniami autorki, każde intelektualne spotkanie z *Ordo virtutum* prowadzi nas do kontemplacji Boga, wszechświata oraz człowieka i jego miejsca w symfonicznym dziele stworzenia.

Poetycka kontrafaktura jako recepcja dzieła muzycznego. *Winterreise* Müllera, Schuberta i Barańczaka

Recepcja dzieła muzycznego, jako ostatnia faza jego ontologii, stanowi dla badań muzykologicznych coraz bardziej atrakcyjny przedmiot. Nurt recepcji, która metaforycznie nazywana jest również historią życia dzieła, jego oddziaływania, uzmysławia żywotność tekstów kultury i jest fundamentem refleksji nad historią muzyki. Dla Hansa Heinricha Eggebrechta historia recepcji jest miernikiem siły „immanentnego działania dzieła”¹. Badanie recepcji dzieła wprowadza jego — jak wskazuje Mieczysław Tomaszewski —

aspekt dynamiczny: szansę uchwycenia owego właściwego przedmiotu badań — a więc dzieła muzycznego jako zjawiska artystycznego i humanistycznego — jako rzeczywistości żywej czyli dynamicznej, nie — jako papieru zadrukowanego nutowymi znakami².

Zdaniem Carla Dahlhausa:

Historia oddziaływania muzyki, która co prawda dochodzi do głosu głównie w wykonaniach i ich odbiorze, ale poza tym przejawia się również w literackim ujmowaniu muzyki i lekturze tej literatury, nie jest [...] wobec samych dzieł „zewnątrzna” lecz przenika ich istotę, którą należy zatem pojmować jako historycznie zmienną³.

¹ H. H. Eggebrecht, *Uwagi o metodzie analizy muzycznej*, przeł. M. Stanilewicz, „Res facta” nr 7, Kraków 1973, s. 40–48.

² M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 15.

³ C. Dahlhaus, „Rozumienie” muzyki i język analizy muzycznej, w: id., *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 283.

Jakakolwiek literacka, artystyczna, utrwalona reakcja wobec funkcjonującej w kulturze muzyki, wszelkie twórcze „inspirowanie się”, komentowanie czy ujmowanie w treści poezji szeroko pojętej „tematyki muzycznej”⁴, mogłoby być już przyczynkiem do uruchomienia muzykologicznej aparatury badawczej. Jednak dopiero od jakości i powagi tej kreatywnej recepcji zależy, na ile będzie ona dla dyscypliny rzeczywiście interesującą i brzemioną.

Podstawową wartością, na którą pragnę zwrócić uwagę, jest ponadliteracka konstrukcja, muzyczne uwikłanie tomiku poezji Stanisława Barańczaka *Podróż zimowa*. Mistrzostwo, nowatorstwo, jak i siła wtargnięcia poety w ontologię Schubertowskiego dzieła muzycznego prowadzą do kilku intrygujących dla estetyki muzycznej wniosków.

Najprostszym powodem, dla którego warto dostrzec „muzyczny kontekst” 24 wierszy polskiego poety, wydanych w 1994 roku⁵, jest już sam fakt inspirowania się cyklem pieśni *Winterreise* Franza Schuberta, arcydziełem podniesionym w kulturze europejskiej do rangi symbolu. Dzieła eksploatowanego w ubiegłym stuleciu zarówno przez Tomasza Manna, jak i Ingmara Bergmana⁶.

Zaangażowanie Barańczaka w *Podróży zimowej*⁷ przekracza wszelkie możliwe do wyobrażenia sposoby muzycznego „zakotwiczenia” poezji.

⁴ A zatem już samo wystąpienie w treści dzieła literackiego muzyki w ogólności, konkretnych utworów, ich wykonań, muzycznych instrumentów itp.

⁵ S. Barańczak, *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, Wydawnictwo a5, Poznań 1994 (wznowienie 1997).

⁶ Nie zajmuję się recepcją *sensu largo* Schubertowskiego *Winterreise*, lecz wskazuję zaledwie ostatni przystanek w drodze, jaką wiedzie cykl z 1827 roku poprzez kulturę. Dzieło to dzięki swemu niejednoznacznemu wyrazowi i idei estetycznej znajduje bardzo zróżnicowane pojmowanie. Niestety nie jest mi znana publikacja obejmująca wszystkie twórcze inspiracje pieśniami cyklu Schuberta. Wydaje mi się rzeczą potrzebną przedstawienie i wyjaśnienie okoliczności i celów traktowania pieśni cyklu *Winterreise* jako symboli w XX-wiecznej kulturze europejskiej. Posługiwanie się pieśnią *Der Lindenbaum* przez Tomasza Manna w *Czarodziejskiej Górze* oraz *Der Leiermann* w przedstawieniu przygotowanym dla szwedzkiej telewizji przez Ingmara Bergmana w roku 1997 (*Larmar och gör sig till*, tytuł polski: *W obecności Clowna*) jest postępowaniem dla historyka „żywej” muzyki frapującym. Fragmenty historii recepcji (choć głównie interpretacji muzykologicznych) dzieła przedstawiają publikacje: Heleny Hryszczyńskiej (*Franz Schubert: „Winterreise”, cykl pieśni op. 89 do słów W. Müllera [1827]*, w: *Cykle pieśni ery romantycznej 1816–1914. Interpretacje*, red. M. Tomaszewski, „Muzyka i Liryka” 1, Kraków 1989, s. 7–27) oraz Susan Youens (*Retracing a Winter's Journey. Schubert's 'Winterreise'*, Ithaca 1991).

⁷ Na przestrzeni całego tekstu nazwa *Podróż zimowa* dotyczyć będzie zawsze i wyłącznie dzieła Barańczaka, nie stosuję jej zatem nigdy jako polskiego odpowiedni-

Inspirujący ją tekst wokalny-instrumentalny Schuberta nie jest jedynie konstrukcyjnym nośnikiem lub metaforycznym odniesieniem, lecz jest głęboko zakorzeniony w celach i przekazie poety, nadaje sens całemu przedsięwzięciu artystycznemu.

Tomik poetycki *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta* Stanisława Barańczaka w sensie technicznym stanowi podpisanie nowego tekstu pod uprzednio istniejącą muzykę, dokonane wedle precyzyjnie skalibrowanych reguł.

Sugestia związku z kompozycją muzyczną sygnalizowana jest już w tytule, podtytule⁸ oraz zgodności numeracji wierszy względem pieśniowego oryginału⁹. Dodatkowo znaczącą bliskość wskazują 24 muzyczne incipity umieszczane konsekwentnie przed każdym utworem poetyckim cyklu. Dwu-, trzytaktowe cytaty partii wokalne wszystkich tekstów muzycznych *Winterreise* Schuberta niosą zawsze pierwszy wers muzycznie zapośredniczonego, oryginalnego niemieckiego tekstu słownego Willhelma Müllera, którego wiersze Schubert muzycznie zaadaptował w roku 1827:

XXIII



Gdy świeci nam neonów blask —
bądź wielkoduszny, nie szydź z nas.

Gdy zgiełkiem w nas głuszymy strach —
wiedz chociaż, co widzimy w snach.

Gdy plami nam nienawiść twarz
przed lustrem postaw, spojrzeć każ.

Gdy nużą nas sprzeczności prawd,
od Uproszczenia umysł zbaw.

Gdy nie umiemy mówić wprost —
rozpoznaj nasz prawdziwy głos.¹⁰

ka dla tytułu cyklu pieśni Schuberta, ten ostatni przywołuję w oryginalnej niemieckiej nazwie *Winterreise*.

⁸ *Wiersze do muzyki Franza Schuberta*.

⁹ Każdy utwór oznaczony jest wyłącznie cyfrą rzymską, kolejno od I do XXIV. Ta numeracja wyraźnie kojarzy utwory poety z odpowiednio numerowanymi w edycjach nutowych pieśniami cyklu Schuberta.

¹⁰ *Podróż zimowa*, s. 41.

Metryka, rytm i rym oraz regularnie stroficzna, wersowa budowa utworów Barańczaka odpowiada zaadoptowanej muzycznie konstrukcji poetyckiej Müllera. Relacja tekstów sięga zresztą znacznie dalej, nie ogranicza się tylko do doskonałej zgodności poetyckiej konstrukcji metro-rytmicznej. *Podróż zimowa* Barańczaka nie uwzględnia muzyki w swej poetyckiej treści, w warstwie semantycznej (z jednym wyjątkiem w utworze XXIV), nie tematyzuje wrażeń odbiorczych wynikłych w kontakcie z muzyką Schuberta. Jest natomiast istotną ingerencją w strukturę i ekspresję dzieła słowno-muzycznego. Ponad konstrukcją poeta ujawnia w swym eksperymencie z pogranicza sztuk grę z realnie funkcjonującym społecznie cyklem pieśni i jego odbiorcami. Za sprawą tej twórczej, poetyckiej i polemicznie zaprojektowanej recepcji muzycznego arcydzieła słuchanie *Winterreise* po doświadczeniu *Podróży zimowej* nie będzie już nigdy takie jak przed nim.

Właściwe znaczenie dzieła nie znajduje niestety swego pełnego obrazu w literaturze powstałej na temat cyklu polskiego poety. Istnieje co prawda kilka wartościowych i odkrywczych tekstów dotyczących fundamentu muzycznego Barańczakowej kompozycji. Jednak tylko dwóch autorów, teoretyków literatury — Adam Poprawa i Andrzej Hejmej¹¹ — podejmuje się próby szczegółowego prześledzenia muzycznego kontekstu poezji. Inni autorzy często zaledwie sygnalizują potrzebę, czy konieczność zajęcia się „problemem muzyki”¹², najwyraźniej niezwykle kłopotliwym, skoro uświadomionym i sygnalizowanym, a szczegółowo nie podejmowanym. Należy zwrócić uwagę na bardzo cenny artykuł Hejmeja, który podjął pierwszą próbę teoretycznego ujęcia problemu muzyki w *Podróży zimowej*¹³. I choć koncepcja Hejmeja jest integralna i sugeruje wyczerpanie tematu, z teoretycznomuzycznego punktu widzenia zatrzymuje się w pół drogi. W żadnym z tekstów nie skojarzono postępowania twórczego Barańczaka z oczywistą dla muzykologa praktyką kontrafaktury¹⁴.

¹¹ A. Poprawa, *Drogowskazy muzyki. O trasach zimowej podróży Schuberta, Müllera oraz Barańczaka*, „Warsztaty Polonistyczne” 1995, nr 1, oraz *Wiersze na głos i fortepian. O nowym tomie Stanisława Barańczaka*, „NaGłos” 1995, nr 21; A. Hejmej, *Słuchać i czytać: Dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej. „Podróż zimowa” Stanisława Barańczaka*, „Pamiętnik Literacki” XC, 1999, z. 2.

¹² W prawie wszystkich tekstach krytyków literackich zagadnienia związane z muzyką pozostają na pewnym poziomie ogólności, jako „sfera muzyki”, „problem muzyki” itp.

¹³ Op. cit.

¹⁴ Pewne sugestie wprowadzają jedynie Michał Bristiger (*Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka: Jerzy Artysz, Michał Bristiger, Jan Maria Kłoczowski, Jan Kott, Antoni Libera*, „Zeszyty Literackie” 1995, nr 2) oraz Bohdan Pociąg (Półka z książkami, „Wychowanie Muzyczne w Szkole” 1995, nr 5).

Kontrafaktura jest niestety dla polskich teoretyków literatury pojęciem marginalnym. W notce bibliograficznej umieszczonej pod hasłem „kontrafaktura” w *Słowniku terminów literackich*¹⁵ widnieje tylko jedna publikacja, autorstwa Jerzego Ziomka, zresztą znakomita¹⁶. Warto wskrzesić pojęcie kontrafaktury i szczególnie uwypuklić jego istnienie wówczas, gdy faktycznie występuje — przywiedzione przez Barańczaka, wieloletniego ucznia profesora Ziomka¹⁷, prosto przed oczy literaturoznawców. Kontrafaktura — praktyka szeroko niegdyś funkcjonująca w sztuce muzycznej — jest dla współczesnego poety bezpośrednim instrumentem nawiązania intymnego kontaktu z Schubertowskim *opus magnum*. Stosowana jest konsekwentnie i z urzekającą zręcznością.

Znaczenie kontrafaktury we współczesnej muzyce artystycznej jest znikome¹⁸. Pojęcie to kojarzone jest zatem najczęściej ze zjawiskami adaptacyjnymi dawno minionymi, znaleziskami z muzykologicznych „wykopalisk”. Termin kontrafaktura, w swym wąskim znaczeniu nazywa czynność i efekt podpisywania nowego tekstu pod istniejącą muzyką z wszelkimi tego działania konsekwencjami wykonawczymi, ekspresyjnymi i całym bagażem teoretycznym. Zakorzenił się on w XIX-wiecznej muzykologii i znalazł szerokie zastosowanie w opisie najpopularniejszych praktyk w muzyce średniowiecznej i renesansowej¹⁹.

Estetyczne znaczenie kontrafaktury dostrzega w pełni dopiero niemuzykologiczna koncepcja Jerzego Ziomka, w której pada kilka zdań niezwykle ważnych dla postrzegania *Podróży zimowej*: „kontrafaktura po części wzmaga procedury parafrastyczne: dzięki wspólnocie melodii dwa zupełnie ze sobą nie spokrewnione i do siebie niepodobne teksty mogą nawiązać kontakt [...] upodobnienie [...] tekstów nastąpiło poprzez tę samą melodię, bez której nie byłoby prawie żadnej między nimi komunikacji. Jest to więc szczególnie przypadek intertekstualności, szczególnie

¹⁵ *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, J. Sławiński, A. Okopień-Sławińska, Warszawa 1998.

¹⁶ J. Ziomek, *Kontrafaktura*, w: *Prace ostatnie*, Warszawa 1988 (II wyd. 1994).

¹⁷ Profesor J. Ziomek był promotorem prac doktorskich zarówno Stanisława Barańczaka jak i jego żony Anny Barańczak, napisanych w latach 70. na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesująca zbieżność zainteresowań teoretycznych poznańskiego profesora z postępowaniem twórczym poety nie wydaje się w tym świetle przypadkowa.

¹⁸ Choć inaczej rzecz wygląda w muzyce popularnej, w której namiastkę postępowania kontrafakturowego odnajdujemy nagminnie.

¹⁹ Oczywiście termin stosowany jest również w odniesieniu do muzyki późniejszej.

i nieuwzględniony przez Gérarda Genette'a [...] interpretantem przeoczoną w badaniach intertekstuologicznych jest właśnie muzyka jako kontrafakturowe zapośredniczenie²⁰.

Kontrafaktura, jako pojęcie centralne i terminologiczny klucz do interpretacji muzykologicznej, stanowi zatem podstawę dla refleksji teoretycznej nad istnieniem muzycznie zaangażowanego dzieła współczesnego poety. To za jego sprawą kontrafaktura porzuci zakurzoną półkę muzykologicznej biblioteki i odnajdzie swoje nowe, współczesne, artystyczne „życie”. Stanie się narzędziem twórczej recepcji społecznie funkcjonującej muzyki, ale i skutecznym środkiem poetyckiej polemiki z romantycznym myśleniem o świecie.

Wszystko to, co zmienił Barańczak w tekście muzycznym Schuberta, zawiera się wyłącznie w mikroskopijnych przesunięciach rytmicznych — spowodowanych dodaniem lub odjęciem sylaby. Zachodzi również znakomita odpowiedniość budowy formalnej tekstu Barańczaka z tekstem muzycznym, która respektuje bez wyjątku wszystkie Schubertowskie repetycje muzyczne, odznaczając je w zapisie kursywą. Doskonała konstrukcyjna zbieżność tekstów Barańczaka, Schuberta i Müllera w wymiarze odpowiedności prozodycznej i akcentowej, zgodności rytmu, rymu oraz innych parametrów dzieła literackiego została już dostrzeżona przez liczne opublikowane interpretacje teoretycznoliterackie. Nawiązania fonetyczne i treściowe są równie znakomite i zaskakujące, współtworzą skomplikowaną intertekstualną sieć relacji.

Cykl Barańczaka zachowuje tematykę i nastrój *Winterreise* Müllera w jego muzycznej wersji²¹. Zgodność ta jest zarazem tylko powierzchowna, jako że podszyta Barańczakową ironią, błyskotliwą polemiką, sprzeciwem, a przede wszystkim niską oceną wartości poezji Müllera! Podobieństwa wcale nie służą tu afirmacji. Zatem tematyka poezji Barańczaka jest również, paradoksalnie, mało związana starym tekstem słownym, który służy jej zaledwie za pomocny instrument, lecz dla własnych, niezależnych celów. Przy dużej determinacji można również argumentować, że *Podróż zimowa* przenosi muzykę Schuberta ze sfery *profanum* do *sacrum*, jako że w wierszach Barańczaka wyraźnie ujawnia się kluczowy ton modlitwy, którego Müller unika. Z drugiej strony, ktoś słusznie zwróci uwagę, że możemy rzecz rozumieć odwrotnie: muzyka

²⁰ J. Ziomek, op. cit., s. 265–278.

²¹ Istnieje, jak wiadomo, różnica w kolejności występowania tekstów cyklu, między poezją Müllera a pieśniami Schuberta, którą precyzyjnie wyjaśnia m.in. Susan Youens, op. cit.

Schuberta, traktowana przez koneserów jak świętość, zostaje poprzez „wykreślenie” niemieckiego tekstu wewnątrznie rozbita i ulega swoiście rozumianej „profanacji”. Stylistyka tekstu literackiego, w przeciwieństwie do konstrukcji, nie naśladuje pierwowzoru. Tekst Barańczaka posługuje się licznymi nazwami i stylem wypowiedzi zaczerpniętymi ze współczesnego, również potocznego języka sloganów, hasel, nawiązując tym samym większą, zresztą z pewnych względów oczywistą, bliskość z twórczością XX-wiecznego metafizycznego brytyjskiego poety — Philipa Larkina, niżli z wczesnoromantycznym stylem Müllera.

Polemiczna interpretacja muzycznego arcydzieła za sprawą kontrafaktury jako strategii poetyckiej uruchamia pewne gry recepcyjne — jak wskazał Bristiger²²: w „synchronicznym polu” współczesnej kultury. Gry recepcyjne *Podróży zimowej* dotyczą również historii kultury. Poważnie ironiczny celownik Barańczaka skierowany jest na komponenty romantycznego myślenia o świecie, człowieku i Transcendencji. Polemika pragnie rozprawić się z XIX-wiecznymi konwencjami myślowymi. Barańczak jest tu (względem romantycznej tematyki *Winterreise*) zdeklarowanym kontynuatorem Larkina²³. Środkiem ekspresji najistotniejszym

²² *Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*, op. cit., s. 104.

²³ Warto przytoczyć kilkanaście zdań wstępu Barańczaka do tomu dokonanych przez niego przekładów poezji Philipa Larkina. Znajdujemy tu myśl, która prawdopodobnie zbliżyła najsilniej działanie poety wobec *Winterreise* Schuberta z postawą twórczą Larkina: „Ironiczna, trzeźwa suchość, z jaką mówi się tu o nierozwiązywalnych dramatach egzystencji jest konsekwencją pewnego decydującego kroku myślowego. Krok ten pozwolił Larkinowi dość wcześnie oderwać się od tradycji romantycznego i postromantycznego pesymizmu. Na czym to oderwanie się polegało? Typowy pesymista romantyczny zdaje sobie sprawę, w nie mniejszym stopniu niż Larkin, z tragizmu ludzkiego bytowania na Ziemi, z jego nieuchronnej przemijalności i nieadekwatności. Romantyk wychodzi jednak z milczącego — albo wprost wypowiedzanego — założenia, że wszystkie te braki życia są dla człowieka, a już na pewno dla poety, niezasłużoną ujmą i niesprawiedliwą karą. Rozdźwięk między marzeniem a rzeczywistością (ten tradycyjny temat romantyzmu) nie jest winą marzącego: jest winą wrogiego świata, z jego pospolitością i obłudą, które dławią nasze marzenia i nie pozwalają im się urzeczywistnić. Właśnie to fundamentalne założenie myślowe Larkin burzy doszczętnie zadając jedno proste pytanie: A co, jeśli to wszystko *jest* zasłużone i sprawiedliwe? jeśli nuda, tandeta, płaskość i fałsz mieszczą się w nas samych? Jeśli nasze rozczarowania biorą się nie z wrogości świata, ale z małości naszych marzeń, którym lepiej byłoby nawet wcale się nie urzeczywistniać, gdyż z chwilą, gdy się realizują, porażają nas swoją pospolitością? [...] Dogłębna uczciwość myślowa Larkina polega właśnie na tym, że pytanie *czy przypadkiem to wszystko nie jest zasłużone* pierwszoplanowy bohater jego wierszy (z reguły będący literackim autoportretem samego poety) kieruje przede wszystkim do samego siebie. Jego dogłębna uczciwość artystyczna natomiast sprowa-

i artykułowanym w wypowiedziach poety jest kontrast współczesnych słów i starej muzyki.

Całe to skomplikowane przedsięwzięcie, jakiego podjął się polski poeta, miało tak naprawdę za cel, na co zwrócił uwagę Jerzy Artsysz — choć na chwilę uwolnić Schuberta od tekstu Müllera. Barańczak abstrahuje od tekstu Müllera, mimo iż przymierzał się do jego tłumaczenia. Jest niezadowolony z jego jakości. Dobrze zakotwiczony w odbiorze społecznym Müller zostaje zdegradowany na rzecz indywidualnej, artystycznej recepcji dzieła. Barańczak pozostawił w postaci wiernego przekładu jedynie *Der Lindenbaum*, tekst symboliczny dla niemieckiej kultury, jako ślad po swych pierwotnych intencjach, umieszczając go w cyklu jako utwór V.

Na tym etapie rozważań interesujący jest również problem wewnętrznego kontrastu między stylistyką tekstu słownego Müllera a muzyką Schuberta. Jakkolwiek warstwa muzyczna od początków funkcjonowania utworu budziła niezrozumienie, nie wiązano tego faktu z kontrastem stylistycznym między słowami a muzyką. Mieczysław Tomaszewski, zanim jeszcze zapoznał się z *Podróżą zimową* Barańczaka, stwierdził w *Winterreise* połączenie wczesnoromantycznego tekstu z antycypującą styl ekspresjonistyczny muzyką²⁴. Ta obserwacja skłania do zastanowienia: czy tekst Barańczaka faktycznie kontrastuje z tekstem muzycznym

dza się do tego, że nędza ludzkiej rzeczywistości jest w tych wierszach zarazem wiernie odbita i przewyciężona [...] Jego wiara nadzieja i miłość znajdują wyraz i zastosowanie w uporze, z jakim otamowuje powódź nicości artystyczną formą, z jakim o uderzającej brzydocie świata mówi w sposób uderzająco piękny [...] ten pejzaż zniszczenia i tandety, odmalowany w dodatku językiem skrajnie kolokwialnym i współczesnym, wtlaczany jest w misterne ramy strof, rytmów i rymów, które nadają mu — mimo wszystko — pewien porządek, sens i trwałość. [...] Jego głos *oficjalny*, wypowiadający stwierdzenia tak apodyktycznie skrajne, jak choćby to sławne *Życie jest najpierw nudą, potem trwogą*, to głos człowieka zgorzkniałego, osamotnionego, obcego wszelkiej spontanicznej radości, pozbawiony złudzenia, nawet cynicznego. Pod nim kryje się jednak *nieoficjalny* głos, który rozjaśnia nadzieja. I ta nadzieja — wyraz nie dającej się stłumić, mimo wszelkie rozczarowania, wiary w ludzkie wartości — rozbłyska z rzadka, ale tym bardziej olśniewająco, w pamiętnych pojedynczych liniijkach wierszy Larkina. [...] *Przetrwa z nas tylko jedno — miłość*. W świetle takich zdań — *nieoficjalnych* i dla Larkina nietypowych, nieoczekiwanie przelamujących obecną stale w liryce półmroczną szarość zwątpienia, zaprzeczających temu wszystkiemu, co podpowiada doświadczenie i zdrowy rozsądek — poeta *intensywnego smutku* okazuje się poetą pozbawionej złudzeń, ale tym bardziej upartej nadziei” (Ph. Larkin, *44 wiersze*, „Biblioteczka poe-
tów języka angielskiego”, red. S. Barańczak, Kraków 1991, s. 10–14).

²⁴ M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s. 19.

Schuberta, czy wyłącznie z tekstem literackim Müllera. Muzyka Schuberta drastycznie wzmacnia efekt polemiczny, pozostawiając skojarzenie z tekstem niemieckim. Sama jednak — wbrew licznym opiniom — nie musi być przedmiotem polemiki. Efekt ten jest najsilniej widoczny, gdy teksty Barańczaka czytamy słuchając szczególnego nagrania *Winterreise*, jakiego dokonali 10 lat przed powstaniem polskiego cyklu Peter Schreier i Światosław Richter. Na tle tej nadzwyczajnej realizacji, bliższej muzycznej stylistyce ekspresjonistycznej, nie dziwi, dlaczego Barańczak wykonanie to we wstępie do tomiku szczególnie odbiorcy poleca.

Dzieło Barańczaka zawiera projekt wykonania muzycznego, już choćby poprzez swą bezbłądność podłożenia pod muzykę oraz dostosowanie cech dźwiękowych i artykulacyjnych polskiego tekstu, zarówno do muzyki Schuberta, jak i fizycznych możliwości ewentualnego, również amatorskiego, śpiewaka.

Bardzo ciekawa i wcale nierzadka to okoliczność, gdy zachwyty nad utworem przejawiony w literackiej recepcji, bezpośrednio wspierany jest jego konkretnym wykonaniem. Barańczak umieszcza wycinki tekstu muzycznego, ale także przedstawia nagrania, które preferuje, z podkreśleniem istoty jednego, o którym informuje bardziej szczegółowo. Dla Barańczaka tekstem źródłowym jest zatem, co dość szokujące, nie tylko rękopis czy edycja nutowa, lecz również tekst muzyczny zasłyszany (czy, żeby lepiej oddać natarczywość działania poety — „zasłuchiwany”), w postaci wykonania dwóch wspomnianych wykonawców. Konkretnie wykonanie, a nie tekst nutowy jest zatem traktowane przez Barańczaka jako „dzieło”, albo przynajmniej jako wyróżnione i uprzywilejowane dzieła tego wcielenia. Nagranie jest zatem istotnym medium poznania dzieła, poznania, które wiedzie bezpośrednio do twórczości. Rola inspirujących Barańczaka wykonań, w szczególności Schreiera, jest dla całości zjawiska nie do przecenienia. Poeta utrwała wyraz konkretnej realizacji, dla której nowe słowa stanowią najmniejszy kontrast, a naddają przejmującą treść. Trudno zatem pojmować tomik, jak niektórzy utrzymują, jako uczynioną dla „wyższych” celów poetycką „dezintegrację” dzieła Schuberta. Dopiero w brzmiącej muzyce spełnia się ostateczny sens i wyraz literacko-muzycznego eksperymentu, jakim jest ta współczesna kontrafaktura. Dźwiękowa realizacja *Podróży zimowej* jest końcowym ogniwem szkicowanego tu recepcyjnego łańcucha i jak na razie ostatnią postacią bytowania dzieła. Naddana, a zarazem domyślna i nieunikniona praktyczna konsekwencja powstania Barańczakowego dzieła, jest dla jednych kontrowersyjnym, a dla innych koniecznym zwieńczeniem. Optyka kontrafaktury sankcjonuje zasadność muzycznej realizacji (co jednak nie jest koniecznym stanem bytowym dzieła). Już w roku 1994 baryton

Jerzy Artysz oraz pianistka Katarzyna Jankowska podjęli się niewątpliwego ryzyka publicznego wykonania *Podróży zimowej*. Powstaje nowa ekspresja w ramach funkcjonującego już w systemie kultury arcydzieła muzycznego. Tekst Barańczaka zyskuje w tej fazie nowy efekt odbiorczy. Tekst muzyczny jest bowiem podany już bezpośrednio: symultanicznie ze słownym. Po raz pierwszy otrzymujemy zatem gotową i całkowitą równoczesność poznawania słów i dźwięków. Zgodnie z koncepcją Brigtigera²⁵, słowo w muzyce nie traci wszystkiego, co miało, ale nabiera innej formy materialnej, nowe ciało słowa wyzwala inne emocje.

Nietrudno dostrzec te cechy konstrukcji polskiego dzieła, które nie tylko dopuszczają, ale i zachęcają do wykonania. Takim elementem jest umieszczenie w cyklu — by posłużyć się sformułowaniem poety — „przekładu dla śpiewu”, włączenie tłumaczenia *Der Lindenbaum* jako zintegrowanego z innymi utworami. Postępowanie to wydaje się znaczące. Inspiracją do wykonywania *Podróży zimowej* jest niewątpliwie wspomniana już realizacja cyklu Schuberta przez Schreiera–Richtera. Wedle rekomendacji poety można przyjąć to genialne, (pre)ekspresjonistyczne wykonanie obdarzone niezwykłym bogactwem muzycznego wyrazu, za najbardziej prawdopodobną matrycę²⁶ stojącą u podstaw, inspirującą postępowania adaptacyjne Barańczaka. Można wówczas — za Anną Barańczakową²⁷ — mówić o utworze z wpisanym „wirtualnym wykonawcą”. Sugestia wykonania dokonana w odautorskim wstępie do tomiku może być zatem odczytana jako niebagatelna w kontekście śpiewu. Kontrafaktura mogła przecież również wynikać z pragnienia poety podpisania tekstu do konkretnego wykonania (lub kilku sobie bliskich).

Niemiecki tenor²⁸ wykonujący cykl z pianistą Światosławem Richterem podczas koncertu w Dreźnie w 1985 roku, nie przeczuwając nawet zaistnienia Barańczakowej kontrafaktury, przy współpracy z pianistką zawarł w swej ekspresji jej wykonawczą antycypację. Cały bagaż

²⁵ Myśl zaczerpnięta ze *Związków muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*. Warszawa 1986.

²⁶ Używam tu, choć w innym sensie, pojęcia wykorzystanego przez Andrzeja Hejmeja, op. cit.

²⁷ Która rzecz sytuuje w przestrzeni piosenki (*Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław 1983).

²⁸ Peter Schreier w przeciwieństwie do wszystkich innych wymienionych we wstępie tomiku artystów również inaczej niż Artysz, wykonuje wszystkie pieśni Schuberta–Müllera w tonacjach nietransponowanych, zgodnych z zapisem umieszczonym w incipitach *Podróży zimowej*.

techniczny z dykcją, artykulacją i emisją głosu na czele, zwięzłość oraz niezwykła rozpiętość emocjonalnego zaangażowania, różnorodność uzyskiwanych odcieni wyrazowych za pomocą barwy głosu, niezwykła konsekwencja interpretacyjna, jak i idealna jakość współpracy z pianistą, wyróżniają to wykonanie, jako otwarcie dla poczynań Barańczaka. Jest ono „wirtualnym” już dziś zrealizowaniem tego, co w ewentualnym wykonaniu cyklu z tekstem Barańczaka najważniejsze. Korzystając ze słów Artysza, stwierdzam, że Schreier z Richterem pozwalają jako bodaj jedyni naprawdę usłyszeć jak „genialność muzyki Schuberta wchłania wszystkie warstwy ciągle objawiając swą doskonałość”²⁹. Podczas symultanicznego czytania wszystkich tekstów Barańczaka i słuchania wszystkich, bez wyjątku pieśni w tym wykonaniu nie potrafię dostrzec specjalnych dysonansów, zgrzytów, o których pisze w swym komentarzu Antoni Libera³⁰. Wszystko zgadza się idealnie. Tylko w takim lub podobnie ekspresyjnie otwartym wykonaniu poezja Barańczaka mogłaby się wtapiać w muzykę Schuberta. Dopiero dzięki tej dwójce usłyszałem „Schuberta wolnego od tekstu Müllera”³¹ i bliskiego cyklowi Barańczaka.

Uznanie *Podróży zimowej* za oczywistą kontrafakturę rozwikłać zatem może wiele problemów, związanych zarówno z prawomocnością muzycznego wykonywania cyklu, jak i pojmowaniem samego tomiku poezji.

Indywidualnym wkładem Barańczaka w recepcję *Winterreise* jest zatem kreatywne wykorzystanie dla jej celów praktyki kontrafaktury. Jako kontrafaktura utrwalona w takiej, a nie innej z możliwych postaci jest precyzyjnie zaprojektowaną recepcją, uczynioną z pełną premedytacją i świadomością nieuchronnych jej konsekwencji. Jest recepcją twórczą, polemiczną i w dużej mierze przekształcającą, a środkami wzmagającymi te cechy jest właśnie kontrafakturowe zapośredniczenie. Barańczak w tym tomiku ujawnia się zatem nie tylko jako zainspirowany odbiorca, ale pośrednio, poprzez subtelność swej językowej sztuki, jako zaangażowany interpretator muzyki.

Ponadto *Podróż zimowa* wnosi do kultury muzycznej nowe znaczenie samej kontrafaktury — która przestaje być jedynie praktyką, technicznym zabiegiem, a staje się artystycznie ukształtowanym nośnikiem wartości. Przy czym cykl poetycki nie przestaje być całością transcendującą i otwartą na nowe zjawiska, słusznie wskazywane przez teore-

²⁹ Wypowiedź Jerzego Artysza w: *Głosy o „Podróży zimowej”*, op. cit., s. 103.

³⁰ Wypowiedź Antoniego Libery w: *Głosy o „Podróży zimowej”*, op. cit., s. 107.

³¹ Ibid.

tyków literatury³². Współczesna kontrafaktura za sprawą działań Barańczaka staje się dziełem sztuki. Istniejąc na pograniczu dwóch dziedzin artystycznych może być przy tym dziełem jednocześnie literackim i muzycznym. Na tle tradycyjnej, opisaney w piśmiennictwie muzykologicznym przeciętności praktyki kontrafaktury, Barańczak wnosi nowatorską jakość, świeżość i nieznane dotychczas jej wymiary. Praktyka uległa zatem stabilizacji, *usus* został skryształizowany w *opus*. Dzieło przybrało charakter nie tyle eksperymentalny, ile jednorazowy i niepowtarzalny.

Współczesność kontrafaktury wspiera się również na niezwyklej przypadku „dwuontologiczności”. Dzieło o tej cesze zawiera w sobie zarówno dość, przynajmniej technicznie, jasno określoną kontrafakturę (jej 23 cząstkowe przejawy), jak i przekład *Der Lindenbaum* w formie utworu V, który zewnętrznie, graficznie nie różni się od pozostałych utworów, ale jest znaczącym spoiwem z tekstem starym, jako jedyny nieoryginalny komponent dzieła Barańczaka.

Ostatecznie, *Podróż zimowa* mniej czy bardziej komunikatywnie interpretowana, jako dźwiękowa realizacja dzieła Schuberta w zmienionej postaci, gdyż z nowym tekstem słownym — wnosi wstrząsający estetykiem muzyki wymiar jego recepcji. *Podróż zimowa* widnieje tu w świetle przynajmniej dwóch zasadniczych problemów: zjawiskowego statusu ontologicznego dzieła muzycznego oraz muzycznej ekspresji o nieznaney dotąd mocy.

Akt recepcji dzieła w języku polskim, który dokonał się po 167 latach istnienia utworu Schuberta, ma szczególne znaczenie, również z tego względu, że otwiera zamkniętą dotąd strukturę dzieła słowno-muzycznego. W aktywności wokół dzieła Schuberta Barańczakowi towarzyszy dość zuchwałe (z perspektywy zachowawczej teorii i restrykcyjnie pojętej ontologii dzieła muzycznego) przeświadczenie o specyficznym otwartym charakterze dzieła Schuberta. Nikt inny nie odważył się tego względem *Winterreise* wcześniej zaproponować. Dokonanie kontrafaktury romantycznej „świętości” musiało się wiązać z pewnym rozbięciem integralności oryginalnej struktury słowno-muzycznej. Barańczak bardzo cienkim poetyckim skalpelem genialnie rozwarstwia i oddziela tekst słowny od muzycznego, by zastąpić ten pierwszy własnymi, perfekcyjnie podłożonymi słowami. Dzieło, mimo nienaruszenia jego *stricte* muzycznego komponentu, zostaje w ten sposób otwarte na zupełnie nowe interpretacje i konteksty. Dzieło muzyczne zaplanowane było, co prawda, jako dzieło zamknięte, ale recepcja poetycka wskazuje, że dzieła zamknąć

³² A. Hejmej, op. cit.

tak naprawdę się nie da. I nie sposób uchronić go przed zewnętrzną artystyczną ingerencją. Barańczak przekonał siłą swojego talentu i jakością efektu swojej pracy do uznania eksperymentu, za dokonanie odkrywcze, nie tylko ze względu na sztukę operowania słowem, ale również za sprawą pojmowania dzieła muzycznego we współczesnej kulturze. Postępowanie to ma oczywiście wymiar pewnej świadomej gry z historią muzyki i jej odbiorcami, gry, która nas „dotyka”.

Dokonanie Stanisława Barańczaka stawia humanistycy liczne wyzwania i nowe przedmioty badawcze. Wprowadza interesującą perspektywę, w której dostrzegamy m.in., że dzieło muzyczne pokroju *Winterreise* może być niezwykle pojemnym nośnikiem bardzo odmiennej ekspresji tekstów poetyckich z różnych epok. Poeta otworzył tym samym drogę do myślenia muzykologicznego o arcydziele wokalnie-instrumentalnym, jako niezespolonym sztywno z jednym, historycznie ustabilizowanym tekstem słownym. Muzyka Schuberta dzięki niejednoznaczności swego przekazu, ekspresyjnemu otwarciu, może przyjąć tekst poetycki Barańczaka bez szkody, a z nową wyrazową siłą. W ten sposób jest również wehikułem poprzez czas i języki. Dzieło muzyczne może dojrzewać w historii swego funkcjonowania w kulturze. Nawet ustabilizowane w odbiorze społecznym arcydzieło może czerpać z nowego czasu, ekspresji i środków, nowych tekstów słownych, nie tracąc nic, a zyskując na komunikatywności.

Recepcja, jako faza społecznego, kulturowego istnienia dzieła muzycznego, posłużyła się kontrafakturą. Obydwie, choć bezwzględnie dotyczą muzyki, wyrażają się w sferze werbalnej, w tekście literackim. Zjawiska te nigdy dotąd nie współistniały ze sobą w sposób tak znaczący, jak w *Podróży zimowej* Stanisława Barańczaka.

Muzyka i absolut. O wartości muzyki w idealizmie niemieckim

*Jak czule ten księżyc
Otula srebrną kołdrą zbocze wzgórze!
Usiądźmy tutaj, niech sączą się w uszy
Dźwięki muzyki — noc i miękka cisza
Zleją się z nimi w harmonijny akord.
Usiądź Jessico; spójrz, jak strop niebieski
Upstrzyły gęsto złote lampy gwiazd.
Najmniejsza nawet z tych, które dostrzegasz,
Śpiewa jak anioł w swoim okrężnym biegu,
Wtórując bystrookim cherubinom;
Taka harmonia jest i w nieśmiertelnej
Duszy, i tylko gruba warstwa gliny,
Jaką jest nasza cielesna powłoka,
Tłumi jej dźwięki.¹*

I

Idea jedności i harmonii wszechświata należy do tych konstruktów intelektualnych, których siła oddziaływania — jako dyrektywy metodologicznej i sposobu rozumienia świata — w istotny sposób ukształtowały dzieje myśli europejskiej, w szczególny zaś sposób charakter idealizmu niemieckiego².

Począwszy od myśli starogreckiej, zwłaszcza Pitagorasa i Archytasa trwa przekonanie o duchowym charakterze świata, o mistycznym znaczeniu liczby i muzyce jako obiektywizacji największej tajemnicy pozna-

¹ W. Szekspir, *Kupiec wenecki*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1992, s. 266.

² Zob.: L. Miodoński, *Całość jako paradygmat rozumienia świata w myśli niemieckiej przełomu romantycznego. Analiza wybranych problemów*, Wrocław 2001.

nia. Urzeka nas dziś przepiękna wizja harmonii świata nakreślona w dziesiątej księdze Platońskiego *Państwa*, idea emanującego bóstwa z *Timajosa*, czy też kult miłości i piękna w *Uczcie*. I choć sam Platon określił warunki, w jakich sztuka byłaby cenna, nie przyznał jej jednak wartości poznawczych. Uczynili to jego następcy³. To właśnie neoplatonizm umacniał i rozprzestrzeniał przekonanie o jedności piękna i doskonałości, harmonii wszechświata i poznawczej roli sztuki. Metafizyczna koncepcja antycznej muzyki sfer stała się swoistym archetypem porządku ontologiczno-epistemologicznego. Jego sugestywny obraz nakreślił Dante Alighieri (1265–1321) w *Boskiej komedii* (1321). Wspaniała wizja harmonii wszechświata i muzyki sfer znajduje swój kulminacyjny punkt w pieśni dwudziestej ósmej Raju⁴. Z kolei w monumentalnym dziele Johannes Kepler (1571–1630) *Harmonices mundi* (1619) umocniła się nie tylko przełomowa dla czasów nowożytnych teza o matematycznym charakterze wszechświata, ale też nową jakością uzyskała starożytna koncepcja harmonii świata i muzyki sfer. Ruchy planet pozostają w stosunku do siebie i w stosunku do słońca w stałych relacjach, określonych matematycznie i geometrycznie. Można je także przedstawić w postaci jednej oktawy. Kepler ustalił więc jedną podstawową nutę muzyczną, z której otrzymał nuty odpowiadające liczbowym stosunkom w ruchu planet. „Ruchy niebieskie — pisze w *Harmonices mundi* — są niczym innym jak muzyką ciągłą na wiele głosów, którą daje się objąć nie uchem, lecz intelektem”⁵. W tym właśnie duchu przedstawi Schelling w *Filozofii sztuki* (1802–1803) muzyczną wykładnię bytu: „Na skrzydłach harmonii i rytmu unoszą się ciała niebieskie; to, co zwykliśmy nazywać siłą dośrodkową i odśrodkową, to nic innego jak właśnie w pierwszym przypadku harmonia, w drugim — rytm. Tymi skrzydłami wyniesiona muzyka wzbija się w przestrzeń, by z przeźrocystego ciała dźwięku i tonu tkać słyszalne uniwersum”⁶.

Idealizm niemiecki opierał się na paradygmacie całościowym, tzn. na takim rozumieniu bytu i poznania, w którym stanowią one ciągłą, ustrukturyzowaną konstrukcję ontologiczno-epistemologiczną. Uniwersal-

³ E. Borowiecka, *Poznawcza wartość sztuki*, Lublin 1986, s. 22.

⁴ Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, wyd. VI, Warszawa 1990, s. 461–465.

⁵ J. Kepler, *Tajemnica kosmosu*, przeł. M. Skrzypczak, E. Zakrzewska-Gębka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 151.

⁶ F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 185–186.

na jedność bytu i sztuki miała być w założeniu pomostem do całościowego ujmowania rzeczywistości, sfery ludzkiego doświadczenia, doświadczenia duchowego, jedności nauki, filozofii i sztuki. Możemy mówić nawet o przełomie paradygmatycznym w rozumieniu świata, wyrażającym się w dekonstrukcji starego modelu ontologicznego, opartego na przesłankach mechanistycznych i racjonalistyczno-empirycznych oraz na dekonstrukcji modelu estetycznego, nawiązującego do klasycznej teorii sztuki. Wyrażało się to w afirmacji i kreacji nowych pojęć: „organizm”, „polaryzacja”, „absolut”, „uczucie”, „fantazja”, „natchnienie”, „wiara” itd.

Wartość sztuki w ogóle i muzyki w szczególności w estetyce idealizmu niemieckiego wynika ze źródeł inspiracji oraz z przesłanek teoretycznych, na których ta estetyka się opierała. Mówimy zatem o złożonym kompleksie nawiązań do antyku, przekazów mitycznych kultury Wschodu i Zachodu, dramatu Szekspirowskiego, twórczości Jean-Jacques’a Rousseau (1712–1778) oraz Edwarda Younga (1681–1765). W efekcie refleksja filozoficzna w tamtym czasie zwraca się coraz bardziej w stronę absolutu oraz ku tezie o niepoznawalności absolutnego przez myślenie pojęciowe. Absolutna synteza tego, co czasowe, i tego, co absolutne, jest tajemnicą, zagadką, czymś ponadzmysłowym. Absolutne można rozpoznać tylko w chwilach ekstatycznego, wewnętrznego stawania się Ja, ale nigdy nie da się uchwycić w pełni jego tajemniczego bytu i działania. Sztuka staje się więc medium, realizującym, paradoksalne z pozoru „przedstawienie” tego, co nieprzedstawialne. W dziele sztuki obiektywizuje się ogląd intelektualny jako „monogram Absolutu”. W tym sensie osiąga ona jakby wyższy stopień poznania. Jej szczególnym powołaniem będzie zatem odkrycie pierwiastka metafizycznego tak w naturze świata, jak i w samym człowieku. Sztuka staje się więc komplementarnym elementem poznania filozoficznego, a więc idea jedności sztuki i filozofii wyraża jeden z kluczowych elementów konceptualizujących idealizm niemiecki, zwłaszcza w wersji romantycznej.

Analizując poszczególne systemy tego okresu obserwujemy znamienne procesy estetyzacji filozofii, biorący swój początek w programie nowej estetyki ruchu burzy i naporu, estetyki poszukującej konsensusu między kreacją artystyczną i światem obiektywnym, zwłaszcza filozofią przyrody. Johann Gottfried von Herder (1744–1803) podkreślał „czarodziejską mowę cudownej muzyki”. W dialogu *Ob die Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre* (1781) sformułował postulat muzyki jako czystszej idei — „stwórczej idei bez jakiegokolwiek wzorca”⁷. Friedrich

⁷ R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Berlin 1934, s. 325.

Hugo von Dalberg (1760–1812) w kilku swoich rozprawach (*Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister*, 1787) umocnił wśród niemieckich idealistów przekonanie, że poprzez muzykę i muzyczną harmonię kosmosu przemawia nie tylko mistyczna symbolika dźwięku, ale też uniwersalny porządek moralny. Muzyka, którą tworzy człowiek, jest tylko obrazem czy emblematem pierwiastka „wiecznieduchowego”, obrazującego „geniusza harmonii” zawierającego się — jak powiada — „w wyższych misteriach duchowej sztuki dźwięków”. Poprzez muzykę dusza dosięga metafizycznej podstawy świata⁸. W podobnym duchu wypowiedali się teoretycy szkoły romantycznej Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798), Ludwig Tieck (1773–1853), August Wilhelm Schlegel (1767–1845) i wielu innych. Estetyzacja filozofii prowadziła jeszcze dalej — do *quasi*-ontologizacji estetyki. Co uwieńczone zostanie absolutyzacją muzyki, jako sztuki czystej, odwołującej się do bytu samego w sobie.

II

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775–1854) obok Kanta, Fichtego i Hegla należy do czołowych reprezentantów myśli niemieckiej przełomu XVIII i XIX wieku. Jest on również twórcą najokazalszej, w swoim czasie, teorii sztuki wyznaczającej pryncypia dla całej formacji intelektualnej biorącej początek z romantyzmu jenajskiego. Filozofia absolutu rozwijana już w jego wczesnych pismach wyraża filozofię całościowego myślenia opartego na ideach transcendentalizmu. Spory wokół najnowszych badań nad elektrycznością i galwanizmem (Ritter) oraz wokół najnowszych teorii przyrodniczych (Blumenbach, Kielmeyer) doprowadzają go do konceptualizacji filozoficzno-przyrodniczego i filozoficzno-dialektycznego ujmowania bytu jako całości, bytu jako organizmu. W efekcie zmagania intelektualnych rodzi się uniwersalny system, łączący w swoich kolejnych, ewolucyjnych formach ideę transcendentalizmu z filozofią przyrody, rozbudowując się teoretycznie w stronę kolejnych form „potencji”: filozofii sztuki, filozofii religii i filozofii mitu jako elementów jednego wielkiego systemu rozumienia świata.

Z punktu widzenia rozważanej problematyki szczególnie ważna wydaje się zwłaszcza konceptualizacja pojęcia filozofii jako „absolutnej nauki” oraz pojęcia „absolutna wiedza”. Wpisane w strukturę całościowego myślenia znoszą one w absolutności bezwzględnie istotową różnicę między subiektywnym i obiektywnym. Absolutne jako identyczność su-

⁸ Ibid., s. 327.

biektywnego i obiektywnego jest „całością jako Idea”, „wiecznym aktem poznania”, będącym dla siebie jednocześnie materią i formą oraz stałym wytwarzaniem, w którym znoszą się różnice między realnym i idealnym, podmiotem i przedmiotem, subiektywnością i nieskończonością. W absolutnym zawiera się „totalna jedność” istoty zawierającej się absolutnie w formie, formy zawierającej się absolutnie w istocie oraz syntezy obu absolutności⁹.

W takim ujęciu różnica między przyrodą a duchem ma więc jedynie charakter kwantytatywny, wypełniając się w sześciu „potencjach”, szerego zdefiniowanych w rozprawie *System der gesammten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere* (1804). Pierwsza określa ogólną budowę świata, druga procesy magnetyczne, elektryczne, chemiczne i galwaniczne, trzecia zaś procesy organiczne¹⁰. Trzy kolejne potencje odnoszą się do sfery „świata idealnego”: pierwsza jest „wiedzą” wynikającą z samoświadomości, uczucia i oglądu; druga — „działaniem” wyrażonym w „wolności”, „moralności” oraz „religii”; trzecia natomiast — syntezą wiedzy i działania i dotyczy obszaru sztuki, w którym następuje symboliczne urzeczywistnienie nieskończonej działalności ducha¹¹.

To, co stanowi wartość estetyczną w dziele sztuki, nie manifestuje się więc w jakimś określonym przedmiocie lub oglądzie, lecz w idei, czyli w tym, co nieskończone. Tylko idei przysługuje walor piękna. I jest to ta sama idea, występująca w filozofii pod postacią prawdy, w etyce pod postacią dobra, a w sztuce pod postacią wytworu artystycznego. „Dzieło sztuki jest jednością zmysłowego upostaciowienia rzeczywistości jako konkretnej egzystencji i idei, czyli tego, co ogólne, a co stanowi formę tej konkretnej egzystencji. Jest to więc idea istniejąca realnie, zmysłowo”¹². W tym sensie sztuka staje się najwyższą obiektywizacją absolutu, jedności idealnego i realnego.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na system uporządkowania poszczególnych dziedzin sztuki. Wyraża się w nim bowiem zarówno metoda refleksji nad sztuką, jak też założenia metodologiczne całej konstrukcji, zdążające do pokazania jej jako obiektywizacji idei. W tym ujęciu muzyka jest

⁹ F. W. J. v. Schelling, *Sämtliche Werke* [Abt. I, Bd. 1–10; Abt. II, Bd. 11–14 (1–4)], red. K. F. A. Schelling, Stuttgart–Augsburg 1856–1861. Tu: Abt. I, Bd. 2, s. 62.

¹⁰ Zob.: F. W. J. v. Schelling, *Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 6, s. 278–494.

¹¹ Ibid., s. 495–576. Zob. również: M. Frank, *Schellings spekulative Umdeutung des Kantischen Organismus-Konzepts*, w: *Hegels Jenaer Naturphilosophie*, red. K. Viehweg, München 1998, s. 201.

¹² R. Panasiuk, *Schelling*, Warszawa 1987, s. 79–80.

sztuką elementarną, oddającą tylko jeden aspekt idei obecnej w bycie realnym — następstwo, czas. Malarstwo natomiast uosabia przestrzeń wypełnioną światłem i cieniem. W przypadku plastyki (architektura, płaskorzeźba, rzeźba) mamy do czynienia z trójwymiarową rzeczywistością, będącą syntezą harmonii, przestrzeni i barwy. Sztuki przedstawiające wyrażają więc ideę poprzez to, co konkretne i zmysłowe. Natomiast „sztuka słowa” — poezja i dramat — odwołuje się do tradycji, kultury, mitu i wyraża zawarty w nich potencjał absolutu¹³.

Schelling formułuje jeszcze inny porządek sztuki, będący w jego mniemaniu obiektywizacją absolutnego aktu poznawczego. W tym ujęciu architektura i rzeźba odpowiada materii w przyrodzie i tworzy „pierwszą potencję sztuki obrazującej”. W drugiej potencji materia dzięki światłu nabiera charakteru idealnego, spełniając się w malarstwie. Na poziomie trzeciej potencji następuje pokrycie się strony idealnej i realnej. „To, co zostało wniesione lub wprowadzone w realność, czyli materię, staje się brzmieniem, czyli dźwiękiem, w sztuce muzyką i śpiewem”. W muzyce „absolutny akt poznawczy” uwalnia się z „więzów materii” i obiektywizuje się. Rozpoznajemy go jako akt „wnoszenia wiecznej podmiotowości w przedmiotowość”¹⁴. W muzyce zatem, a jeszcze dobitniej w mowie i poezji wyraża się to, „co prawdziwie idealne”, „najbardziej doskonale zjawisko absolutnego aktu poznawczego”¹⁵.

W filozofii sztuki Schellinga mamy do czynienia z obiegowym i powszechnie wówczas zrozumiałym klimatem intelektualnym oraz specyficzną konstrukcją pojęciową typową dla idealistycznego stylu poszukiwania absolutu. Niezwykle wyraźnie uwidacznia się u niego wielkie marzenie romantyzmu — ideał synestezji, czyli jedności sztuki oraz muzyki jako formy metafizycznego poznania, poznania czystego, odwołującego się do samego bytu. Obie koncepcje znajdują swoje ciekawe rozwiązania teoretyczne.

III

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), jak powszechnie wiadomo, łączył głęboko egzystencjalne doświadczenie twórczości artystycznej z wynikami poszukiwań przyrodniczych, mając na uwadze uniwersalny wgląd w całą przestrzeń możliwego poznania. Czyli jego rozumienie świata

¹³ Ibid., s. 86–89.

¹⁴ F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki*, op. cit., s. 330.

¹⁵ Ibid., s. 330.

więzało się nierozłącznie z myśleniem całościowym, jako myśleniem paradygmatycznym, zarówno w odniesieniu do pierwotnego poziomu absolutnej jedności natury w sensie ontologicznym, jak również w sensie wykładni metodologicznej postrzegania świata zjawiskowego (metamorfiza, polaryzacja, postęp). Dostrzegał przy tym doniosłą rolę twórcy (geniusza) jako kreatywnego podmiotu łączącego świat obiektywnych zjawisk ze sferą indywidualnego, subiektywnego i egzystencjalnego przeżycia.

Jego postawa wynikała z szerszego kontekstu uwarunkowań intelektualnych epoki przełomu romantycznego. Myśliciele z kręgu burzy i naporu budując koncepcję nowej estetyki nie odrzucali oświeceniowej nauki, wręcz przeciwnie, dostrzegali w analizie struktury przyrodniczej element komplementarny w stosunku do refleksji estetycznej i kreacji artystycznej. Pojęcia „wzniosłość” i „piękno” uzyskały więc szersze znaczenie, odnosząc się również do przyrody. Z tego wynika postulat synestezji, czyli idea jedności sztuki, mająca się wyrażać, zgodnie z postulatami Johanna Georga Hamanna (1730–1788) i Johanna Gottfrieda Herdera (1744–1803), najpierw w formie „muzycznej poezji” (*musikalische Poesie*), potem zaś, jeśli uda się ją w zadawalający sposób zbudować, jako wielka synestezja — totalna estetyzacja świata.

Przez całe swoje życie weimarski mędrzec ciągle poszukiwał odpowiednich form realizacji podobnego zamierzenia. W *Entwurf einer Farbenlehre* (1808) zajmował się więc związkiem teorii barw (*Farbenlehre*) z filozofią, matematyką, historią naturalną, fizjologią oraz analogiczną do niej teorią dźwięku (*Tonlehre*). Główne teoretyczne założenia teorii dźwięku nakazywały, aby zmierzała ona do całościowej interpretacji muzyki, zarówno w odniesieniu do dźwięków generowanych przez instrumenty, jak również z punktu widzenia artysty, słuchacza, przyrody i języka. Teoria dźwięku winna być zatem „ugruntowana w całym doświadczeniu”. Goethe rozróżnia jej trzy integralnie ze sobą powiązane poziomy: 1. organiczny (subiektywny); 2. mechaniczny (mieszany); 3. matematyczny (obiektywny). W doświadczeniu artysty, jak również odbiorcy, stanowią one całość. Kluczowym pojęciem teorii, „pierwszą zasadą” staje się polaryzacja tonów „dur” i „moll” jako podstawa całej muzyki i „spełnienie przeciwieństwa”¹⁶. Stąd wynika podział na muzykę

¹⁶ J. W. v. Goethe, *Werke* [Abt. 1. *Werke im engern Sinne*, Bd. 1–53; Abt. 2. *Naturwissenschaftliche Schriften*, Bd. 1–13; Abt. 3. *Tagebücher*, Bd. 1–15; Abt. 4. *Briefe*, Bd. 1–50; Abt. 5. *Gespräche*, Bd. 1–10], hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1919. Tu: Abt. II, Bd. 11, s. 293.

uprawianą dla samej wirtuozerii oraz muzykę, której działanie rozszerza się na sferę umysłu, wrażeń, namiętności tak, aby ująć możliwie jak najwięcej sił intelektualnych i duchowych¹⁷.

Problem rozumienia muzyki oraz jedności sztuki i nauki pojawia się wielokrotnie w korespondencji Goethego z kompozytorami: Philippem Christophem Kayserem (1755–1823), Johannem Friedrichem Reichardtem (1752–1814) a szczególnie z Karlem Friedrichem Zelterem (1758–1823). Choć projekty Goethego nigdy nie wyszły poza bardzo ogólnie zakreślone idee przyszłych badań, należy je jednak uznać za interesującą próbę zbudowania teorii synestezji i świadectwo myślenia całościowego¹⁸, próbę budowania ogólnej teorii, będącej eksplikacją jednolitego co do swojej istoty bytu.

Równoległe do Goethego pomysł teorii dźwięku pojawia się wyraźnie w rękopisach Philippa Otto Rungego (1777–1810) (*Gespräche über Analogie der Farben und Töne*, 1803). Ten niezrównany romantyk marzył o znalezieniu więzi pomiędzy naturą, sztuką, przemijającym czasem i życiem człowieka. W sławnym malarskim cyklu *Tageszeiten* (1803) starał się osiągnąć ideał synestezji poprzez łączenie elementów mistycznych, malarskich i muzycznych. Kompozycja, kolorystyka i symbolika miała prowadzić do najbardziej metafizycznych obszarów ludzkiego poznania. Zachowała się jego spora korespondencja z Goethem, Schellingiem, Tieckiem, wskazująca na wielowymiarowe w sensie teoretycznym zmagania niemieckich filozofów nad problemem teorii barw, teorii dźwięku i ich stosunkiem do rzeczywistości zawartej w duszy i uczuciu¹⁹. „Poprzez odbicia i oddziaływania jednego przedmiotu na inny i ich barw poszukujemy przejść, obserwujemy wszystkie barwy w zgodzie z powietrzem i porą dnia, poszukujemy podstawy dźwięku, ostatniego akordu uczucia i to jest dźwięk — i wszystko”²⁰. Sztuka wyraża więc, jak sugeruje Runge, dwie podstawowe cechy: nasze przecucie Boga oraz uczucie

¹⁷ J. W. v. Goethe, *Werke*, Abt. I, Bd. 45, s. 181–182. W tym kontekście charakterystyczny jest zwłaszcza fragment *Wilhelm Meisters Wanderjahre*: „Hier nun könnte die edle Dichtkunst abermals ihre heilende Kräfte erweisen. Innig verschmolzen mit Musik heilt sie alle Seelenleiden aus dem Grunde, indem sie solche gewaltig anregt, hervorruft und in auflösenden Schmerzen verflüchtigt” (J. W. v. Goethe, *Werke*, Abt. I, Bd. 24, s. 320–321).

¹⁸ J. W. v. Goethe, *Werke*, Abt. II, t. 11, s. 285–295.

¹⁹ P. O. Runge, *Hinterlassene Schriften*, Tl. 1–2, Hamburg 1840–1841 (faksymile wydania z lat 1840–1841, Göttingen 1965). Tu: Tl. 1, s. 3–112.

²⁰ *Ibid.*, s. 13.

jedności z całością; i jako taka, ma charakter metafizyczny i — podobnie jak religia — jest „najwyższym uczuciem” wyrażającym się słowami, dźwiękiem i obrazem²¹.

IV

Zadziwiającym fenomenem omawianej epoki pozostanie fakt, że przy wszystkich ostrych sporach filozoficznych ogólna interpretacja sztuki stanowiła pewnego rodzaju wspólny mianownik. Filozofów łączyło przekonanie o najwyższej poznawczej roli sztuki. W tej linii mieści się również *enfant terrible* myśli niemieckiej, Arthur Schopenhauer (1788–1860). Pomimo że dokonał znamiennej i radykalnej reinterpretacji podstawowych struktur myślowych niemieckiego idealizmu, w jednym pozostał tradycjonalistą, a mianowicie w ocenie wartości sztuki, zwłaszcza muzyki. Przyjemność estetyczna oznaczała dla niego uwolnienie podmiotu od wszystkich uwarunkowań w wymiarze czasu, przestrzeni i przyczynowości. Tylko czysty podmiot poznania może wznieść się na poziom estetycznej percepcji, ale w przeciwieństwie do romantyków, dla których wzniosłość i piękno prowadzi do absolutu, Schopenhauerowi pozostaje bardzo ogólna i praktyczna wykładnia sztuki, a mianowicie pokazuje ona „rzeczy i życie takimi, jakimi są one naprawdę. Na skutek zasłony obiektywnych i subiektywnych przypadkowości, nie każdy potrafi uchwycić je bezpośrednio, sztuka usuwa te zasłony”²². Umiejętność czerpania z tego źródła zależy od zdolności całkowitego zespolenia się z dziełem i głębokiej kontemplacji jego istoty.

Jednakże i w tej dziedzinie Schopenhauer dokonuje istotnych modyfikacji, przestawia mianowicie — tradycyjny dla Schellinga i całego ruchu romantycznego, ale także dla Hegla — porządek sztuk i nadaje wartość kontemplacji estetycznej, mierzoną adekwatnością odniesienia do idei (wyrażających *de facto* wolę), w następującej kolejności: architektura, sztuki plastyczne, poezja i muzyka.

Tworzywo dla sztuki budowania znajduje się w samej materii, czyli, w mniemaniu filozofa, w najprostszych, podstawowych formach obiektywizacji woli. Poezja przeciwnie — będąc jak najdalej od samej materii, może „przedstawić całą naturę, idee wszystkich szczebli, raz opisując,

²¹ Ibid., s. 13–14.

²² A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1–2, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994–1996. Tu: t. 2, s. 464.

raz opowiadając, raz bezpośrednio przedstawiając sprawę w miarę idei, którą ma przekazać²³. W poezji, zwłaszcza w tragedii, zawiera się najsilniejszy ładunek wewnętrznej sprzeczności woli, uwidacznia się zło, ból, cierpienie, podstęp, szyderstwo i inne negatywne cechy zarówno świata przedmiotowego, jak i ludzkiej natury. Ale najwyższy stopień kontemplacji estetycznej upatruje Schopenhauer w muzyce, widząc w niej obiektywizację samej woli, woli w swojej istocie. „Muzyka wcale nie jest jak inne sztuki odbiciem idei, lecz samym odbiciem woli, której idee są obiektywizacją, dlatego działanie muzyki jest o wiele silniejsze i bardziej wyraziste niż innych sztuk, gdyż te są tylko cieniem, muzyka zaś istotą²⁴. Muzyka wyraża czyste poznanie poza czasem i przestrzenią, poza ograniczeniami mowy i wszelkimi ograniczeniami kulturowymi. To, co poprzez nią najsilniej działa, można określić „językiem” uczuć: czyste przerażenie, czysta wesołość, czysty spokój ducha itd. Z tego powodu oddziałuje najsilniej, porusza bowiem samą istotę człowieka — wolę.

Kiedy geniusz przestaje kontemplować dzieło sztuki, powraca do wymiaru rzeczywistości, staje się zwykłym podmiotem poznającym. „Owo czyste, prawdziwe i głębokie poznawanie istoty świata staje się teraz dla niego celem samo w sobie²⁵, wyznaczając ostateczny sens poznania, czyli negację woli życia i przejście w stan pełnego i trwałego spokoju, harmonii, kwietyzmu lub — jak to często Schopenhauer podkreśla — nirwany. Ale ta kwestia nie leży w kompetencji estetyki, lecz etyki.

Idealizm niemiecki, wprowadzając do filozofii radykalny ewolucjonizm, zgodnie z którym postęp świata, stopniowe objawianie się, czy też samourzeczywistnianie się absolutu wynikało z przeciwności tkwiących w samej istocie bytu, przekształcił również świat idei estetycznych. W podmiocie poznającym, jak w alchemicznym ideale *homo maximus* spletały się wszystkie nitki wiodące bezpośrednio do Boga. Sztuka była więc najwyższą formą kreacji ducha, w jej niezwykłym działaniu przejawiało się to, co wieczne i niezmienne — piękno. Schopenhauer dziedząc model absolutystycznego poznania, stworzył absolutystyczną koncepcję poznania estetycznego wolnego od komponentów neoplatońskich. Muzykę i harmonię wszechświata zastąpiła muzyka jako odzwierciedlenie istoty świata takiego, jakim jest, czyli w niekończącym się procesie stawania się. Człowiek ogarnięty stanem wzniosłości „bezradny — jak pisze Schopenhauer — wobec potężnej przyrody, zależny, wydany na

²³ Ibid., t. 1. s. 378.

²⁴ Ibid., s. 304.

²⁵ Ibid., s. 413.

pastwę przypadku, maleńkie nic w obliczu potwornej potęgi — a równocześnie wieczny, spokojny podmiot poznania, który jako warunek wszystkich przedmiotów jest nośnikiem całego właśnie tego świata”²⁶. Tak zarysowany program filozoficzny sytuuje go w specyficznej pozycji do współczesnej myśli niemieckiej. Przesunięcie akcentów z czystego opisu rzeczywistości i epistemologicznych źródeł wiedzy na ich egzystencjalny i moralny sens kieruje tę myśl zdecydowanie w stronę afirmacji sztuki i przeżycia estetycznego, otwierając tym samym nowy rozdział myśli współczesnej.

²⁶ Ibid., s. 322.

**Muzyka — Sztuka Czysta
versus sztuka „zdehumanizowana”?
Sonata Belzebuba
Stanisława Ignacego Witkiewicza**

„Musik ist höhere Offenbarung als jede Religion und Philosophie” — te słowa Ludwiga van Beethovena stanowią motto *Sonaty Belzebuba*, czyli *Prawdziwego zdarzenia w Mordowarze*, dramatu napisanego przez Stanisława Ignacego Witkiewicza w 1925 roku. Jest to ostatni zachowany utwór powstały w najbardziej płodnym okresie jego pisarstwa¹, który stanowi obsesyjną kontynuację treści pojawiających się już we wcześniejszych dziełach — kwestie kreatywności skonfrontowanej z wszechogarniającą indolencją, autentyczności przeciwstawionej unifikującemu mechanizmowi, presji oryginalności, czy też konfliktu pojawiającego się na styku wartości indywidualnych i społecznych od samego początku ulokowane zostały w centrum zainteresowań Witkacego. Będąc owocem wielokrotnie już wypróbowanego konceptu, sztuka ta posiada w pełni rozwiniętą formę dramatyczną, w której kunszt pisarski — doskonale opanowanie warsztatu, konsekwentne operowanie stałym, wypracowanym zestawem motywów, tematów oraz całym arsenałem środków scenicznych — wykorzystany jest do zbudowania specyficznej atmosfery, tak charakterystycznej i rozpoznawalnej a koncentrującej naszą uwagę na tych momentach, które generują wyłanianie się antynomii w obszarze kultury, zwłaszcza zaś tam, gdzie artystyczna *praxis* zderzona zostaje z dominującym teoretycznym porządkiem oraz utrwaloną hierarchią wartości. Ta dojrzałość dramatopisarska obudowana jest (choć raczej należałoby tę relację określić jako „nad-budowanie”) — co najważniejsze

¹ W latach 1918–1925 Witkacy napisał około trzydziestu dramatów. W późniejszym okresie jego twórczość koncentruje się raczej na pisaniu powieści i pism teoretycznych z zakresu filozofii i estetyki oraz na publicystyce.

— wykrystalizowaną już wcześniej koncepcją estetyczną², która oparcie znalazła w sukcesywnie rozwijanej propozycji teoretycznej określonej przez Witkacego mianem Systemu Ontologii Ogólnej. Dlatego też *Sonata Belzebuba* zdaje się przedstawiać doskonałą ilustrację nie tylko tez estetycznych, ale i całego korpusu zagadnień, który ukształtował Witkiewiczowską refleksję o sztuce, czy też w ogóle — o świecie kultury. W utworze tym wyeksponowane zostały zwłaszcza te treści, które odnosiły się do pytania o muzykę i jej miejsce w królestwie sztuk. Postaram się więc poprzez analizę niektórych wątków dramatu i uwag pomieszczonych w pismach teoretycznych przybliżyć ten kształt refleksji dotyczącej muzyki, który choć nie doczekał się osobnego studium, stanowił niewątpliwie istotny element teorii sztuki Witkacego.

Teza, że to właśnie problematyka filozoficzna, zwłaszcza zaś estetyczna, wpisana w konsekwentny (pomimo sugerowanej przez niektórych interpretatorów skłonności Witkacego do modyfikowania, czy wręcz porzucania niektórych idei³) projekt filozoficzny, zdominowała *Sonatę Belzebuba* (podobnie zresztą, jak wiele innych utworów Witkiewicza) nie wzbudza już dzisiaj emocji. Należy podkreślić, że w tym właśnie utworze ów estetyczny wydzźwięk jest szczególnie zintensyfikowany.

Tło dramatu stanowią przeobrażenia społeczne dokonujące się na obszarze jednego z zakątków współczesnego świata, w małym, górskim miasteczku — Mordowarze. Jak w wielu innych dramatach Witkacego, tak i w tym wpisują one wydarzenia w historyczny kontekst — natrafiamy bowiem na okres przekształceń, metamorfoz, które dotyczą nie tylko form społecznych, ale przede wszystkim indywiduów. Bohater, młody węgierski kompozytor Istvan Szentmichalyi, przechodzi właśnie kryzys — jest w stanie twórczego (właściwie — estetycznego) impasu. Nie może bowiem nie tyle komponować, co odnaleźć dla swojej pracy właściwej eksplikacji — poszukuje racji dokonywania takich a nie innych wyborów artystycznych. Codziennosc/powszedniość powoli pochłania ambitne plany kompozytora. Aby dotrzeć do odbiorcy, w sposób nieomal mechaniczny produkuje on utwory błahe, popularne. To jedyny rodzaj kreatywności, na który stać jeszcze Istvana, upodabniający twórczy wysiłek do żmudnej, monotonnej pracy.

² Wcześniej zostają wydane prace: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (1919), *Szkice estetyczne* (1922) oraz *Teatr. Wstęp do teorii czystej formy w teatrze* (1923).

³ Zob. np. B. Michalski, *Polemiki filozoficzne Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Warszawa 1979.

Komponuję, bo muszę — tak jak inny jest urzędnikiem banku czy kupcem. Piszę nuty tak, jak bym pisał rachunki w księdze [...] Stawiam nuty na pięcioliniach jak buchalter liczby w swoich ksiązkach i martwa jest moja praca dla mnie, mimo że innym tak się ta muzyka podoba. To jest właśnie dobrze zrobiona muzyka, ale nie sztuka⁴.

Mechanizm, automatyzm tego zdyskredytowanego twórczego aktu przybliży Istvana do stanu pustej (bo: samotnej) i jałowej (bo: bezsensownej) bylejakości, charakteryzującego masy wabione jedynie, rozbudzone powierzchownym blaskiem przedmiotów i zjawisk. Przeczuwa jednakże, że poza poklaskiem tłumu istnieje ten rodzaj satysfakcji, który odnosi się już nie wyłącznie do schlebiana gustom odbiorców i zbierania pochwał za przyjemności czerpane z powierzchownego kontaktu z harmonijnie zestawionymi dźwiękami, lecz raczej do takiego kompleksu „czuć”, doznań, który za pomocą medium-sztuki może zostać wyrażony. Mieści się tu, charakterystyczne dla Witkacego, pojmowanie przeżycia estetycznego jako skomplikowanego procesu psychicznego wiodącego ku doznaniom metafizycznym, temu najbardziej istotnemu momentowi estetycznej satysfakcji:

Należy odróżnić zadowolenie estetyczne czysto zmysłowe, dające się sprowadzić do przyjemności powierzchownej, jaką nam może dać równie dobrze zaspokojony głód lub pragnienie, od tego głębokiego zadowolenia estetycznego, które daje nam poczucie jedności w wielości jako takiej, pobudzając w nas uczucie metafizyczne. Niekoniecznie jako takie przyjemne kombinacje jakości mogą być powodem tego uczucia i powierzchowna, czysto zmysłowa przyjemność nie jest wcale koniecznym warunkiem estetycznego zadowolenia⁵.

Stąd też oddziaływanie dzieła sztuki sprowadza się niejako do dwóch poziomów: *istotnego*, gdzie „scałkowanie” wielości elementów w jedność artystycznej konstrukcji wywołuje metafizyczny wstrząs, i *nieistotnego*, drugorzędnego, na którym co najwyżej można rozbudzać „życiowe”, a więc pozaestetyczne doznania. Jednakże tutaj artysta nie potrafi samodzielnie wydostać się z pułapki tego hedonistycznego mechanizmu i stworzyć czegoś rzeczywiście doniosłego, choć presja zdystansowania się wobec zniewalającej pragmatyki życia jest wyraźna. Życie usidla go pajęczyną reprodukowanych nieustannie relacji.

⁴ S. I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. II, Warszawa 1972, s. 455, 464.

⁵ S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, w: *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr, Pisma filozoficzne i estetyczne*, t. I, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974, s. 10.

Wśród owych przeczuć uchwytnie jest wszakże dążenie, wewnętrzny przymus realizacji jakiegoś niejasnego, aczkolwiek zniewalającego scenariusza, absolutnego porządku — przekonanie, że właśnie muzyka może stać się wehikułem docierania do zakrytej przez codzienność/powszedniość istoty.

Czuję w sobie przestrzenno-słuchową wizję tonów, której nie mogę ująć w trwaniu. Jakbym wachlarz zwinięty trzymał w rękach bezsilnych i nie mógł go rozwinąć i ujrzeć obrazu, który jest już gotów w kawałkach na każdej z jego części. Widzę niedorzeczne strzępy czegoś, jak na zmieszanej beładnie łamięłowie z klocków, ale całość tego zakrywa przede mną jakiś tajemniczy cień⁶.

Brakuje jednak momentu syntetyzującego, który łączyłby wielość doznań, stanów emocjonalnych, napięć w jakąś jedną, estetycznie spójną całość. Istvan nie jest więc w stanie uporządkować tej natrętnie powracającej wizji, czyli — posługując się terminem Witkiewicza — nie może „skałkować” owych rozproszonych elementów (tutaj: dźwięków), ująć ich w jednolitą formę. Na tym bowiem polega zawikłanie twórczego procesu, że jest on wypadkową wielu (nierzadko sprzecznych) tendencji. Docieramy więc do takiego momentu koncepcji estetycznej, w którym powoływanie do istnienia dzieł sztuki zostaje przedstawione jako postępowanie wielostopniowe, uruchamiające różne obszary osobowości artysty. Proces twórczy jest przedstawiony jako efekt współpracy wielu psychicznych poziomów indywiduum ujętych w jedność osobowości. Dziedziny te muszą być wzajemnie skoordynowane — aby powstało dzieło sztuki, winna zachodzić proporcjonalność, stan zrównoważenia pomiędzy tymi sferami.

Podstawowym i jednocześnie niezbędnym dla jakiegokolwiek rodzaju sensotwórczej aktywności jest poziom, na którym każde Istnienie Poszczególne (człowiek) w swym trwaniu przeciwstawia się — jako świadome swej jedności i wyjątkowości indywiduum — wszystkiemu temu, co nim nie jest, czyli całości istnienia. Witkacy nazywa ten obszar *sferą uczuć metafizycznych*. Choć są one koniecznym warunkiem, to nie stanowią wystarczającej przesłanki pojawienia się dzieła sztuki — aby to nastąpiło, niezbędne są jeszcze trzy filtrujące (czy polaryzujące) sfery: obszar wyobrażeń, uczuć i emocji związanych ze światem przeżywanym (nazywany *sferą uczuć życiowych*), intelekt będący *sferą kontrolującą* oraz to miejsce, w którym dokonuje się oddzielenia i kombinacji jakości prostych, a więc *sfera Czystej Formy*. Wszystkie te sfery psychiczne

⁶ S. I. Witkiewicz, *Dramaty*, op. cit., s. 457.

odgrywają decydującą rolę w momencie wyłaniania się specyficznych zjawisk/przedmiotów będących podstawą estetycznej przyjemności. Jak w takim razie kształtuje się mechanizm, który z jednej strony domaga się, żąda wrażeniowego tworzywa, z drugiej zaś za wszelką cenę pragnie się wobec niego zdystansować? Punktem wyjściowym jest konstatacja, iż każdy twórca jako Istnienie Poszczególne jest w swym trwaniu wpisany w krąg życiowych potrzeb i relacji, ale też — jako indywiduum świadome istnienia jakiegoś absolutnego porządku poza „powierzchniowym chaosem” — zobligowany poza ów obszar wykraczać.

Dzieło sztuki musi powstać, *passez-moi l'expression grotesque*, z samych najistotniejszych bebeczków danego indywiduum, a w wyniku swoim musi być jak najbardziej wolne od tej właśnie „bebechowatości”. Oto recepta — jakże trudno ją wykonać⁷.

Praktyka artystyczna zostaje wkomponowana w sieć życiowych napięć, które bynajmniej nie pomagają, często zaś utrudniają realizację ambitnych zamierzeń. Świadomość zaś tego, że sztuka jest oporem, buntem wobec banalnej rzeczywistości, ale i częstokroć tym rodzajem aktywności, który z taką realnością pragnie się zjednoczyć, jej służyć, każe postrzegać relację pomiędzy sztuką a życiem jako to napięcie, które zarówno generuje konflikt, skłania do gestu przeciwstawienia się usypiającej ducha życiowej krzątaninie, jak też — z perspektywy historiozoficznego schematu — wzmacnia dążność do zanikania indywidualnej energii twórczej. Staje się więc jednocześnie źródłem energii przeciwstawiającej się zniewalającym mechanizmom codzienności, jak i tym antidotem, który zbliżając sztukę do sfery uczuć życiowych pozbawia ją autentyczności i sprowadza do roli narzędzia zaspokajania potrzeb.

Jako spektakularne *exemplum* jawi się Witkacemu właśnie muzyka. W niej bowiem urzeczywistnić może się w sposób bodajże najdoskonalszy ideał Czystej Sztuki i/lub Czystej Formy. Na czym jednakże polega „czystość” formy muzycznej oraz jej wyjątkowość wśród innych sztuk? Aby na to pytanie odpowiedzieć, należy sięgnąć do pism estetycznych. Opisuując bowiem budowę dzieła, sposób, w jaki uporządkowane są jego składowe elementy, wprowadza Witkacy podział sztuk na „czyste” (nieograniczone wymogiem użytkowości) oraz te, które zanieczyszczone są życiowym pierwiastkiem. W ramach tego podziału muzyka zyskuje miejsce uprzywilejowane — obok malarstwa zostaje sklasyfikowana jako „sztuka czysta”.

⁷ S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie...*, op. cit., s. 27.

W naszych czasach i w naszym układzie istnieją dwa rodzaje twórczości artystycznej, które nazywamy Sztuką Czystą: malarstwo i muzyka. Nazywamy je tak dlatego, że, wbrew twierdzeniu wielu „znawców sztuk plastycznych” i „ludzi muzykalnych”, treścią ich nie jest bynajmniej zdolność wywoływania czysto zmysłowego zadowolenia z powodu przyjemnych dla oka i ucha kombinacji barw i dźwięków z jednej strony ani „przedstawienie pod indywidualnym kątem widzenia świata zewnętrznego” w malarstwie, ani ilustracja uczuć zmysłowych od najsztubtelniejszych, niewyraźnych żadnym słowem zawiłłań duszy, do najbardziej brutalnych jej (a nawet ciała) krzyków, [...] dwa te rodzaje twórczości mają na celu u twórców pozbycie się uczucia samotności i przerażenia metafizycznego przez zobiektywizowanie oderwanej od osobowości i nie będącej jednością żadnego użytkowego przedmiotu jedności w wielości, co jest możliwym tylko przez stworzenie pod wpływem potencjalnej wizji, tj. pewnego następstwa jakości abstrakcyjnych lub ich jednoczesności, konstrukcji jakości prostych związanych w jedność w sposób nie podlegający logicznemu i użytkowemu wytłumaczeniu⁸.

Czystość artystyczna postrzegana jest zatem jako odizolowanie, od-filtrowanie nieistotnych elementów życiowych z przestrzeni dzieła sztuki. W odniesieniu do muzyki oznacza to wyeliminowanie nieistotnego estetycznie czynnika emocjonalnego. Warunkiem pojawienia się takiej konstrukcji jest metafizyczne uczucie, które z jednej strony pozwala człowiekowi odkryć swe miejsce w kosmosie, z drugiej zaś dostrzec tajemniczość, skrytość własnej egzystencji. Sztuka, tu zaś przede wszystkim — muzyka, posiada „element absolutności”, gdyż za jej pomocą można metafizyczne napięcie wyrazić. U źródła każdej artystycznej kreacji leży przecież takie metafizyczne doświadczenie. Doświadczenie to opisywane jest przez Witkiewicza raz jako „bezpośrednio dana jedność osobowości”, innym razem zaś jako niepokój związany z konstatacją własnej ograniczoności (co z kolei wiąże się z podstawową implikacją ontologiczną wskazującą na dwoisty charakter wszelkiego istnienia — przestrzenność/rozszerzenie i czasowość/trwanie). Staje się ono także dla Istvana momentem rozbudzenia jego twórczych ambicji, a także świadomości odsłaniającej nieredukowalną sprzeczność pomiędzy muzyką a samym życiem. Przekonany o konieczności porzucenia życiowego uwikłania, rezygnacji z chaosu codzienności na rzecz absolutnego porządku muzyki, nie może jednak sam zdobyć się na taki wysiłek. Godzi się więc na pakt z diabłem.

Ten wybór podyktowany jest rozdarciem i słabością współczesnego człowieka, zwłaszcza zaś tego zanikającego gatunku, który jest jeszcze w stanie odczuwać grozę świata, wyzwać w sobie metafizyczny dreszcz

⁸ Ibid., s. 15.

uciekając się do jedyne go narkotyku posiadającego moc autentyczną — sztuki. Albowiem być może jedynie jeszcze artyści potrafią docierać do źródła metafizycznych napięć, tej siły aktywizującej ducha i będącej warunkiem *sine qua non* wszelkiego geniuszu. W tym wypadku napięcia te stymulowane są przez Zło, ostatni (i, jak przekona się Istvan, także pozorny) bastion mocy.

Tego rodzaju przeświadczenie wiąże się z pesymistyczną diagnozą nie rokującą szans na jakąkolwiek zmianę (czyt.: poprawę sytuacji) — przekonaniem dotyczącym kryzysu kultury europejskiej oraz nieuchronnego zbliżania się końca sztuki (przynajmniej w takiej postaci, jaka utrwalona została tradycyjnie), która w swej agonii ma towarzyszyć religii i filozofii, przerażenie związane z zsynchronizowanym z rozwojem tkanki społecznej procesem mechanizacji i zaniku indywidualnej energii twórczej. Nic więc dziwnego, że Witkacy ożywia legendę Fausta. Jedynie Zło może zaznaczyć jeszcze swą obecność w tych nijakich czasach, pozwala bowiem ono poprzez przeciwstawienie się społecznemu porządkowi wyrwać artystę z gnuśności. Niewątpliwie, gdy mowa o aksjologicznym zapleczu, to porzucenie życia (dokonywane tutaj za sprawą ciemnych sił), decyzja odizolowania się od jego wpływu z jednoczesnym dążeniem ku światu sztuki jest akceptacją odsunięcia wartości etycznych wraz z równoczesnym preferowaniem estetycznego porządku.

O ile jednak postulaty teorii Czystej Formy zawierały wymóg zawieszenia, zdystansowania się wobec nieistotnych elementów wnoszonych wraz z trwaniem jako jednym z aspektów dwoistości istnienia⁹ w przestrzeń kreacji artystycznej, to tutaj mamy do czynienia z żądaniem nie tyle odfiltrowania zbędnych życiowych treści, ile całkowitej ich eliminacji. Stąd konsekwencją jest tak dalekie odseparowanie się od życia, którego efektem może być już jedynie z tego życia rezygnacja. I tu właśnie

⁹ Odnosi się to zwłaszcza do Istnień Poszczególnych, czyli określenia, które według Witkacego powinno zastąpić zdeprecjonowane pojęcia „indywiduum”, „ja”, „osobowości” czy „stworzenia żywego” i w sposób pełniejszy opisać m.in. specyficzny gatunek istot myślących, które jako jedyne mogą wobec świata zmanifestować swą „ekscentryczność”. Pojęcie Istnienia Poszczególnego (IP) implikuje m.in. pojęcia „swojej jedności i jedności jako samego dla siebie, na mocy jednokierunkowości i jednowymiarowości Czasu, jak również swojej ciągłości i czasowo-przestrzennej dwoistości” oraz „związku funkcjonalnego jednego trwania samego dla siebie = (AT) z jedną rozciągłością samą dla siebie = (AR) ekwiwalentnego z samym pojęciem (IP) i związku funkcjonalnego każdego (IP) z całością Istnienia, czyli związku Wszystkiego ze Wszystkim”, a także „początku i końca każdego (IP) jako trwania i ograniczoności jako rozciągłości” (zob. S. I. Witkiewicz, *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia i inne pisma filozoficzne* (1902–1932), Warszawa 2002, s. 186 i n.).

ujawnia się pozorność takiej radykalnie izolującej konstrukcji. Zło, pomimo że przeciwstawia się uspołeczniającej machinie, nie afirmuje podmiotowości — zamiast kreować wybitne indywidua, niszczy je. Nie działa więc wbrew, lecz zgodnie z historiozoficznym schematem.

Warunkiem tworzenia kompozycji autentycznych, to znaczy — rezygnujących z odwoływania się do rozbudzonych pragnień publiczności (wręcz zrywających z przyzwyczajeniami), jest całkowite zdystansowanie się wobec tego, co tradycyjnie jako treść muzyki było postrzegane. To bowiem nie dzieło muzyczne winno odbijać w sobie życie i nie sfera życiowych uczuć powinna być jego treścią podstawową. Wypełnić je powinna konstrukcja czystych elementów jakościowych uwolniona od wymogu jakiegokolwiek użyteczności. Te elementy to dźwięki wypełniające upływający czas. Pojawiają się one w rozmaitych konfiguracjach — od form najprostszych po te najbardziej skomplikowane. Problemem staje się jednak oddzielenie tych form, które nazywamy artystycznymi od pozostałych przedmiotów i zjawisk. Punkt wyjścia teorii stanowi więc wyróżnienie klasy przedmiotów i zjawisk, które moglibyśmy nazwać dziełami sztuki. Nas interesuje zwłaszcza wydzielenie jednej klasy zjawisk, które możemy określić mianem muzycznych. Muzyka, określona jako trwanie ze względu na swój czasowy wymiar, powinna więc zostać odróżniona od zgoła innej sekwencji dźwięków (zarówno przypadkowo związanych, jak i posiadających określoną, celowo wytworzoną formę). Analizując przykład człowieka krzyczącego z bólu, Witkacy rozdziela tę formę na podstawowe elementy składowe („niesprowadzalne do niczego i nie dające się zdefiniować”¹⁰), czyli dźwięki, które zostają powiązane z określonymi interwałami czasu, forma zaś opisana zostaje jako „porządek następstwa w czasie”. W podobny sposób możemy opisać i inne zjawiska: nucenie, śpiew, arię, symfonię. Będą one różniły się pomiędzy sobą — z tej perspektywy bowiem jesteśmy w stanie różne zjawiska, różne „następstwa” uszeregować ze względu na wzrastający albo malejący stopień uporządkowania. Uzyskamy więc pewne *continuum*, ciąg, gdzie — koncentrując się na samej formie — będziemy mogli od tego pierwszego elementu, jakim był krzyk, przejść do symfonii. Skrajne elementy tego ciągu mogą się wydać, co prawda, całkowicie od siebie różne, ale te, które w owym uporządkowanym ciągu ze sobą sąsiadują, będą wskazywały nie tyle na kierunek: od przypadkowego towarzystwa dźwięków

¹⁰ S. I. Witkiewicz, *O Czystej Formie*, w: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. J. Degler, Warszawa 1977, s. 32.

ku melodii czy „od zupełnej arytmii do rytmu określonego”¹¹, lecz od momentu zdominowanego przez nieistotne treści ku przewadze samej formy. Zjawiska te zostaną więc uporządkowane zarówno ze względu na wzrastającą komplikację ich formy, jak i na towarzyszący jej stopień intensywności estetycznej przyjemności z nimi związanej.

Różnica między dziełami sztuki a innymi twórcami pięknymi jest różnicą stopnia i możemy pomyśleć uszeregowanie i jednych, i drugich w pewną ciągłość, w której granica ścisła między jednymi a drugimi nie da się przeprowadzić, jakkolwiek wyjęte w dostatecznej od siebie odległości dwa elementy możemy zawsze określić: jeden jako twór praktyczny, drugi jako dzieło sztuki¹².

Witkiewicz wprowadza rozróżnienie pomiędzy „zadowoleniem estetycznym czysto zmysłowym”, które można zrównać z przyjemnościami tzw. „powierzchniowymi”, a które związane są z zaspokojeniem podstawowych potrzeb (np. głód), oraz „zadowoleniem estetycznym głębokim”, uzależnionym od odczuwania jedności w wielości, a co za tym idzie — napięcia metafizycznego. To drugie zadowolenie będzie zaś przypisane jedynie do takich zjawisk/przedmiotów, które za pomocą czysto formalnej analizy będą poddawały się naszej interpretacji. Swą teorię estetyczną opiera Witkacy na sugestii, że dzieło sztuki staje się „czytelne” dopiero w momencie, gdy do jego oceny zastosujemy kryteria formalne, które pozwolą nam, znosząc wszelkie uwikłania pragmatyczne i kierując naszą uwagę na zależności, prawa i relacje w obrębie jego wewnętrznej struktury, zrozumieć jego wyjątkowość. Podstawowa zasada ontologiczna Witkacego, „jedność w wielości”, zostaje więc przeniesiona na grunt teorii estetycznej jako centralna zasada konstruowania dzieła sztuki. Utwór muzyczny zaś jawi się jako najbliższy tym postulatam. Nie preferuje przy tym Witkacy jakiegoś konkretnego artystycznego rozwiązania, lecz konstruuje jedynie model, w obrębie którego składane elementy nie nabierają znaczenia jako samodzielne części, lecz dopiero ich uporządkowanie, przyjęty (przez zsyntetyzowanie) kształt dzieła staje się tym, co istotne, co posiada pierwszorzędne znaczenie. W tym także rozumieniu dzieło uzyskuje (poprzez oderwanie się od świata, zdystansowanie) autonomię. Nie musi już powtarzać, kopiować jego kształtów — zyskuje odmienną funkcję.

¹¹ Ibid., s. 28.

¹² S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie...*, op. cit., s. 10.

Wydaje się, że obraz muzyki, który Witkacy opisuje, zbliża się do uformowanej przez niemiecki romantyzm idei muzyki absolutnej — zarówno bowiem sprzeciw wobec użyteczności sztuki, jej autonomiczność (w sensie wolności od wypełniania jakichkolwiek funkcji), wyzwolenie od dyktatu rozumu i uwolnienie od słowa, wraz z hierarchizowaniem jej form związanym z kryterium „czystości”, uwalniania się od zbędnego balastu obrazów i afektów, są obu tym propozycjom wspólne.

Ja absolutnie nie rozumiem śpiewu. Słyszę śpiew na tle orkiestry i absolutnie nie mogę go włączyć w całość, pojąć go jako jeden z instrumentów. Po prostu śpiew przeszkadza mi słuchać muzykę, a już męskiego głosu wprost znieść nie mogę. Uważam, że muzyka jest światem tak zamkniętym, tak odrębnym, tak pozbawionym wszelkich uczuć, które pochodzą z życia, oczywiście prawdziwa, wielka muzyka, że śpiew, który przypomina człowieka i jego marne uczucia, jest dla mnie wprost profanacją prawdziwej muzyki¹³.

Także wiele zawdzięcza Witkacy koncepcjom Artura Schopenhauera i Friedricha Nietzschego, dla których muzyka jawiła się jako kwintesencja, wyraz istoty świata. Otwiera ona bowiem „najbardziej ukryty sens” rzeczy i „pojawia się jako najśluszniejszy i najwyraźniejszy do nich komentarz”¹⁴. Również dla Witkacego muzyka prezentuje się jako rodzaj analogonu struktury życia (istnienia) — utwór muzyczny będący u swych korzeni zainfekowany metafizycznym cierpieniem, poprzez wywoływanie swą konstrukcją odczucia jedności w wielości, całości doprowadza odbiorcę do analogicznego doznania, napięcia będącego skutkiem rozpoznania wielości swych psychicznych stanów scałkowanych do jedności osobowości i swej wyłączności (obcości) pośród mnogości innych bytów. Akceptuje także podział sztuk na apollińskie i dionizyjskie ze względu na ich genezę wraz z podkreśleniem doniosłości tego drugiego rodzaju, a także przekonanie, że artysta, nie mogąc tworzyć w obszarze istniejącej kultury ze względu na jej antyindywidualistyczny, konwencjonalny, petryfikujący tradycyjne wartości charakter, winien wystąpić przeciwko temu społecznemu (pozornemu) porządkowi, konstytuując swą indywidualność, podmiotowość.

Czy jednak ta forma sztuki, wynikająca z narzucenia jej jedynie takich, kompozycyjnych rygorów, nie „dehumanizuje” własnych wytworów, a wraz z nimi świata? Czy poprzez wyzwolenie sztuki spod pano-

¹³ S. I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga*, Warszawa 1974, s. 167–168.

¹⁴ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. I, Warszawa 1994, s. 405.

wania życia (za pomocą Czystej Formy) nie intensyfikujemy tego stanu obcości, jaki Istnienie Poszczególne wobec tego, co inne, co ekscentryczne, zewnętrzne odczuwa? *Sonata Belzebuba* jest ilustracją tego problemu, bowiem tam właśnie uwidacznia się dramat niemożliwości wykroczenia poza życiowy banał w stronę autentycznej twórczości. Komponowanie staje się oporem, a w konsekwencji odrzuceniem, zanegowaniem życia. Ale chyba najwyraźniej zaznacza się tutaj jeszcze inny moment — dwutorowość bardzo szybko zachodzących przemian w obrębie współczesności, w które uwikłany zostaje artysta. Przeobrażenia wewnątrz świata sztuki, które wymuszają na kompozytorze/artystę poszukiwanie coraz to nowych form wypowiedzi, porzucanie tradycyjnych konstrukcji i formalne wyrafinowanie oraz społeczne metamorfozy (wzrastające społecznienie, zanik indywidualuów) doprowadzają do skonfliktowania znikających ze sceny życia wybitnych jednostek z masami coraz szybciej ulegającymi mechanizacji. Masy to „ludzie przeciętni”, to to, co było niegdyś jedynie ilością, tłumem, a co współcześnie „nabiera znaczenia jakościowego; staje się wspólną jakością, społeczną nijakością”¹⁵. Muzyka zaś, zwłaszcza nowa, przeciwstawia się masom, ponieważ dystansuje się wobec życiowej bylejakości, pospolitości. Ta dwutorowość prowadzi więc do podwójnego odseparowania: zerwanie z tradycyjną ciągłością form doprowadza do odizolowania się twórcy, a także do zawieszenia proponowanej przez niego formy (odhumanizowania w sensie wyczyszczenia jej z życiowych, a więc ludzkich elementów), co w konsekwencji zbliża się do efektu sprzeciwu wobec masowego odbiorcy, a więc wyraźnego przeciwstawienia się presji społecznej.

Współczesny artysta odsuwa się od rzeczywistości, przestaje ją naśladować — co więcej — zwraca się przeciwko niej, zaczyna ją „deformować” (co znaczy w akcie twórczym: ogałać przestrzeń dzieła z treści życiowych). Jose Ortega y Gasset określa ten proces dehumanizacją, wyeliminowaniem „ludzkich” aspektów z przestrzeni sztuki. Od rzeczywistości przeżywanej bowiem twórcy zwracają się ku percepcji artystycznej formy.

Dążenie do czystej sztuki nie jest objawem pychy, jak to się często uważa, lecz wręcz przeciwnie — jest przejawem skromności. Sztuka pozbawiona ludzkiego patosu traci jakąkolwiek transcendentność — staje się po prostu sztuką, bez żadnych innych wyższych aspiracji¹⁶.

¹⁵ J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1997, s. 10.

¹⁶ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1997, s. 218–219.

O ile jednak dla Ortegi y Gassetta słowa te stanowią diagnozę stanu sztuki (i kultury) współczesnej, to dla Witkacego mogłyby być zaledwie symptomem wyłaniającego się już horyzontu przyszłej mechanizacji, wszechogarniającej uniformizacji. Atranscendentność sztuki bowiem skazuje ją samą na unicestwienie. Z drugiej jednakże strony, formalna „czystość” stanowi warunek niezbywalny estetycznej satysfakcji. Ta aporetyczność wiedzie więc częstokroć bohaterów Witkacego ku dylematom, których rozstrzygnięcie zdaje się wyznaczać standardy autentycznej egzystencji. Ale też wyznacza ramy artystycznej *praxis*. Narzuca bowiem czysto formalny schemat, z którym konfrontowane są twórcze manifestacje i od których uzależniona jest ich waloryzacja.

Jako kwintesencja takiej „czystości” sztuki jest postrzegana muzyka, gdyż to ona właśnie w sposób najbardziej wyraźny zostaje przeciwstawiona „bebechowatej” codzienności.

Sonata Belzebuba w doskonały sposób konfrontuje elementy znane z teoretycznych prac Witkiewicza: wartość czysto muzyczną (istotną) przeciwstawia wartości uczuciowej (nieistotnej), zaś jakość i siłę napięć dynamicznych utworów muzycznych — nieistotnym uczuciowym pretekstem. Nieprzypadkowo Istvan scharakteryzowany jest jako kompozytor na wskroś nowoczesny. Sonatę, którą tworzy na zamówienie Belzebuba, wypełnia „dzika”, pełna kontrastów muzyka, burząca wszelkie konwencje i przyzwyczajenia estetyczne, muzyka, dla której poświęcić można nie tylko siebie, ale i innych ludzi. Idea niemożliwego do przewyciężenia konfliktu pomiędzy sztuką a moralnością nie wyczerpuje jednak ogółu poruszonych tu kwestii. Ujawniona bowiem także zostaje kolejna i zarazem najistotniejsza (poza estetyczną) funkcja dzieła sztuki — winno ono odkrywać przed nami tzw. Tajemnicę Istnienia, niezależnie od tego, jakie wywoływałoby to reperkusje. Oznacza to, że za rozbudowaną strukturą muzycznego utworu (częstokroć trudną do objęcia, złożenia w całość) może kryć się dopiero jakiś rodzaj istotnej dla nas informacji.

Tak odczytany tekst *Sonaty Belzebuba* generuje wiele pytań. Krzysztof Pomian dostrzegł w nim przede wszystkim problematykę rozdarcia dwóch porządków wartości: estetycznych i moralnych, mieszczącą się w obszarze przeciwieństw nawarstwiających się pomiędzy kulturą a życiem¹⁷. Ale pojawia się więcej wątpliwości: czy wobec konstatacji zjawiska formalnego nienasycenia wraz z postępującym procesem wypełniania przestrzeni sztuki „perwersyjnymi” artystycznymi formami i środkami (nadmierna zawilgość, polifoniczność, dysharmonia, skrajna prostota czy przeinte-

¹⁷ Zob. K. Pomian, *Człowiek wśród rzeczy*, Warszawa 1973, s. 120–144.

lektualizowanie) jest możliwe jeszcze dotarcie do sensu dzieła, jego „scałkowanie w jedność”? Czy raczej proces marginalizacji metafizycznych przeżyć, a także wyczerpywania się formalnego sztuki (w sensie: dopełniania skończonego zbioru możliwości) mieści się w ramach historiozoficznego schematu wiążącego pojawienie się coraz bardziej wyrafinowanych artystycznych konstrukcji z perspektywą zbliżającego się końca, upadku? Innymi słowy, czy dramat ten antycypuje koniec, czy obwieszcza narodziny nowej sztuki, nowej muzyki?

Wątek faustyczny poddany ironicznej interpretacji (Belzebub-pianista, odtwórca za ledwie) i tragiczny koniec Istvana („przekomponowanie się na wylot”) wskazują jednak na perspektywę katastroficzną — wizję dalece zmechanizowanego świata, gdzie doszła (w znaczeniu: czysta, pozbawiona pierwiastków życiowych) muzyka anonsowałaby sterylność, bo pozbawiony cech ludzkich (ale i demonicznych) porządek. Ewolucja „zdehumanizowanych” form muzycznych potwierdzałaby w ten sposób ewolucję form społecznych. Konsekwentne podążanie drogą wiodącą ku sztuce czystej byłoby więc jedynym kierunkiem nacechowanym artystycznie. Jednakże kres tej drogi wyłania się już zza zakrętu współczesności — mieszcząc się bowiem w planie historii, musi ona wypełnić scenariusz „degrengolującej” się ludzkości.

Metafizyka muzyki Schopenhauera a muzyka Beethovena

Metafizyka muzyki instrumentalnej

Na początku XIX wieku estetyczna refleksja muzyczna osiągnęła punkt znamionujący niezwykle przełom w rozumieniu samodzielnego dzieła muzycznego. Teoretyczne określenie hierarchii estetycznego doświadczenia ludzkiej duchowości wynosi do rangi najwyższej sztuki *autonomiczną muzykę instrumentalną* Ludwiga van Beethovena. Zaistnienie nowej estetyki muzycznej to nie tylko czysto teoretyczny rezultat rewolucyjnego przełomu kompozycyjnego samotnika z Bonn. W swojej estetycznej refleksji muzycznej Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, powieściopisarz, krytyk muzyczny i kompozytor, poszukując adekwatnego sposobu ujęcia zjawiskowości muzyki Beethovenowskiej, tworzy romantyczny mit muzyki i osoby Beethovena. Nowatorskim elementem nowej estetyki muzycznej staje się niespotykana dotychczas emfatyczność refleksji nad muzyką instrumentalną. Dla ogarnięcia rozmiarów, istoty oraz głębi ekspresji muzycznych zjawisk symfoniki Beethovenowskiej zastosowana zostaje idea „wielkiej formy”.

Przełomową dla przepojonej duchem romantycznego entuzjazmu interpretacji dzieła muzycznego w kategoriach nowej metafizycznej estetyki muzycznej była recenzja Hoffmanna *Beethovens Instrumental-Musik*¹, napisana pod ogromnym wrażeniem *V Symfonii*. Recenzja ta to manifest założycielski romantycznej estetyki muzycznej, w której hasło *romantyzmu* staje się poniekąd programową sygnaturą epoki. Idealem autonomicznej sztuki dla Hoffmanna jest jedynie *czysta muzyka instru-*

¹ Por. E. T. A. Hoffmann, *Musikalische Schriften*, Stuttgart 1906, s. 86–94.

mentalna, której kulminującym momentem jest symfoniczne dzieło Beethovena, zdecydowanie odrzucające wszelką pomoc oraz ingerencję wszystkich innych sztuk pięknych (w tym także poezji), wyrażając w sposób najbardziej czysty i wyłączny całą swoją najgłębszą istotę. Zdaniem Hoffmanna muzyka instrumentalna jako autonomiczna *sztuka dźwięków* jest nie tylko sztuką zupełnie samodzielną, sztuką ze wszystkich najbardziej romantyczną, ale jest ona niemalże jedyną sztuką prawdziwie romantyczną, albowiem jej przedmiotem jest czysta *nieskończoność*. W myśl koncepcji Hoffmannowskiej metafizyki muzyki instrumentalnej symfonia Beethovena jako dzieło sztuki to nie tylko zwykłe arcydzieło. W estetycznym ujęciu Hoffmanna symfonia Beethovenowska urasta do rangi dzieła na wskroś *metafizycznego*. Dlatego muzyka instrumentalna Beethovena otwiera przed nami „królestwo nadzwyczajności i nieskończoności”, a obcując z nią wkraczamy w „krąg magicznych zjawisk”. Czar i magia muzyki Beethovena są ogromne. Jego muzyka, stając się coraz potężniejszą, musiała w końcu rozerwać pęta każdej innej sztuki. Oddając się muzyce Beethovena, dusza ludzka poniekąd podświadomie słucha nieznanego jej języka dźwięków i intuicyjnie pojmuje sens i znaczenie niejasnych przeczuć, odkrywanych poprzez dźwięki.

Głównym założeniem nowego programu romantycznej estetyki muzycznej jest przekonanie, że szczytowym osiągnięciem genialnego arcyzmu ludzkiej duchowości jest *czysta autonomiczna muzyka instrumentalna*, dzięki której drogą abstrakcji i oderwania się od racjonalnie rozpoznawanych idei człowiek dochodzi do pojęcia i ogarnięcia nieskończoności oraz absolutności. Muzyka instrumentalna Beethovena porusza niebo i ziemię. Pobudzając wszystkie struny namiętności — trwogę i strach, dreszcz, zgrozę i ból — budzi w nas *nieskończoną tęsknotę*, która stanowi istotę romantyzmu. Nic dziwnego więc, iż — zdaniem Hoffmanna — Beethoven jest ucieleśnieniem kompozytora romantycznego, a jako człowiek i artysta urasta do rangi romantycznego mitu. Hoffmann uważa, że muzyka otwiera „królestwo nieskończoności”, świat, który „nie ma nic wspólnego z zewnętrznym światem zmysłowym otaczającym człowieka”, światem, w którym wszystkie dające się określić za pomocą pojęć uczucia tracą swoje znaczenie, aby oddać się temu, co *niewymowne* i *niewysłowione*. Muzyka jest zdolna ująć w dźwiękach to, co nie daje się ani ująć, ani wyrazić w słowach. Hoffmann najwyraźniej mówi o uniwersalnym języku muzycznym cechującym się *bezpojęciowością* i *bez słownością*, języku spoza werbalnej tkanki pojęciowego rozumienia i komunikowania się w sztuce.

Przesłaniem Hoffmanna dla epoki romantyzmu jest przekonanie, że język muzyczny jako ekspresyjny środek wzniosłego wyrazu symfonicz-

nego, nieskończenie daleko przekraczając werbalne granice pojęciowej artykulacji przy użyciu dźwięków, tonacji, rytmu i harmonii, kreuje i osiąga elementarnych pokładów emocjonalnego doświadczenia ludzkiego ducha i zmysłów w całości. Muzyczny język dźwięków to język uczuć, emocji i afektów. Natomiast język muzyki instrumentalnej bezpośrednio sięga po *niewymowność*, odkrywając głębię, której *nieskończoności* nie są w stanie wyrazić ani słowa, ani pojęcia. W warstwie niesystematycznych, ale niezwykle sugestywnych założeń estetyczno-muzycznych język Hoffmanna okazuje się zdumiewająco podobny do estetycznej koncepcji muzyki Beethovena i poniekąd antycypuje bardziej sprecyzowany pogląd o supremacji muzyki instrumentalnej w koncepcji metafizyki muzyki Schopenhauera.

Metafizyka muzyki Schopenhauera

Metafizykę muzyki Schopenhauera możemy wpisać w nurt emfaticznej interpretacji symfonii Beethovenowskich. *Metafizyka muzyki* akcentuje głównie estetyczny sens, istotę i znaczenie muzyki. Schopenhauer powiada, że mimo iż muzykę uprawiano od niepamiętnych czasów, zadowalano się dotąd jedynie bezpośrednim jej odbiorem i rozumieniem, zrezygnowano jednak z abstrakcyjnego pojmowania tegoż bezpośredniego rozumienia. Określenie *metafizyka muzyki* wymaga pewnego wyjaśnienia i uściślenia. *Metafizyka*, czyli *filozofia muzyki* bada specyficznie metafizyczną stronę muzyki, a więc stanowi estetyczno-filozoficzną refleksję nad wewnętrznym znaczeniem rezultatów oddziaływania muzyki w odróżnieniu od jej strony fizycznej, czyli środków zewnętrznych, jakie oddziałują na ludzkiego ducha przy jej odbiorze. *Metafizyka muzyki* odnosi się przede wszystkim do estetycznego oddziaływania muzyki, której Schopenhauer jako pierwszy filozof przyznaje nie tylko najwyższe miejsce w hierarchii sztuk pięknych, ale też najpoważniejsze i najgłębsze znaczenie, jakie odnosi się do charakteru, głębi oraz istoty świata, w jakich przejawia się *zjawisko życia*.

Zacznijmy od estetycznych poglądów Schopenhauera na temat samej *muzyki*, aby następnie przejść do jego koncepcji *metafizyki muzyki*. Zdaniem Schopenhauera muzyka to „cudowna sztuka dźwięków”², to sztuka „tak wielka, tak niezwykle wspaniała”, która bezpośrednio działa

² A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I–II, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994–1995, t. I, s. 397, por. także t. II, s. 640. Przypisy do dzieła Schopenhauera umieszczam bezpośrednio w tekście, podając jedynie tom oraz stronę.

na najgłębsze doznania człowieka, będąc zarazem całkowicie i dogłębnie zrozumiałą przez duszę „jako język zupełnie ogólny, który wyrazistością przewyższa nawet wyrazistość świata naocznego” (I, 395). Dzieje się tak, ponieważ w estetycznym przeżywaniu muzyki do bezpośredniego głosu i wyrazu dochodzi najgłębsza istota człowieka, odkrywając jego wolicjonalną intymność. Muzyka jako taka bowiem pobudza i przemawia przede wszystkim do sfery ludzkiej emocjonalności, której esencją jest afektywna *wola życia*. Dlatego muzyka odbierana jest, po pierwsze, „jedynie i wyłącznie w czasie i poprzez czas z całkowitym wykluczeniem przestrzeni”, a po wtóre, bezpośrednio, czyli „bez udziału poznania przyczynowości” (I, 411), tzn. bez udziału rozumu i intelektu. Dźwięki muzyczne wywołują w odbiorcy wrażenie czysto estetyczne niejako już jako skutek bez sięgania bądź wracania do przyczyn, jak ma to miejsce w przypadku przyczynowo zdeterminowanej naoczności. Stąd niewyraźna intymność muzyki, która wynika z bezpośredniej zmysłowej emocjonalności, jako że jej medium stanowią dźwięki i melodie stymulujące afektywne pokłady duchowości ludzkiej w sposób uniwersalnie zrozumiały, a mimo to niewytłumaczalny i na żaden inny język nieprzekładalny.

Schopenhauer wyróżnia szereg specyficznych cech muzyki, akcentując przede wszystkim jej bezwzględną autonomię i nieprzekładalność na żaden inny język. Charakterystyczna dla muzyki jest jej ekspresyjność, bezpośredniość i emocjonalność. Jednak cechą najbardziej wyróżniającą muzykę jest jej absolutna *odmienność* od wszystkich pozostałych sztuk pięknych. Odmienność ta polega na przeświadczeniu, że w muzyce jako sztuce nie odkrywamy ani naśladowstwa, ani powtórzenia idei jakichkolwiek istot na świecie. Z całkowitej odmienności muzyki wynika jej *samodzielność*. Muzyka jest — według Schopenhauera, podobnie jak już wedle Hoffmanna — sztuką absolutnie samodzielną, a nie jedynie pomocniczą w stosunku do poezji. Jako sztuka muzyka jest najpotężniejszą ze wszystkich sztuk i „dlatego osiąga w pełni swoje cele własnymi środkami, więc z pewnością też nie potrzebuje słów przy śpiewie ani akcji w operze” (II, 641). Jako taka muzyka zna jedynie dźwięki, a nie przyczyny je powodujące. Stąd nawet *głos ludzki* to dla muzyki pierwotnie i istotnie jedynie zmodyfikowany dźwięk, podobnie jak dźwięki innych instrumentów. Słowa to język przekazujący racjonalnie zapośredniczone pojęcia intelektu, dźwięki zaś to mowa bezpośrednio wyrażająca uczucia i emocje jako afektywne drgania istoty *woli życia*.

Prymat czystej (autonomicznej) muzyki instrumentalnej nad muzyką wokalnoinstrumentalną wynika z przeświadczenia, że tekst nie powinien zakłócać przejrzystej i w najwyższym stopniu zrozumiałej uniwersalności mowy dźwięków wtórnymi znaczeniami słów, ponieważ muzyka

stanie się wtedy zbyt opisowa i naśladowcza, tracąc na bezpośredniości dźwiękowej ekspresji. Jeśli więc muzyka stara się nadmiernie dostosować do słów, kształtując swoją ekspresję stosownie do okoliczności tekstu, wtedy „stara się mówić językiem, który nie jest jej mową” (I, 404). Najwyraźniej bezwzględnemu estetyczno-muzycznemu przewartościowaniu ulega tu klasyczna koncepcja stosunku muzyki i tekstu, dźwięków i słów, jaka panowała w historii muzyki europejskiej do wieku XIX. W myśl koncepcji filozofii muzyki Schopenhauera to nie autonomiczna mowa muzyki ma podkreślać sens i znaczenie słów (tekstu), lecz wręcz przeciwnie, to właśnie pośredni język tekstu musi podkreślać bezpośredniość wyższość muzyki³.

Jeśli więc szczególną uwagę zwrócimy na muzykę wyłącznie instrumentalną, „to w symfonii Beethovenowskiej — pisze Schopenhauer — ujrzymy skrajny zamęt, u którego podstaw leży jednak najdoskonalszy porządek, najgwałtowniejszą walkę, która w następnej chwili przekształca się w najpiękniejszą zgodę; są to *rerum concordia discors*, wierne i doskonale odbicie istoty świata, w którym nieustannie tłoczą się w nieopisanym zamęcie niezliczone postacie, i który ostaje się dzięki nieustannemu zniszczeniu” (II, 644). Symfonie Beethovena wyrażają jednak równie doskonale „niezliczone odcienie wszystkich namiętności i uczuć ludzkich: radości, żaloby, miłości, nienawiści, strachu, nadziei itd., lecz wszystkie tylko niejako *in abstracto* i bez jakiegokolwiek rozróżnienia” (ibid.). Mamy tu do czynienia z ich *czystą formą* bez jakiegokolwiek *materialnej treści*, jest to poniekąd jedynie „świat duchowy bez materii” (ibid.). Pod ich ekspresyjnym wrażeniem jednak skłonni jesteśmy nadać im realność, ubierać w fantazji w „krew i ciało”, dostrzegając w nich wszelkiego rodzaju sceny z życia i przyrody. Taka recepcja symfonii Beethovenowskich nie sprzyja jednak ani ich dogłębnemu zrozumieniu, ani doznawanej przyjemności *in abstracto*, stanowi bowiem jedynie złudę obcego i arbitralnego dodatku zakłócającego jej czysto estetyczne doznawanie. Dlatego Schopenhauer zaleca ujmować je „bezpośrednio i czysto”, bez pozorów scenicznej rzeczywistości ucieleśniającej świat duchowy.

³ Schopenhauer pisze np. na temat muzyki Rossiniego, iż „przemawia wyraźnie i czysto *własnym* językiem do tego stopnia, że w ogóle nie potrzebuje słów i dlatego nawet w instrumentalnym tylko wydaniu oddziałuje w pełni (I, 404 i n.).

Dla porównania proszę przesłuchać końcową arię Izoldy *Mild und leise* (śmierć miłosna Izoldy) z opery *Tristan i Izolda* Wagnera w wersji wokalne i instrumentalnej. W wersji instrumentalnej wyraz muzyczny jest w swej czystej ekspresji dźwiękowej wręcz spotęgowany, tak że można by prowokacyjnie rzec, iż aria ta wcale nie potrzebuje słów, a tekst i słowa tylko przeszkadzają.

Schopenhauer nie tylko docenił epokową doniosłość symfonicznego geniuszu Beethovena, czyniąc z niego przedmiot swoich rozważań, lecz osobiście dostąpił estetycznej przyjemności wysłuchania symfonicznych dzieł Beethovena, chodząc, jak sam mówi, „na wszystkie koncerty, na których grają symfonie Beethovena”. Podczas słuchania symfonii Beethovenowskich „siedział bez ruchu z zamkniętymi oczami od początku do końca, opuszczając natychmiast salę koncertową, aby nie rozpraszać swych wrażeń następnymi utworami salonowymi”⁴. O ile jednak Hoffmann był pod elektryzującym wrażeniem *V Symfonii*, o tyle na Schopenhauerze dogłębne wrażenie i zachwyty wywarła *Symfonia Pastoralna*. Słuchając *Pastoralnej*, powiada, „człowiek odnosi wrażenie, jakby na zawsze uszedł wszelkim ziemskim katuszom”⁵.

W myśl estetycznej koncepcji metafizyki sztuki Schopenhauera muzyka, podobnie jak filozofia i wszystkie sztuki, stara się wyrazić i przedstawić *powtórzenie* oraz *wysłowienie* świata w specyficznym dla niej materiale — *dźwiękach*. Muzykę i filozofię cechują wprawdzie wspólne cele, co do efektów jednak różnią się diametralnie. Stąd odmienny wyraz jednej i tej samej istoty świata, jaką jest *wola życia*, w przypadku *muzyki* wyrażanej za pomocą dźwięków i melodii, w przypadku *filozofii* natomiast za pomocą myśli i pojęć. Tak więc *filozofia muzyki* to abstrakcyjna refleksja pojęciowa nad emocjonalną istotą dźwięków zawartych w melodii dzieła muzycznego.

(1) *Muzyka* za pośrednictwem najogólniejszego języka i specyficznego materiału samych dźwięków w sposób najbardziej wyraźny i prawdziwy, trafny i nieomylny wyraża najgłębszą istotę świata, jaką mamy na myśli używając pojęcia *woli*, która jest wypełniającą świat od wewnątrz *wolą życia*. Muzyka jednak nigdy nie wyraża zjawisk samych, tylko ich kwintesencję — wolę; wyraża niejako abstrakcyjnie to, co w nich istotne, bez jakichkolwiek dodatków, a mimo to jest doskonale zrozumiała.

(2) *Wola* jako metafizyczna zasada sprawcza fizycznego świata to podwaliny, na jakich wyrasta cały widzialny świat ewolucyjnie kreując fenomen życia. Dlatego wszystkie ciała i organizmy w przyrodzie (włącznie z człowiekiem) należy bez wyjątku traktować „jako coś, co powstało drogą stopniowego rozwoju z masy planetarnej” (I, 399). W myśl dualistycznej koncepcji Schopenhauerowskiej metafizyki woli cały widzialny świat to zwierciadło, odbicie woli jako pierwotnie pozbawionego świado-

⁴ Por. W. Gwinner, *Arthur Schopenhauer aus persönlichem Umgang dargestellt. Ein Blick auf sein Leben, seinen Charakter und seine Lehre*, Leipzig 1922, s. 191.

⁵ Por. *Schopenhauers Gespräche*, „Schopenhauer-Jahrbuch” 20, 1933, s. 213.

mości pędu życia w postaci elementarnych sił witalnych, których uprzedmiotowienie ma za cel *samopoznanie*.

(3) *Metafizyka woli* to klucz do zrozumienia świata w jego irracjonalnej wolicjonalności, jaka objawia się w postaci życia, z kolei *wola* to wielokształtna sygnatura do wyjaśnienia samego zjawiska życia. Zdaniem Schopenhauera głównym zadaniem tak artysty jak i filozofa jest tłumaczenie zjawiska życia w warunkach życia. Wola to życie samo, życie uzależnione w swej zjawiskowości od działającej w głębi woli jako pierwotnego, pozbawionego świadomości pędu i energii świata.

(4) *Filozofia* w odróżnieniu od *muzyki* to nic innego jak tylko doskonałe i prawdziwe powtórzenie oraz wysłowienie istoty świata — *woli życia*, w postaci ogólnych pojęć, czyli *in abstracto*, ponieważ tylko za pośrednictwem ogólnych abstrakcyjnych pojęć (stanowiących istotę dyskursywnego poznania filozoficznego) można wyrazić, przedstawić, utrwalić i zachować ogół całej konkretnej istoty świata w jej wielopostaciowych formach.

(5) *Muzyka* i *filozofia* pokrywają się i całkowicie zgadzają w swoim temacie powtarzając istotę świata, mówią to samo w dwóch różnych językach, i dlatego, nawet jeśli na pierwszy rzut oka — ostrzega Schopenhauer — zabrzmie to jak paradoks, „gdyby było możliwe w pełni słuszne i uszczegółowione wyjaśnienie muzyki, a więc rozwinięte powtórzenie w pojęciach tego, co ona wyraża [w dźwiękach], byłoby ono natychmiast także wystarczającym powtórzeniem i wyjaśnieniem pojęciowym świata” (I, 408 n.), wtedy otrzymalibyśmy „prawdziwą filozofię”. Tak rozumiana *prawdziwa filozofia* byłaby absolutnym zwieńczeniem i ostatecznym dopełnieniem muzyki.

Credo metafizyki muzyki Schopenhauera brzmi: „*Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*”, tzn. *muzyka to nieświadome metafizyczne ćwiczenie duszy, która zgła nie wie, że filozofuje. Nieświadome* dlatego, ponieważ *scire*, czyli *wiedzieć*, oznacza zawsze — ująć w abstrakcyjne pojęcia (por. I, 409). Dźwięki jednak wymykają się takiej racjonalno-pojęciowej fakturze, oczywiście z wyjątkiem specyficznej logiki kompozycyjnej i arytmetyki zawartej w czysto liczbowych stosunkach dźwięków. Schopenhauer najwyraźniej mówi tu o swego rodzaju *intuicyjnej podświadomości muzycznej*, głębszej od dyskursywnej świadomości wszelkiego poznania pojęciowego, na jakie siłą rzeczy zdana jest filozofia. Główne czynności tworzenia i komponowania muzyki w warstwie inspiracyjnej przebiegają intuicyjnie i nieświadomie, a ich sens i znaczenie są nieporównanie głębsze i bardziej uniwersalne od dyskursywnego charakteru słów i pojęć. Wynika to z charakteru oddziaływania muzyki — emocjonalnego i bezpośredniego, a nie

z języka werbalnego, zapośredniczonego przez pojęcia filozofii, ponieważ muzyka, jak stwierdziliśmy, wyraża za pośrednictwem dźwięków afektywne stany emocjonalne, których nośnikami są dźwięki i melodie, a nie pojęcia i argumenty. Bezpośrednia konkretność muzyki oraz autonomiczna ekspresja muzyczna przebiegają poza sferą artykulacji werbalnej.

Muzyka to bezpośrednie uprzedmiotowienie i odbicie *woli życia* w całości, podobnie jak i sam świat, co więcej, jak same idee, których wielorakie przejawy ostatecznie składają się na świat pojedynczych rzeczy (por. I, 398). A ponieważ w estetycznej koncepcji metafizyki Schopenhauera muzyka z definicji nie jest tak jak inne sztuki tylko odbiciem jakiejś idei — jej uprzedmiotowieniem, lecz „odbiciem samej woli”, stąd jej intuicyjne oddziaływanie jest nieskończenie silniejsze, dociera głębiej i przemawia bezpośrednio aniżeli oddziaływanie przedmiotu jakiegokolwiek innej sztuki pięknej. Sam układ melodii natomiast — w której kryje się odkrycie najgłębszych pragnień i doznań ludzkich, jakie tworzy dzieło muzyczne — to dzieło geniusza, którego proces twórczy wolny jest od wszelkiej refleksji i świadomego zamiaru, co możemy nazwać *inspiracją*. Dlatego pojęcia w muzyce są bezużyteczne i bezpłodne, kompozytor bowiem „objawia najgłębszą istotę świata i wypowiada najgłębszą prawdę w języku, którego rozum jego nie pojmuje” (I, 402). Stąd właściwa muzyce ogólność wraz z najściślejszą określonością. W tym sensie, konkluduje Schopenhauer, świat można by nazwać równie dobrze wcieloną muzyką, jak i wcieloną wolą, a melodie ogólnej mowy muzyki podobnie jak abstrakcyjne pojęcia języka filozofii „poniekąd abstraktem rzeczywistości” (I, 406).

Estetyka muzyczna Beethovena

Przejdźmy do metafizycznych rozważań Beethovena, jaką jest jego niezwykle sugestywna „Wielka Improwizacja” na temat twórczego śledzenia melodii jako poszukiwań głównej idei melodycznej symfonicznego dzieła. Chodzi o proces *intuicyjnego śledzenia dźwięków* jako melodycznych nośników stanów duchowych twórcy w procesie komponowania dzieła muzycznego⁶.

⁶ Niestety zdani tu jesteśmy na relacje osoby trzeciej, mianowicie Bettiny von Arnim (z d. Brentano), skądinąd skłonnej do literackiej przesady. Dla uwierzytelnienia jednak sięgnę po potwierdzone listy Beethovena, które do pewnego stopnia pokrywają się z relacją Bettiny. Nie sposób tu szerzej ustosunkować się do niektórych ewidentnie sfingowanych przez Bettinę listów w *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*. Chodzi

Wyobraźmy sobie następującą sytuację. Wiosną 1810 roku młodzieńca wówczas Bettina Brentano odwiedza w Wiedniu osamotnionego Beethovena, zdobywając jego przyjaźń i zaufanie. Bettina notuje rozmowy ze swoim idolem, wplatając je później w formie listów do autobiograficznej powieści *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*⁷. Notabene chodzi tu o poszukiwania goetheańskiej idei poetycko-muzycznej, jaką Beethoven pragnie uchwycić i przekazać w formie symfonii. Improvizując, Beethoven z przejęciem mówi o *intuicyjnej podświadomości muzycznej* nieskończenie głębszej niż jakakolwiek świadomość pojęciowa. Akcentuje niezrównaną supremację muzyki nad poezją i filozofią, podkreślając głębszy emocjonalny ładunek dźwięków i uczuć od słów i pojęć. Moim zdaniem, myśli Beethovena znakomicie pokrywają się z założeniami metafizyki muzyki Schopenhauera.

Beethoven zdradza, że to absolutna melodyjność wierszy Goethego ma nad nim wielką moc zarówno pod względem treści jak i rytmu. Liryczna mowa poezji Goethego intuicyjnie nastraja go i skłania do komponowania, nie tylko tworząc jakby za pomocą duchów „wyższy porządek”, ale także nosząc już niejako w sobie tajemnicę samej harmonii: „Wtedy muszę z głębi natchnienia wyładować melodię we wszystkie strony, śledzę ją, doganiam z całą namiętnością, widzę jak ucieka, jak ginie w masie przeróżnych emocji, a ja nie mogę się z nią rozstać, muszę ją gwałtownie zachwycony powielać we wszystkich modulacjach, aż oto w ostatniej chwili tryumfuję nad pierwszą muzyczną ideą”⁸. Zdaniem Beethovena dzieło, które powstaje, to jest symfonia, a muzyka tak naprawdę jest „pośrednictwem między życiem duchowym i zmysłowym”, ponieważ dzięki melodii duchowa treść wiersza staje się zmysłowym uczuciem. W muzycznej melodii duch chce się rozprzestrzenić do bezgranicznej ogólności, „gdzie wszystko razem wzięte staje się strumieniem *uczuć* wypływających z prostych muzycznych idei, które inaczej przebrzmiałyby bez echa”. To jest harmonia i właśnie to wyrażają jego symfonie, w których „melodyjność różnorodnych form faluje strumieniem aż do celu”. Wtedy czujemy, że we wszelkiej duchowości tkwi nieogarnięta wieczność i nieskończoność.

przede wszystkim o listy w kontekście słynnego, lecz niefortunnego spotkania Goethego z Beethovenem w Teplicach w roku 1812. Por. R. Rolland, *Goethe und Beethoven*, Frankfurt a.M.–Leipzig 1999.

⁷ Por. B. von Arnim, *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*, w: *Werke und Briefe in vier Bänden*, Frankfurt a.M. 1992, t. 2, s. 344–350.

⁸ *Ibid.*, s. 347 i n.

Mimo to, powiada Beethoven, nie wiemy, skąd się bierze nasze poznanie: „Mocno zamkniętemu nasieniu potrzeba wilgotnego, elektrycznie ciepłego gruntu do kiełkowania, myślenia, rozwoju. Muzyka to elektryczny grunt, w którym żyje, myśli i tworzy duch. Filozofia to wyraz jej elektrycznego ducha. Muzyka jednak znosi niedostatek filozofii, która chce wszystko oprzeć na jednej przasadzie, i chociaż duch nie panuje nad tym, co dzięki niej tworzy, tworząc jest szczęśliwy. Każde prawdziwe dzieło sztuki jest niezależne i silniejsze od samego artysty, a dzięki swemu powstaniu wraca na łono boskości, mając związek z człowiekiem jedynie dzięki temu, iż daje w nim świadectwo pośrednictwa boskości. Muzyka daje duchowi odniesienie do harmonii”. Beethoven zdaje się tu intuicyjnie mówić zupełnie w duchu metafizyki muzyki Schopenhauera, kiedy stwierdza, że muzyka to jedyne „nieucieleśnione wejście do wyższego świata wiedzy ogarniającego całego człowieka”, którego sam człowiek jednak nie jest w stanie ogarnąć, a dla zrozumienia muzyki w jej istocie potrzeba specjalnej predyspozycji — *rytmu ducha*. Muzyka daje człowiekowi przecucie oraz inspirację niebiańskich nauk, a co duch zmysłowo z niej odczuwa, to ucieleśnienie duchowej wiedzy⁹.

Niezwykle sugestywne myśli Beethovena to poniekąd psychogramatyczne odkrycie głębi kształtującego się podświadomie procesu twórczego, którego intuicyjna treść — pomijając element inspiracji — poprzedzona jest nie tylko ogromnym intelektualnym wysiłkiem kompozycyjnym, ale też natężoną kontemplacją wyobraźni dźwiękowej, ekspresyjną przemianą stanów emocjonalnych w melodie. Beethoven długo nosił się ze swoimi pomysłami muzycznymi do chwili, aż zdołał je w końcu zapisać, znalazł rytm i tempo, prześledził temat, który, raz pojęty i ogarnięty w formie melodii, nigdy więcej już nie wymknął mu się z pamięci. Na pytanie, skąd się biorą jego pomysły muzyczne, odpowiedział jak najbardziej w duchu myśli przekazanych przez Bettinę, że nie wie tego z pewnością. Nie wie, skąd się biorą, po prostu rodzą się i przychodzą mniej lub bardziej samorzutnie. Wtedy „chwytą je z powietrza”, chodząc po lasach, w ciszy nocy lub o świcie, przy czym porównuje siebie z poetą, który poruszony uczuciami przemienia je w słowa, stosując wybraną formę wiersza. Tak też i on stara się przełożyć na dźwięki odzywające się w nim i dręczące go uczucia dopóty, dopóki nie pojawią się ostatecznie w postaci nut¹⁰.

⁹ Idid.

¹⁰ Por. A. Leitzmann, *Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen*, Leipzig 1921, t. I, s. 253.

W Beethovenowskim „śledzeniu melodii” dostrzegam zdumiewające podobieństwo do Schopenhauerowskiego „polowania na pojęcia” jako nośników refleksji cechującej filozofię. Dla Schopenhauera wynikała ona z kongenialnego kontemplowania przedmiotów intuicyjnych, ponieważ spokojna, zatopiona w postrzeganiu świata *intuicja to kontemplacja*, czyli pojęciowe czerpanie treści z naoczności świata zjawiskowego. Jeśli więc w przypadku Beethovena mieliśmy do czynienia z intuicyjnym śledzeniem dźwięków, w przypadku Schopenhauera jest to intelektualne polowanie na myśli. Filozof bowiem odtwarza świat nie jak kompozytor za pośrednictwem mowy dźwięków, ale za pomocą abstrakcyjnego języka pojęć. Zgodnie z artystyczną koncepcją filozofii Schopenhauera proces inspiracyjnego myślenia w spontanicznym akcie może się niekiedy przedrodzić w intelektualną pogoń, jeśli nie wręcz „polowanie” na myśli, a sam myśliciel staje się bezlitosnym *łowcą myśli* (w przypadku Beethovena był to *łowca dźwięków*). Schopenhauer sam niezwykle plastycznie opisał taki proces w jednej ze swych notatek: „Kiedy rodzi się we mnie jakaś niewyraźna myśl, a przed oczyma stoi mi jakiś słaby obraz, wtedy ogarnia mnie niesamowita chęć jej pochwylenia. Rzucam wszystko i śledzę ją jak myśliwy zwierzynę przez wszystkie zakręty, z każdej strony ją prześladowając zabiegam jej drogę, aż ją w końcu pochwycę, wyrażę przenosząc upolowaną na papier. Czasem mi ucieknie, wtedy muszę czekać aż znowu jakiś inny zbieg okoliczności mi ją wypłoszy. Właśnie te myśli, które chwyciłem po wielu bezskutecznych wypadach, są zazwyczaj najlepsze”¹¹.

Metafizyczna interpretacja IX Symfonii Beethovena

Na zakończenie próba metafizycznej interpretacji *IX Symfonii* Beethovena w duchu metafizyki woli Schopenhauera. Muzyka i filozofia charakteryzują się artystycznym wyrażaniem świata opartym na poznaniu idei. Obie przedstawiają wewnętrzną istotę tego, co manifestuje się na świecie jako *wola życia*, w sposób najbardziej prawdziwy, uniwersalny i ogólnie zrozumiały. W myśl koncepcji metafizyki muzyki Schopenhauera w muzyce *wola* zapisuje za pomocą melodii swoją własną historię jako ciąg zdarzeń, które dzięki połączeniu refleksji i emocji prezentują się w kontekście ludzkiej świadomości. *Melodia* opowiada właściwie

¹¹ A. Schopenhauer, *Der handschriftliche Nachlaß*, red. A. Hübscher, München 1985, t. I, s. 734.

historię ludzkiej woli, a mowa jej dźwięków jest konkretnie ogólna, nie będąc bynajmniej czystą abstrakcją, dzięki poznaniu idei stając się emocjonalną konkretnością.

Najwyższym muzycznym wyrazem woli życia w jej ekspresyjnej mocy twórczej jako *opus metaphysicum* bólu i cierpienia, nadziei i radości w duchu Schopenhauerowskiej metafizyki muzyki jest *IX Symfonia d-moll* op. 125 Ludwiga van Beethovena. Monumentalność akordów doskonale ucieleśnienia witalną melodię woli życia w wyzwolonej kreacji idei świata. Zdaniem Beethovena racja bytu muzycznego dzieła jako autonomicznego dzieła idei tkwi tylko i wyłącznie w nim samym. Pozostając w swoistej estetycznej świadomości twórcy, muzyczne dzieło idei przekazuje w następstwie taktów i dźwięków określoną (poetycką) wartość myśli.

Dziewiątą inicjuje krótkie irytujące wrzenie kwinty. Kreując współbrzmienie, szybko jednak przybiera tonację d-moll. Tryb molowy narzuca pełne tęsknoty i bólu uczucie wielkiego dążenia. *Wola* w swego rodzaju prawybuchu budzi się do życia, doskonała w ekspresyjnie zaakcentowanych trójdźwiękowych załamaniach z głębi mrocznego odbicia świata, pisząc historię swego nieświadomego pędu bezpośrednio zaczyna od *allegro ma non troppo, un poco maestoso*, wyrażając wielkimi frazami i dalekim odbieganiem od tematu pragnienie osiągnięcia odległego celu rośnie w rytmicznej pogoni *molto vivace* bez powolnego rozwijania twórczego motywu. Po kontemplacyjnym pogrążeniu się w sobie, w *adagio molto e cantabile*, osiąga wyraz najgłębszego cierpienia, aby odetchnąć tryskając zindywidualizowanymi wariacjami we wstrząsającym skargą *presto*, aż w końcu kulminując święci ekspresyjne zwieńczenie dźwięku i słowa w końcowej części chóralnej *allegro assai* wszechogarniającym uzmysłowieniem jako świadome poznanie idei.

Hymn-finał do radości to doskonała afirmacja woli życia w jej najwyższej obiektywizacji dźwiękowej jako prawdziwe człowieczeństwo czystej idei ludzkości. Jego wstrząsająco bezpośrednia doskonałość w formie antyfony dźwięku i słowa osiąga kulminację samopoznania dzięki zasadzie wokalnie-instrumentalnej wariacji jednoczącej *wolę* — najbardziej bezpośredni, i *intelekt* — najbardziej pośredni sposób ludzkiego poznania *istoty świata*.

Kinestezja i cenestezja, czyli po co filmowi muzyka? Rola muzyki w koncepcji kinowej projekcji-identyfikacji Edgara Morina

„Kino jest ze swej natury muzyczne, tak jak opera, chociaż widz nie zdaje sobie z tego sprawy” — pisze w książce *Kino i wyobraźnia* Edgar Morin¹.

Cytat ten sygnalizuje od razu trzy istotne problemy. Pierwszym z nich jest ścisły i nierozzerwalny związek filmu z muzyką — fenomen dostrzegalny na przestrzeni całej historii kina, mimo że teoretycznie muzyka nie powinna być obligatoryjnym składnikiem filmu. Drugim problemem jest niezwykle sposób funkcjonowania muzyki filmowej w świadomości odbiorcy — który potrzebuje jej, ale jednocześnie prawie jej nie zauważa. Trzecią wreszcie kwestią jest sam fakt teoretyzowania na temat muzyki przez Edgara Morina. Autor ten dokonał swoistego „przewrotu kopernikańskiego” w nauce o filmie, wprowadzając do niej, za pomocą pojęć takich jak „projekcja-identyfikacja” i „widmo”, zakrojoną na szeroką skalę problematykę widza, rzadko kiedy jednak przypominając się dzisiaj, jak istotnym elementem jego koncepcji uczestnictwa uczuciowego w filmie jest to wszystko, co dotyczy muzyki.

Określenie „przewrót kopernikański” — którego autorem jest sam Edgar Morin — może z pozoru zakrawać na megalomanię; nie da się jednak zaprzeczyć, że jest ono w znacznej mierze trafne. Termin ten nie sugeruje, oczywiście, że autor *Kina i wyobraźni* jako pierwszy podjął się refleksji nad rolą muzyki filmowej (teoria kina zajmowała się tym problemem już w epoce kina niemego). Sygnalizuje on natomiast nowa-

¹ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 110 (pierwodruk: *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris 1956).

torstwo rozważań Morina, polegające na zmianie perspektywy, z jakiej spogląda się na przedmiot badań filmoznawstwa.

W ewolucji myśli filmowej można wyodrębnić kolejne etapy, w ramach których film rozważany był przez teoretyków w kontekście różnych punktów odniesienia². W najwcześniejszym okresie historii myśli filmowej przedmiotem badań był film pojmowany jako sztuka; po II wojnie światowej teoretyków kina interesowały przede wszystkim relacje filmu i rzeczywistości; w latach sześćdziesiątych XX wieku film zaczęto traktować jako język.

W czasach najnowszych (od połowy lat siedemdziesiątych) refleksję nad filmem zdominował zaniedbywany dotąd obszar badań nad widzem — najpierw w ujęciu psychoanalitycznym, później także kognitywnym. Autorem, który niejako *avant la lettre* (dwadzieścia lat przed psychoanalizą kina) wprowadził do teorii filmu problematykę widza, był właśnie Edgar Morin. Wzmianki, a niekiedy także szersze opracowania tego tematu, pojawiały się, oczywiście, w myśli filmowej od początku istnienia kina. Jednak autor *Kina i wyobraźni* po raz pierwszy, w sposób bardzo usystematyzowany, przedstawił kino jako technikę wyobrażonego³, formułując tezę, że przedmiotem badań filmologów powinna być relacja film–widz, a nie (jak przedtem) film–rzeczywistość. Niezwykła, „magiczna” rola fotografii (zarówno ruchomej, jak i nieruchomej) w naszym życiu wywodzi się

z całą pewnością nie z właściwości chemicznych materiału fotograficznego, ale z tego, co sami w fotografię wkładamy — pisze Morin. — W tym momencie trzeba nam doprowadzić do kopernikańskiego przewrotu w naszym rozumowaniu: właściwości, jakie przypisujemy fotografii, są właściwościami naszego umysłu, które do niej przyłgnęły i które ona nam zwraca⁴.

Żaden spośród rozdziałów *Kina i wyobraźni* nie jest poświęcony w całości muzyce. Większość z nich jednak opatrzona została — na marginesie głównego toku rozważań — krótkimi tekstami, w których

² Zob. A. Helman, *Widz w metaforze*, „Kino” 1987, nr 1.

³ Termin *wyobrażone* — jedno z fundamentalnych pojęć współczesnej teorii kina — kojarzony jest najczęściej z psychoanalizą Jacques’a Lacana. Trzeba tu jednak zaznaczyć, że książka Morina, mimo iż nosi w oryginale znaczący tytuł *Le cinéma ou l’homme imaginaire* (*Kino, czyli człowiek wyobrażony*), opiera się na zupełnie innych podstawach teoretycznych niż późniejsze teksty z psychoanalizy kina — jej fundamentem, obok badań antropologicznych, jest fenomenologia Sartre’a.

⁴ E. Morin, op. cit., s. 38.

rozpatrywany przez Morina w danym momencie aspekt uczestnictwa psychiki widza w filmie odnajduje swoje potwierdzenie także w warstwie muzycznej. W tabeli, podsumowującej pod koniec książki refleksje autora, muzyce filmowej przypisane zostały cztery główne funkcje:

- nierealność,
- uczestnictwo uczuciowe,
- czynnik rzeczywistości,
- czynnik ułatwiający zrozumienie.

Z pozoru czynniki takie jak nierealność i rzeczywistość mogą się wydawać wzajemnie sprzeczne. W pełnej paradoksów teorii Morina, operującej samymi przeciwieństwami, które przy bliższej analizie okazują się różnymi biegunami tego samego zjawiska (projekcja–identyfikacja, antropomorfizm–kosmomorfizm, widmo–obraz myślowy itp.), czynniki te są jednak komplementarne. Wrażenie rzeczywistości w kinie jest bowiem pochodną subiektywnej identyfikacji widza z filmem, a nie obiektywnego podobieństwa filmowego świata do rzeczywistości.

Niektóre spośród uwag Morina na temat związków kina z muzyką mogą się wydać dzisiaj, prawie pół wieku po powstaniu *Kina i wyobraźni*, mało odkrywcze czy wręcz oczywiste. Jeśli tak jest, to, paradoksalnie, można uznać ten fakt za sukces teorii, w sensie, w jakim pojmuje to Jacques Kermabon. W 47. numerze czasopisma „CinémAction” pisze on, że w czasach dzisiejszych pewne tezy teoretyczne, które dawniej uznawane były za nowatorskie, przeniknęły do świadomości powszechnej — na przykład fakt, że film nie istnieje bez widza, czy też przekonanie, że film jest językiem. „Praca teorii” polegałaby zatem w dużej mierze na jej przenikaniu do wiedzy potocznej, tak aby przeciętny widz mógł uprawiać ją nieświadomie, niczym Molierowski Pan Jourdain, który, nie wiedząc o tym, tworzył prozę...⁵

* * *

W sferze dźwięku — konglomerat realności i nierealności [jakim jest dla Morina film — przyp. Ł. D.] ukonstytuował się zrazu wokół nierealności muzycznej. Życie realne, jak wiadomo, nie obfituje w symfoniczne uniesienia

— pisze autor *Kina i wyobraźni*⁶. Muzyka od samego początku jest więc u Morina związana z nierealnością. Decyduje o tym przede wszystkim

⁵ Zob. J. Kermabon, *L'état des choses*, „CinémAction” 1988, nr 47, s. 9.

⁶ E. Morin, op. cit., s. 213.

sposób, w jaki towarzyszy ona filmowym wydarzeniom, w świecie rzeczywistym niespotykany:

Cóż bardziej nierealnego — pyta francuski teoretyk — niż te rytmy i melodie bezustannie rozbrzmiewające tak w mieście, jak i na wsi, na morzu i na lądzie, w izolacji i w tłumie?⁷

To właśnie z wprowadzaniem do filmu przez muzykę czynnikiem nierealności związany jest, wspomniany wcześniej, fenomen zapominania bądź nawet niedostrzegania przez widza muzyki filmowej. W teorii kina film porównywany bywa niejednokrotnie do marzenia sennego; Morin kwestionuje jednak tę analogię, pisząc, iż „sny obywają się bez tła muzycznego, tak jakby nie pozwalała na to jakaś reszta realistycznej wstydlivości”⁸. Zaznaczona w ten sposób różnica między filmem i snem nie jest jednak aż tak wielka, jak mogłoby się z pozoru wydawać. W obu wypadkach mamy bowiem do czynienia z uderzająco podobnym zjawiskiem zapomnienia. Nie pamiętamy dokładnie wynurzających się z mroku naszej podświadomości obrazów sennych; tak samo nie pamiętamy często muzyki filmowej — nie tylko jej brzmienia, ale nawet tego, czy w ogóle w danym filmie występowała. Étienne Souriau, przedstawiciel estetycznego nurtu *filmologii francuskiej*, przypomina, że nawet autorzy studiów filmoznawczych lekceważą niejednokrotnie rolę muzyki w analizowanym przez nich filmie:

Niepodobna bez uniknięcia poważnych błędów zapominać o tym, że widz, który reaguje w pewien określony sposób na obraz filmowy, jest zarazem widzem poddanym działaniu specyficznej muzyki [...] Często z uczuciem żalu czytamy studia filmologiczne zubożone i skażone tym brakiem [...] i na skutek tego równie niepotrzebne [...] jak zeszyt z meteorologicznymi notatkami, w których systematycznie pomijano by dane barometryczne⁹.

Zjawisko to dotyczy jednak w równej mierze tzw. przeciętnego widza, który bardzo często nie pamięta po seansie kinowym muzyki przede wszystkim dlatego, że już w trakcie projekcji filmu nie zwracał na nią uwagi. Spostrzeżenie to odnosi się do zjawiska powszechnego, nie musi jednak, oczywiście, dotyczyć wszystkich. Z całą pewnością zdarzają się widzowie o rozbudzonej wrażliwości muzycznej, którzy na muzykę właśnie zwracają uwagę w kinie, tak jak mogą — wbrew opinii Morina

⁷ Ibid., s. 109.

⁸ Ibid.

⁹ Cyt. za: E. Morin, *ibid.* (pierwodruk: É. Souriau, *Les grandes caractères de l'univers filmique*, w: *L'Univers filmique*, red. É. Souriau, Paris 1953).

— istnieć ludzie, którym śni się muzyka, podobnie jak przytrafiło się to kiedyś piszącej te słowa. Fakt, że tak wiele osób na muzykę filmową nie zwraca uwagi, jest jednak rzeczą interesującą z dwu przynajmniej powodów.

Po pierwsze ten sam widz, który miałby zakłopotaną minę, gdyby zapytać go o muzykę z filmu, który właśnie obejrzał, z dużą dozą prawdopodobieństwa narzekałby, że coś z filmem jest nie w porządku, gdyby muzyki tej w nim zabrakło. Morin przypomina tu doświadczenie — znane chyba wszystkim filmoznawcom — oglądania filmu niemego bez podkładu muzycznego. Nie bez powodu podkład ten — choćby nawet w postaci fragmentów muzycznych, wygrywanych przez pianistę na sali kinowej — towarzyszył filmom już od pierwszego pokazu braci Lumière. Legenda głosi, że muzyka ta miała zagłuszać warkot aparatu projekcyjnego i hałasy dochodzące z zewnątrz. Niezależnie jednak od tej funkcji zagłuszania („jakiś przypadkowy fakt zawsze wyjaśnia to, co wymyka się naszej logice”¹⁰) muzyka była od samego początku wyrazem pewnej wewnętrznej potrzeby — zarówno ze strony widzów, jak i filmu jako dzieła sztuki. Muzyka ożywiała świat przedstawiony w filmie, wzbogacała jego atmosferę emocjonalną, ale niezbędna była z jeszcze jednego powodu. To prawda, że muzyka zagłuszała, ale nie o hałasy tu chodzi przede wszystkim. Muzyka „zagłuszała” ciszę.

„Film niemy, oglądany bez akompaniamentu muzycznego, wywołuje w widzu przykre uczucie” — mówi, cytowany przez Morina, Béla Balázs¹¹.

W istocie absolutna cisza jest na dłuższą metę trudna do wytrzymania dla ludzkiej psychiki. Warto tu przypomnieć motto, jakie pojawia się w czołówce filmu Wernera Herzoga *Zagadka Kaspara Hausera* (1974): „Czy nie słyszycie wokół siebie/ tego strasznego krzyku/ który zwie się Milczeniem?”

Być może, dlatego właśnie — aby zagłuszyć w psychice widza ten „krzyk ciszy” — muzyka wypełnia zazwyczaj od 20 do 45 minut półtoragodzinnego filmu.

Drugim ciekawym aspektem zjawiska zapominania muzyki filmowej jest zatem fakt, że tego, czego uwaga widza nie rejestruje, jest aż tak wiele. Nie chodzi tu jedynie o szacunkowe dane, wyrażane w minutach — zwłaszcza że standard ten bywa niejednokrotnie przekraczany. Istotny jest także wspomniany wcześniej fakt, że muzyka ta jest nieomal wszędzie, niczym jakieś nowoczesne uosobienie pitagorejskiej „muzyki sfer”. To ten

¹⁰ E. Morin, op. cit., s. 109.

¹¹ Ibid., s. 173.

właśnie rodzaj muzyki, przez współczesną teorię filmu określane mianem „niediegetycznej”, tzn. niemającej swojego źródła w świecie przedstawionym, związany jest z nierealnością. Muzykę diegetyczną (np. grę na organach w kościele) Morin (za Maurice’em Jaubertem) nazywa „realną”; jej obecność w filmie jest uzasadniona logicznie przez rozwój akcji i nie wymaga tłumaczenia. I właściwie, gdyby rola muzyki w kinie niemych sprowadzać się miała jedynie do „zagłuszania” — bądź to hałasów, bądź upiornej ciszy — z chwilą wprowadzenia dźwięku ta realna, diegetyczna muzyka powinna być widzowi wystarczyć. Dialogi postaci, dźwięki, szmery wypełniły ścieżkę dźwiękową filmu. Mimo to aż po dzień dzisiejszy kino „żyje w muzyce, pławi się w muzyce”¹². Ta nieustanna obecność muzyki, której źródła nigdzie nie widać, powinna kłócić się z poczuciem realizmu widza — tak się jednak nie dzieje. Morin mówi, że ucho jest bardziej pod tym względem tolerancyjne od oka — to, co raziłoby widza jako pogwałcenie praw realizmu przedstawiania w warstwie obrazowej, w warstwie dźwiękowej jest — chciałoby się rzec — „puszczane mimo uszu”: asynchronizmy, fakt, że postaci posługują się niewłaściwym językiem („Jezus, Neron, Ali Baba w kostiumach i na tle dekoracji, które starają się dochować wierności prawdzie historycznej — mówią po francusku, po angielsku, po rosyjsku”¹³) i wreszcie towarzysząca rozwojowi akcji muzyka, której jednak w naszym życiu rzeczywistym nigdy w takiej postaci nie słyszymy. Jednak nie tylko o tolerancję ludzkiego ucha tu chodzi. W gruncie rzeczy mamy bowiem do czynienia ze swoistym paradoksem: to, co nierealne, przyczynia się do wzmożenia wrażenia realności, niediegetyczna muzyka pomnaża walor obiektywizmu obrazu filmowego. Nierealna muzyka urealnia film, powoduje, że płaskie cienie stają się dla widza żywymi istotami, światem rzeczywistym. Morin przypomina uwagi Béli Balázsa, odnoszące się do kina niemego: muzyka obdarza film trzecim wymiarem, kiedy milknie — obrazy kinowe stają się na powrót dwuwymiarowe. Do spostrzeżenia tego dodaje on jednak komentarz, wyjaśniający — w duchu jego teorii — ten fenomen: dzieje się tak, ponieważ muzyka obdarza film realnością subiektywną. Wyzwała ona emocje w psychice widza, ten zaś, identyfikując się uczuciowo z filmem, „awansuje” go tym samym do rangi rzeczywistości (lub *quasi-rzeczywistości*). „To właśnie dlatego, że dorzuca ona naddatek życia subiektywnego — wzmacnia życie realne, przekonującą, obiektywną prawdę obrazów filmowych”¹⁴. Muzyka jest „uczuciową

¹² Ibid., s. 110.

¹³ Ibid., s. 213.

¹⁴ Ibid., s. 174.

obecnością” — mówi Edgar Morin¹⁵. Jego refleksje na temat związków filmu i muzyki są integralną częścią koncepcji kinowej projekcji–identyfikacji¹⁶. Jednym z jej aspektów jest zjawisko antropo-kosmomorfizmu¹⁷, wskazujące na filiacje kina i pierwotnej, magicznej wizji świata.

Na przykład papuga Bororów, zwierzę-totem, jest świadectwem kosmomorficznego utożsamiania się człowieka ze zwierzęciem — pisze Morin. — Człowiek ów [...] wierzy, że jest, czuje się papugą, przedstawia ją w czasie obrzędów. W tym samym czasie papuga podlega antropomorfizacji: jest przodkiem, jest człowiekiem¹⁸.

Ten antropo-kosmomorfizm jest także wszechobecny w kinie; świadczy o tym nie tylko obraz (zwierzęta mówiące ludzkim głosem, fale morskie uderzające o brzeg w chwili namiętności kochanków), ale także ścieżka dźwiękowa, muzyka. Kartoteki muzyczne, gromadzone w okresie kina niemego, zawierały okolicznościowe partytury, które Morin nazywa „prawdziwymi katalogami stanów duszy”, dopasowywane bowiem były do nastroju dominującego w danym momencie filmu (*Dramatyczny pościg*, *Rozpacz*, *Przerazające wizje* i in.). Katalogi te zrównywały bez najmniejszych wątpliwości uczucia bohaterów ze stanami przyrody.

Jedna z najczęściej wykorzystywanych okolicznościówek: *Burza*, towarzyszyć może równie dobrze „pożarowi lasów, rozterkom udręczonego serca, katastrofie kolejowej”, ujawniając w ten sposób równorzędność antropo-kosmomorficznej burzy w sercu i burzy w przyrodzie, burzy pod czaszką i burzy na morzu, burzy atmosferycznej i burzy namiętności¹⁹.

¹⁵ Zob. E. Morin, op. cit., s. 111.

¹⁶ Autor *Kina i wyobraźni* traktuje projekcję i identyfikację jako nierozdzielny kompleks, składający się z dwu aspektów tego samego fenomenu psychicznego. Projekcja-identyfikacja w kinie różni się zasadniczo od odbioru spektaklu teatralnego czy dzieła literackiego: jest ona efektem specyficznej sytuacji widza w kinie oraz uwarunkowanych kulturowo właściwości fotografii. Myśl tę rozwinie po latach psychoanaliza kina, zwłaszcza Jean-Louis Baudry i Christian Metz.

¹⁷ Autor używa tego terminu jako synonimu (choć o nieco węższym zakresie) projekcji–identyfikacji. Antropomorfizm (przypisywanie cech ludzkich zwierzętom i przedmiotom) jest jedną z postaci projekcji. Kosmomorfizm (analogia między człowiekiem i kosmosem) jest jedną z postaci identyfikacji. „Moim zdaniem nie można rozłączyć tych dwu terminów; dlatego też będę zmuszony, i to, niestety, dość często, używać słowa: antropo-kosmomorfizm” (E. Morin, op. cit., s. 103).

¹⁸ Ibid., s. 103.

¹⁹ Ibid., s. 111.

Antropo-kosmomorfizm jest jednym z przejawów filmowej projekcji–identyfikacji, zjawiska będącego fundamentem recepcji filmu: widz identyfikuje się ze światem przedstawionym, a jednocześnie przenosi nań swoje własne pragnienia i wyobrażenia. Wszystkie filmowe środki wyrazu służą wywoływaniu i intensyfikowaniu projekcji–identyfikacji — twierdzi Morin. Wśród nich jedno z naczelnych miejsc zajmuje muzyka. Oprócz ładunku emocjonalnego, jaki w sobie niesie, jest ona także czynnikiem nadającym filmowemu światu cielesność, zwiększając wrażenie realności, ściśle z identyfikacją widza związane. Muzyka jest bowiem także miarą rytmu, jednym z aspektów filmowego ruchu, który obdarza płaskie obrazy iluzją trójwymiarowości.

Środki kinestetyczne atakują cenestezję widza, aby ją zmobilizować. [...] Muzyka filmowa streszcza w sobie wszystkie te środki i [...] efekty. Jest ona [...] uczuciową materią w ruchu. [...] Muzyka jest jednocześnie kinestezją (ruchem) i cenestezją (subiektywnością, uczuciowością), stwarza pomost pomiędzy filmem a widzem²⁰.

Muzyka — pisze w innym miejscu Morin — będąca dynamiką duszy, ilustruje podstawowe prawa ruchu. [...] dusza narzuca ciało i szkielet [nierealnym obrazom filmowym — przyp. Ł. D.], uczestnictwo zaś uczuciowe zamienia obiektywność w obiektywną obecność [rzeczywistości — przyp. Ł. D.]²¹.

* * *

W zakończeniu *Kina i wyobraźni* Morin formułuje zarys koncepcji „języka filmu”, będący w pewnym stopniu zapowiedzią nurtu semiologicznego. Swoich refleksji nad językiem filmu nie opiera on jednak na lingwistyce strukturalnej; punktem odniesienia, tak jak w całej książce, jest dla niego antropologiczne spojrzenie na język pierwotny. Morin przypomina definicję Larousse’a, głoszącą, że język jest „środkiem przekazu myśli, sposobem wyrazu uczuć”, interesuje go jednak głównie druga część tego spostrzeżenia. Autor *Kina i wyobraźni* nie rozdziela sfery uczuć od sfery języka; przeciwnie — przypomina, że u podstaw kształtowania się języka tkwi potrzeba nazywania stanów duszy i czynności, a nie pojęć abstrakcyjnych. Język pierwotny, zakorzeniony w magicznej wizji świata, posługuje się obrazami oraz rytmem — tak jak kino. Podporządkowany schematom rytmicznym, język pierwotny raz po raz popada w śpiewność; podobnie kino — niejednokrotnie (zwłaszcza

²⁰ Ibid., s. 135.

²¹ Ibid., s. 174.

w latach dwudziestych) powracała w historii filmu myśl, że jest ono „muzyką odbieraną oczami”.

Tak jakby kino pozwalało rozbrzmiewać utajonej niesłyszalnej muzyce rzeczy — pisze Morin. — Tak jakby w kinie każda rzecz śpiewała²².

Podobnie jak muzyka, film odznacza się płynnością, ciągłością, ufundowaną na tym, co nieciągle. Może dlatego z taką łatwością muzyka potrafi przejąć narracyjną funkcję obrazu filmowego — Morin wskazuje tu na „epizody, w których jakiś refren muzyczny przywołuje minione obrazy, choć nie pojawiają się one w ogóle na ekranie”²³. Tym, co odróżnia wszakże sztukę filmową od muzyki, jest rzecz. Kilka lat później Roland Barthes nazwie film *analogonem*, czyli „analogiczną ekspresją rzeczywistości”²⁴. Także Morin stwierdza, że kino, mimo iż celem jego jest dusza (subiektywność), wychodzi od rzeczy, od obrazu obiektywnego. Muzyka nie posługuje się obiektywnymi obrazami, ale obdarzając je ładunkiem emocjonalnym i miarą ruchu, doskonale te obrazy uzupełnia.

Muzyka jest podstawą identyfikacji uczuciowej widza, obdarza obraz filmowy wiarygodnością, ale jest ona także — jako element języka filmu — czynnikiem ułatwiającym jego zrozumienie. Choć z pozoru można ją uznać za element naddany, niekonieczny, choć dźwięki rozbrzmiewające w sytuacjach, w których w życiu nigdy nam nie towarzyszą, mogą się wydawać czymś absurdalnym, nieustająca potrzeba, by muzyka taka, zarówno w kinie niemym, jak i w dźwiękowym, współistniała z ruchomymi obrazami, świadczy o tym, że mamy tu do czynienia ze zjawiskiem dla „siódmej sztuki”²⁵ fundamentalnym.

Kino mogłoby się bez muzyki obyć — świadczą o tym, nieliczne, lecz istniejące, filmy muzyki pozbawione.

Z całą pewnością byłoby ono jednak wówczas zupełnie inną sztuką.

²² Ibid., s. 113.

²³ Ibid., s. 112

²⁴ Zob. np. M. Delahaye, J. Rivette, *Entretien avec R. Barthes*, „Cahiers du Cinéma” 1963, nr 147, s. 22.

²⁵ Termin *siódma sztuka*, pojmowany jako synonim filmu, wprowadził w roku 1911 Riciotto Canudo. Dokonał on podziału na sztuki czasu (muzyka, taniec, poezja) i przestrzeni (architektura, malarstwo, rzeźba). Film jest w tym ujęciu sztuką syntezy, łączącą w sobie cechy wszystkich dziedzin twórczości. Zob. R. Canudo, *L'usine aux images*, Paris 1927, s. 5–8.

Typy osobowości a możliwe preferencje muzyczne

Preludium

Zgodnie z aktualnym stanem wiedzy psychologicznej o strukturze kontaktu człowieka z muzyką preferencje muzyczne jako jego istotny składnik pojmuje się na co najmniej dwa sposoby:

— jako pojedyncze akty preferowania, czyli akty wyboru określonej muzyki, tworzące jednak z racji wzajemnych między nimi relacji (swoistej wewnętrznej logiki) cały wewnętrznie zwarty system,

— jako pojedyncze, preferujące określoną muzykę postawy, wykazujące intraindywidualną stałość i interindywidualną zmienność, które tworzą także, jak pojedyncze akty preferowania, cały wewnętrznie zwarty system).

Mając za przedmiot badania osobowościową determinację tak pojętych preferencji muzycznych, można stawiać rozmaite pytania. Można pytać o to, czy taka determinacja w ogóle istnieje; dokładnie, czy oprócz determinacji sytuacyjnych oraz temperamentalnych istnieje także determinacja osobowościowa.

Założywszy na to pytanie odpowiedź pozytywną, można pytać dalej zarówno o to, jaka jest ta determinacja (tzn. jaka osobowość determinuje jakie preferencje), jak i o to, jak ten typ determinacji ma się do innych typów determinacji, np. sytuacyjnych czy temperamentalnych: czy jest od nich silniejszy, ważniejszy, zakresowo większy.

Założywszy, jak wyżej, odpowiedź pozytywną na to ostatnie pytanie, można wreszcie zadać pytanie najciekawsze, a zarazem najtrudniejsze: dlaczego ta determinacja osobowościowa jest taka, jaka jest zarówno sama w sobie, jak i w relacji do pozostałych typów determinacji.

Poniższe rozważania dotyczyć będą dwóch ostatnich z wymienionych pytań, z wyraźnym jednak akcentem na pytaniu trzecim. Ograniczą się przy tym do ich pierwszej — niezrelatywizowanej do innych typów determinacji — wersji, ponieważ druga — zrelatywizowana — tę pierwszą, niezrelatywizowaną, zakłada. Koncentrują się zaś na determinacji osobowościowej dlatego, że jest to z tych trzech — sytuacyjnego, temperamentalnego i osobowościowego — typ determinacji najciekawszy i najważniejszy. Osobowość — będąc centralnym i nadrzędnym systemem regulacji i organizacji zachowania, naznaczając zachowanie jednostki szczególnym piętnem niepowtarzalności oraz prowadząc ostatecznie do intraindywidualnej stałości i pochodnej wobec niej interindywidualnej zmienności, widocznej w systemowym charakterze preferencji — zajmuje w całości determinant zachowania jednostki pozycję wyróżnioną. Pełniąc funkcje metawzoru zachowania¹, staje się rodzajem ostatecznej podmiotowej instancji determinującej, organizującej intencyjność działań ludzkich ze względu na klasycznie rozumiany „świat wartości”. Trawestując jedną z definicji temperamentu², można zatem ująć osobowość w kategoriach swoistego zapotrzebowania na wartości.

Odpowiedź na to najbardziej intrygujące poznawczo, a zarazem najtrudniejsze pytanie o to, dlaczego osobowość tak a nie inaczej determinuje preferencje muzyczne, sprowadza się do wskazania na szczególny związek sensu łączący konkretną jakość osobowości jako całości (określonej zmiennej osobowościowej, typu osobowości) i konkretną jakość preferowanej muzyki (parametr, utwór/wykonanie, typ muzyki). Związek ten, jak się wydaje, może występować w dwóch różnych postaciach. Obydwie sygnalizowała tradycja w powiedzeniach: „*similis simili gaudet*” oraz „przeciwieństwa się przyciągają”. Pierwszą postać można by nazwać (przynajmniej na czas rozważań) związkiem podobieństwa — afirmacji, drugą związkiem przeciwieństwa — komplementarności.

Postacie te trzeba jeszcze relatywizować do różnych poziomów funkcjonowania jednostki, określonych przez najbardziej ogólny standard regulacji, inaczej mówiąc globalny cel tego funkcjonowania, tzn. adaptację, samorealizację i transgresję³.

¹ A. Gałdowa, *Wprowadzenie*, w: *Wybrane koncepcje osobowości*, red. A. Gałdowa, Kraków 1995.

² A. Eliaz, *Temperament a system regulacji stymulacji*, Warszawa 1981.

³ J. Kozielecki, *Transgresyjna koncepcja człowieka. Analiza psychologiczna*, Warszawa 1987.

I

Wśród psychologicznych koncepcji osobowości mogących rzucić interesujące światło na sprawę osobowościowej determinacji preferencji muzycznych ujęcie Eduarda Sprangera⁴ jawi się jako niezwykle przydatne z dwu co najmniej względów:

- koncentracji na odniesieniu się jednostki do świata wartości,
- typologii jednostek i ich osobowości na tym odniesieniu opartej.

Spranger konstruuje swą teorię typów wychodząc od wartości. Wspomniana już specyficzna i wyróżniająca się natura wartości stanowi szczególny obiekt intencyjności aktów psychicznych oraz aktów zachowania, nad którymi osobowość człowieka sprawuje kontrolę zgodnie z pewnymi zasadami; okazuje się, że i w tym zakresie istnieje pewna charakterystyczna intraindywidualna stałość i, w konsekwencji, interindywidualna zmienność. Nastawienie człowieka o danym typie osobowości na wybraną najważniejszą dla niego klasę wartości z jednej strony pociąga przyjęcie określonej zasady nadrzędnej reguły funkcjonowania, a z drugiej jest swoistym rezultatem jej stosowania.

Koncepcja Sprangera przewiduje sześć podstawowych typów osobowości — wyróżnionych właśnie ze względu na konkretną jakość tego nastawienia — zróżnicowanych jeszcze na typy „społeczne” (wyróżnione z pominięciem relacji człowiek–człowiek) oraz „osobiste” (wyróżnione ze względu na tę relację). Pierwszą podklasę tworzą typy: ekonomiczny, teoretyczny, estetyczny i religijny, drugą — polityczny i społeczny. Każdy typ funkcjonuje zgodnie z charakterystyczną dla niego własną i (względnie) odrębną zasadą. Stanowi ją:

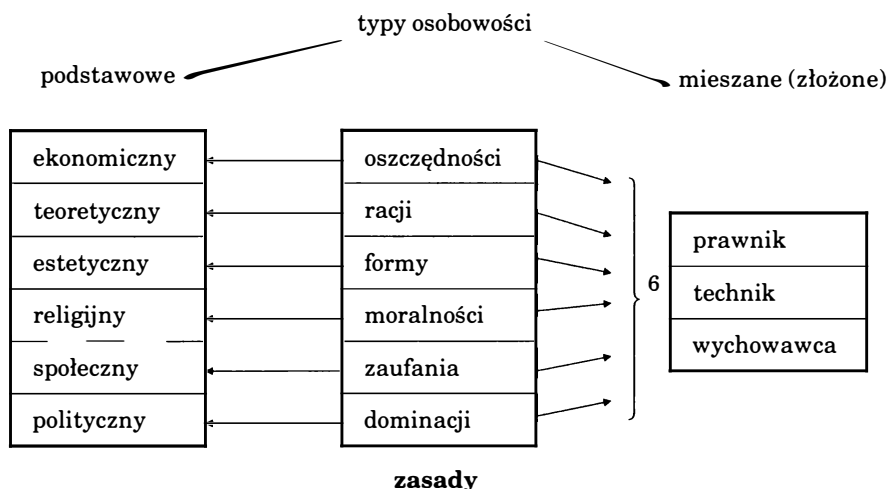
- dla typu ekonomicznego — zasada oszczędności (użyteczności, środka/celu, ekonomii, równowagi zysków/strat, bilansu energetycznego, maksymalizacji/minimalizacji),
- dla typu estetycznego — zasada formy (wrażenia/wyrażenia),
- dla typu religijnego — zasada moralności (globalnej normy, doskonałości),
- dla typu teoretycznego — zasada racji (prawdy/fałszu),
- dla typu społecznego — zasada zaufania (sympatii, miłości),
- dla typu politycznego — zasada dominacji (mocy, władzy).

Koncepcja dopuszcza również kombinację zasad, zgodnie z którymi funkcjonują typy mieszane, jak również przewiduje historycznie uwa-

⁴ E. Spranger, *Lebensformen. Geisteswissenschaftliche und Ethik der Personlichkeit*, Haale (Saale) 1927 (tłumaczenie w maszynopisie K. Krzyżewski).

runkowane konkretyzacje typów podstawowych (dla jasności wyводу nie będą tutaj brane pod uwagę ani jedno, ani drugie).

Charakter, status i ostatecznie walor swej typologii Spranger podkreśla następująco: „Czysty typ [...] to tylko pewna konstrukcja. W świecie realnym nigdy nie będzie on istnieć. Nie przeszkadza to jednak temu, że typowi [...] właściwa jest pewna wewnętrzna logika”⁵.



Eduarda Sprangera koncepcja typów osobowości

Typ teoretyczny jako jedyny charakteryzuje

nastawienie na to, co przedmiotowe: identyfikowanie i różnicowanie, uogólnianie i indywidualizacja, łączenie i rozdzielanie, uzasadnianie i budowanie systemu [...] ⁷.

Posługiwanie się przez typ teoretyczny zasadą racji czyni z niego rodzaj badacza-intelektualisty, dla którego nie istnieje nic innego oprócz

⁵ E. Spranger, op. cit., s. 122.

⁶ W tekście oryginalnym brak wyraźnych wskazań na konkretne powiązania między typami mieszanymi i kombinacjami kilku zasad. Można jednak domniemywać, że dla prawnika „powinna” to być kombinacja zasady racji i zaufania (ewentualnie moralności), dla technika kombinacja zasady racji i formy (ew. oszczędności), zaś dla wychowawcy kombinacja zasady zaufania i racji (ew. formy).

⁷ E. Spranger, op. cit., s. 123.

prawdy/fałszu. Teoretyk nawet ze stanów podmiotu czyni problem badawczy. Jest przeciwieństwem typu ekonomicznego: zasada oszczędności może go (ewentualnie) interesować jedynie jako całkowicie podporządkowana zasadzie racji. Jest mu obca także zasada formy, którą kieruje się typ estetyczny. Teoretyk to wyraźny indywidualista (tym się różni od społecznika). Liczą się dla niego zaledwie wspólnoty przekonań, może się dołączyć jedynie tam, gdzie znajdzie też zorientowanie na poszukiwanie prawdy. Podobna relacja łączy (dzieli?) typ teoretyczny z typem politycznym. Ewentualne nastawienie religijne przybiera u niego postać pozytywisty (całkowicie wolnego od wartościowania, charakterystycznego dla typu religijnego) lub postać metafizyka (który stara się przy użyciu swych doskonałych narzędzi intelektualnych dokonywać wartościującej stratyfikacji świata, docierając do spraw ostatecznych).

Typ estetyczny pragnie „wdrzeć się” w czysto logiczny porządek przedmiotowy ze swą podmiotową perspektywą emocjonalną i nastawieniem na to, co jednostkowe, bardziej niż na to, co ogólne i uniwersalne; bardziej na to, co obrazowe, niż na to, co abstrakcyjne i symboliczne. Taką postawę wyznacza zasada formy

jako produktu procesu przenikania się wrażenia i wyrażenia [...] gdy osiągnięty zostaje pewien stan równowagi, harmonii, między tym, co przedmiotowe, a tym, co podmiotowe. Zasada ta ma za zadanie dokładne ustalenie linii oddzielającej przedmiot jako taki od przedmiotu wzbogaconego o to, czego użyła mu dusza [podmiotu twórcy czy odbiorcy — J. K.]⁸.

Typ ekonomiczny reprezentowany jest przez człowieka, który najwyżej ceni sobie wartość użyteczności i widzi świat w perspektywie środek-cel. Jest mu obca zasada, która organizuje zachowania typu estetycznego:

to, co użyteczne, jest z reguły wręcz wrogiem pięknego. Z motywów ekonomicznych niszczy się pejzaże, dzieła sztuki, psuje przyjemne nastroje [...] to, co estetycznie znaczące [...] da się ująć [zaledwie — J. K.] jako luksus. Oczywiście, pewne dobra [...] dzięki wysubtelnieniu się potrzeb mogą stać się jednak czymś z ekonomicznego punktu widzenia koniecznym⁹.

Typ społeczny w postaci czystej ma w sobie „coś religijnego” — charakteryzuje się swoistym zanikiem nastawienia na siebie; typ ten nie jest ani indywidualistą, ani egoistą. Zasadą organizującą jego funkcjonowanie jest:

⁸ Ibid., s. 165.

⁹ Ibid., s. 151.

afirmujące zwrócenie się ku czyjemuś życiu i czucie-siebie-w-kimś-innym [...] tendencja poświęcenia się dla kogoś innego [...] ¹⁰.

Zasada ta wchodzi w najbardziej chyba skomplikowane związki z innymi zasadami — grupa wartości, na które jest nastawiona, bodaj najbardziej jest „splciona” z innymi grupami wartości. Kulminuje w postaci (rozmaicie rozumianej) miłości. (Zdaniem Sprangera „splcenie” tej wersji zasady typu społecznego z zasadą formy typu estetycznego daje w efekcie erotykę).

Typ polityczny funkcjonuje zgodnie z zasadą dominacji przypominającą adlerowską „wolę mocy”, która

jest [...] zdolnością i [...] wolą ustanawiania własnego zorientowania na określone wartości, trwałym i naczelnym motywem funkcjonowania innych [wartości — J. K.] ¹¹.

Czasami bardzo trudno oddzielić typ polityczny od społecznego:

W każdej faktycznej zbiorowości ludzi obydwa typy [...] powiązane ze sobą nawzajem, występują w trudnych do ujęcia wariantach ¹².

Szczegółowa analiza jakościowa pozwala jednak odróżnić „zwrócenie się ku życiu kogoś innego” od „wyciśnięcia piętna własnego wartościowania na wewnętrznym świecie i zewnętrznym zachowaniu kogoś innego”. Spranger zdaje się traktować dominację jako „formę społeczną” czterech podstawowych dziedzin wartości:

Jeśli ktoś góruje nad kimś innym, to górowanie to może być wynikiem jego inteligencji i faktycznej wiedzy, [...] stojących do jego dyspozycji środków ekonomicznych i technicznych, wewnętrznego bogactwa i doskonałości swej osoby, czy wreszcie — efektem religijnej siły [...] ¹³.

Typ religijny pretendować mógłby (teoretycznie) do roli jakiegoś ogólnego i nadrzędnego, czy wręcz wszechobecnego:

właściwie nic nie jest religijnie obojętne [...] wszystko może być bliższe albo [...] bardziej oddalone od tego, co religijne, stosownie do swego znaczenia dla całości duchowego życia [...] ¹⁴.

¹⁰ Ibid., s. 193.

¹¹ Ibid., s. 213.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid., s. 340.

Jednakże tak się w rzeczywistości nie dzieje w żadnym z obu wypadków, które trzeba koniecznie wyróżnić — koncepcja Sprangera nie tylko na to zasługuje, lecz wręcz wymaga wąskiego bądź szerokiego rozumienia „religijności”. Typ religijny *sensu stricto* doszukuje się w boskości świata okoliczności umożliwiających nieustanne odnajdywanie własnej boskości. Można by rzec, że taki człowiek cokolwiek czyni, robi to „w imię Boże”. Sztuka (muzyka) jest dlań mimo wszystko tylko narzędziem, środkiem, etapem pośrednim (nie celem samym w sobie), albowiem umysł religijny przez moment zaledwie nawiązuje kontakt z czystą sztuką, potem jednak „ucieka wyżej”.

Typy podstawowe mogą wchodzić w skomplikowane związki, które przypominają relacje logiczne wykluczania, podrzędności/nadrzędności, zawierania itp. Typ teoretyczny najmniej zantagonizowany jest z typem estetycznym, najbardziej zaś z ekonomicznym, z którym wręcz „totalnie się wyklucza”. W niewielkim stopniu może wykazywać podobieństwo do typu politycznego (z uwagi na silny indywidualizm). Relacje z pozostałymi typami są mało wyraziste. Typ ekonomiczny bardzo dobrze koresponduje z typem politycznym, ewentualnie teoretycznym, wobec którego najchętniej jednak zachowałby zaledwie „instrumentalną tolerancję”, bardzo źle natomiast z wszystkimi typami pozostałymi, szczególnie jednak z typem estetycznym i społecznym. Typ estetyczny wyklucza się „najostrzej” przede wszystkim z typem teoretycznym, dość mocno także z ekonomicznym, typowi społecznemu jest bliski z powodu empatii wynikającej z właściwej typowi estetycznemu perspektywy podmiotu i jego przeżyć. Szczególne związki typu społecznego i religijnego (bliskość zasady zaufania/miłości i moralności) stwarzają czasami tendencję do przekształcania się typu estetycznego w typ religijny. Związki z pozostałymi typami są mniej wyraziste. Typ społeczny wykazuje wyraźną tendencję do przekształcania się w typ religijny, ewentualnie w polityczny i estetyczny, pozostałe typy są od niego bardzo odległe. Typ polityczny wykazuje bardzo skomplikowane relacje wobec wszystkich pozostałych. Z jednej strony stanowi ostre przeciwieństwo przede wszystkim typu społecznego i religijnego. Z drugiej jednak — przy podporządkowaniu zasady zaufania i moralności zasadzie dominacji — może ujawnić wobec nich pewne podobieństwo. Z tym większą łatwością przychodzi typowi politycznemu wykorzystać to, co w żaden sposób nie wiąże się z osobą ludzką i może być od niej (choć teoretycznie) „oderwane” — formą, racją i użytecznością. Typ religijny na pierwszy rzut oka stoi w jawnej i bardzo ostrej sprzeczności z typem teoretycznym oraz ekonomicznym. Zasada racji i oszczędności może organizować jego wybory co najwyżej jako całkowicie podporządkowana zasadzie moralności. Z typem estetycz-

nym wiąże go specyficzna więź, która w literaturze owocuje dobrze zrozumiałym (we wszystkich swych znaczeniach) określeniem „religia piękna”, „religia sztuki”¹⁵. Niezwykle wyraźne podobieństwo zachodzące między typem religijnym a społecznym pozwala widzieć ten pierwszy jako „wysublimowaną wersję” drugiego. Ewentualne związki z typem politycznym występują jako bardzo złożone, dwuznaczne, a nawet zantagonizowane.

II

Chcąc wykorzystać koncepcję Sprangera do odpowiedzi na pytanie o to, dlaczego określony typ osobowości determinuje określone preferencje muzyczne, dobrze będzie potraktować kontakt człowieka z muzyką jako swoisty analogon interakcji społecznych. Powodem uprawomocniającym taki zabieg myślowy jest postrzeganie muzyki jako swoistego analogonu człowieka. Według św. Augustyna

Tajemnica etycznej mocy muzyki polegała na słyszalnym ruchu. Stoi on w bezpośrednim związku z ruchem samej duszy, ma moc z jednej strony wywoływania go, a z drugiej — odzwierciedlania. Każdemu ruchowi metrycznemu lub rytmicznemu odpowiada ściśle określony ruch duszy¹⁶.

Rozumowanie Sprangera zdaje się podążać w tym samym kierunku:

Istniejące już poza artystą, samodzielne dzieło sztuki [...], które zawsze ma swe źródło w ukształtowanej [zgodnie z pewną zasadą — J. K.] duszy, odkryje nam strukturę [owej duszy — J. K.] w sposób najbardziej wyraźny¹⁷.

Warto więc może sprawdzić, czy reguły decydujących o wyborach przez człowieka partnera do interakcji społecznych nie można przenieść na analizę kontaktu z muzyką.

Zgodnie z tymi sugestiami odpowiedź na pytanie o to, dlaczego określona osobowość determinuje preferencje określonej muzyki, sprowadzałaby się do jednej z dwu możliwości:

— ukazania szczególnego podobieństwa zachodzącego między osobowością i preferowaną muzyką i w jego efekcie szczególnego potwierdzania się osobowości w kontakcie z nią,

¹⁵ C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 54, 67 i n., 80.

¹⁶ L. Witkowski, *Św. Augustyna traktat o muzyce*, Lublin 1999, s. 66.

¹⁷ E. Spranger, op. cit., s. 247.

— ukazania szczególnego przeciwieństwa (kontrastu) i w jego efekcie szczególnej komplementarności osobowości i muzyki, która ma miejsce w kontakcie jednostki z muzyką.

Tak podobieństwo, jak przeciwieństwo może nastąpić w różnym natężeniu — przybierać słabą lub mocną postać — związaną ze wspomnianym na wstępie wybranym standardem regulacyjnym: adaptacją, samorealizacją lub transgresją, co ilustruje poniższa tabela:

typ osobowości	postać związku sensu		
	podobieństwo — afirmacja	przeciwieństwo — komplementarność	
	standardy regulacyjne — poziomy funkcjonowania		
	adaptacja	samorealizacja	transgresja
ekonomiczny	ekonomiczny	polityczny (teoretyczny)	estetyczny / społeczny
teoretyczny	teoretyczny	estetyczny	ekonomiczny
estetyczny	estetyczny	społeczny (religijny)	teoretyczny (ekonomiczny)
religijny	religijny	społeczny	teoretyczny / ekonomiczny
społeczny	społeczny	religijny	polityczny / estetyczny
polityczny	polityczny	(estetyczny / teoretyczny / ekononimiczny)	społeczny / religijny

III

Trzeba jednak teraz zapytać, jak konkretnie zależy system preferencji muzycznych człowieka od typu jego osobowości? Odpowiedź na to pytanie można konstruować na wiele sposobów, wykorzystując wyniki rozważań teoretycznych oraz badań empirycznych, uzyskane na przykład przy okazji rozpatrywania innych spraw:

- efektywności technik muzykoterapeutycznych¹⁸,
- procesów ewaluacji sztuki¹⁹,

¹⁸ T. Natanson, *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979; C. Rueger, *Muzyczna apteczka. Na każdy nastrój od A do Z*, Wrocław 2000.

¹⁹ M. Gołaszewska, *Portret piękna*, Kraków 1991, s. 7, 8 i n.

— metod i technik badania kontaktu jednostki z muzyką, w tym preferencji muzycznych — Hevner, de la Motte-Haber, Cattell i Anderson²⁰,

— wizji świata „zawartych” w arcydziełach muzycznych²¹,

— modelu teoretycznego struktury dzieła muzycznego i odpowiednio — poziomów jego odbioru²².

Uwzględniając sugestie zawarte w tych wynikach i nawiązując jeszcze raz konkretyzując do typologii Sprangera, można — oczywiście w charakterze przykładu tylko — zbudować hipotetyczny obraz całego systemu preferencji muzycznych, jakiego należałoby oczekiwać od typu teoretycznego. Obraz ten w przypadku pierwszej postaci związku sensu (podobieństwa — afirmacji) tworzyłyby:

— współczesna muzyka eksperymentalna,

— wszelka twórczość określana jako „intelektualna” (por. oceny dzieł Witolda Lutosławskiego²³),

— pogranicze jazzu i muzyki poważnej,

— muzyka o wyraźnej i dość skomplikowanej strukturze formalnej,

— parafrazy i improwizacje,

— tak zwana muzyka absolutna *sensu stricto* (np. Bacha *Wariacje Goldbergowskie*, *Kunst der Fuge*),

— oryginalne, a nawet kontrowersyjne wykonania (np. Chopin „nieromantyczny” i „nienarodowy”)

i wiele jeszcze innych, które dostarczałyby okazji do intelektualnej aktywności, ze względu na którą w zasadzie kontakt z muzyką jest podejmowany. Ten hipotetyczny obraz wymagałby naturalnie precyzyjnego badania empirycznego, które określiłoby jego faktyczną wartość.

Coda: con amore ma non troppo?

Związek osobowości z preferowaną muzyką, analizowany tutaj w odniesieniu tylko do odbiorcy, może dotyczyć także twórcy. Konkretnie można

²⁰ H. F. Boettcher, U. Kerner, *Methoden in der Musikpsychologie*, Leipzig 1978.

²¹ B. Pocij, *Idea — dźwięk — forma. Szkice o muzyce*, Kraków 1972, s. 321 i n.

²² W. Weaver, C. E. Shannon, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana 1949; R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970 oraz *Utwór muzyczny a sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973; H. Husmann, *Wstęp do muzykologii*, przeł. A. Chodkowski, Warszawa 1968; A. Wellek, *Musikpsychologie und Musikaesthetik*, Akademische Verlagsgesellschaft, Frankfurt a.M. 1963.

²³ B. Pocij, op. cit., s. 314, 318 i n.

pytać o związek między osobowością twórcy a komponowaną przez niego muzyką. Słuszne przekonanie teoretyków i estetyków muzyki, że „żyjące swoim własnym życiem” muzyczne dzieło sztuki może być badane jako takie, samo w sobie, bez jakiegokolwiek odniesienia do twórcy i jego osobowości, nie musi wszakże stać w sprzeczności z perspektywą psychologii muzyki, a szczególnie tego jej fragmentu, który stanowi konkretyzację psychologii twórczości. Na jej gruncie związek osobowości twórcy z jego dziełem stanowi niezbywalny wręcz przedmiot badania. Może więc warto — nie ryzykując błędu psychologizmu — odnieść się do psychologii przynajmniej *con amore ma non troppo*²⁴.

²⁴ G. W. Allport, *Osobowość a religia*, Warszawa 1988.

Ekspresja wykonawcy a treści ekspresywne dzieła muzycznego: konflikt czy dopełnienie

Mój referat dotyczy problemu pogodzenia subiektywnej ekspresji wykonawcy — stanowiącej o jego tożsamości i oryginalności interpretacji — z ekspresywnymi znaczeniami dzieła muzycznego wyznaczanymi przez partyturę i obecne w niej wskazówki odnoszące się do wykonania. Praktyka wykonawcza dostarcza nam dowodów na to, że konflikt pomiędzy swobodą interpretacyjną a wiernością partyturze stanowi sedno licznych sporów w świecie muzycznym.

Wykonanie jest etapem przeprowadzenia zapisu nutowego ze sfery możliwości w sferę bytu i tym samym staje się jedynym źródłem wiedzy o utworze muzycznym dla tego słuchacza, który nie miał szansy poznać utworu bezpośrednio poprzez analizę partytury. Słuchacz ma prawo oczekiwać od wykonawcy rzetelnego przekazu intencji kompozytorskich zawartych w tekście nutowym. Na ogół jednak słuchacz jednocześnie czeka na interpretację niepowtarzalną, nowatorską, czasem zaskakującą. Wykonawca, mając prawo do wolności, do swobody wypowiedzi artystycznej, chce poprzez akt interpretacji ujawnić swoje niepowtarzalne „ja”.

Co składa się na ekspresję wykonania? Przyjmijmy, że w przypadku muzyki instrumentalnej, do której zamierzam się ograniczyć w moich rozważaniach, są to:

— właściwości dzieła muzycznego *quasi*-emocjonalne (w odróżnieniu od cech emocjonalnych, które przysługują jedynie podmiotom obdarzonym psychiką) oraz

— tzw. „ekspresja wykonawcy”, przejawiająca się w manifestowaniu określonych własności emocjonalnych poprzez czynności artystyczne (wykonawcze).

Własności *quasi*-emocjonalne dzieła muzycznego wyznacza jego „ekspresywna zawartość”, mieszcząca się w tekście nutowym zapisanym

przez kompozytora w sposób schematyczny. Pozwala to odpowiednio wykształconemu i przygotowanemu do swej roli wykonawcy na odczytanie wskazówek interpretacyjnych zamieszczonych w dziele przez twórcę. Sposób realizacji tych wskazówek jest jednak całkowicie zależny od indywidualnego ich odczytania przez wykonawcę, od swoistego „przefiltrowania” kompozytorskich sugestii przez wyobraźnię wykonawcy.

To, co ewentualnie przeżywa świadomy obecności w partyturze znaczeń ekspresywnych wykonawca obcuje z dziełem, nie sprowadza się wyłącznie do penetrowania własnych odczuć (wywołanych np. przez nastrój utworu), ale angażuje cały jego intelektualno-intuicyjny potencjał, zmuszając do pogodzenia własnych przeżyć z tym, co „wyczytał” z partytury. Wniosek ten pozostaje w zgodzie ze stwierdzeniem Romana Ingardena, który nazywa dzieło muzyczne „idealną granicą, do której zbliżają się dobre wykonania w poszczególnych epokach”¹. Każde z tych „wykonań” w pewien sposób zawęża pole postrzegania dzieła, skoro wynika z subiektywnego rozumienia partytury przez danego wykonawcę. Znajduje on klucz do wiedzy o utworze w zapisie nutowym, który jest dla niego, według określenia Ingardena, „algorytmem postępowania”. W jaki sposób odczytujemy z niego informacje o ekspresji jako intencji zawartej w dziele?

Mamy prawo przyjąć, że wychowanie w kręgu muzyki zachodniej i obcowanie z nią od urodzenia wykształciło w nas pewne mechanizmy rozpoznawania jakości afektywnych zawartych w samym zjawisku tożności i w poszczególnych elementach organizacji materiału muzycznego. Nawet „nieskażone” wiedzą teoretyczną dzieci, słuchając utworu napisanego w tonacji molowej, na ogół bez wahania określają jego nastrój jako smutny, tajemniczy. Skojarzenia wykonawcy, który wnika w nastrój przygotowywanego do interpretacji dzieła, opierają się nie tylko na jego pierwotnych odczuciach wzbudzanych przez materiał dźwiękowy utworu, ale przede wszystkim na złożonych analizach „stanu faktycznego”, jaki przedstawia partytura.

Wykonawca, będąc pierwszym odbiorcą własnej interpretacji, winien zdawać sobie sprawę z potencjału ekspresywnego obecnego w zależnościach pomiędzy poszczególnymi dźwiękami, ich układem wertykalnym i horyzontalnym. Odkrywając utwór muzyczny najpierw „dla siebie”, wykonawca konfrontuje swoje „przeżywanie” dzieła ze znaczeniami ekspresywnymi partytury. Trudno przesądzić, który z elementów stanowią

¹ R. Ingarden, *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, w: *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, s. 34 (przypis).

cych o artystycznym statusie wykonawcy odgrywa w tym procesie ważniejszą rolę: intuicja, wrażliwość, poczucie dobrego smaku czy umiejętność analizy tekstu muzycznego. Współistnienie tych elementów daje szansę stworzenia indywidualnej interpretacji opierającej się na takim doborze środków wyrazu, który wynika z logiki struktur formalnych utworu, a jednocześnie sprawia wrażenie naturalnej, potocznej narracji. Ekspresja wykonawcza, mimo swojej subiektywnej natury, bazuje także na określonych własnościach zestrojów melodycznych, harmonicznym i metrycznym, które niejako „z natury” wiążą się wywoływaniem tendencji do narodzenia się reakcji afektywnej.

Leonard B. Meyer w książce *Emocja i znaczenie w muzyce* podkreśla, że naturalną tendencją psychologiczną odbiorcy muzyki jest dążenie do percypowania regularnych struktur, opartych na logicznych zasadach wynikania, dążących do kompletności. Umysł ludzki poszukuje bowiem pewności i możliwości kontroli swych przewidywań. Brak spełnienia przewidywań powoduje zahamowanie tendencji psychologicznej, co z kolei rodzi pewien rodzaj napięcia.

Meyer twierdzi, że nasz aktywny odbiór muzyki opiera się na dwóch tendencjach: oczekiwaniu kontynuacji i oczekiwaniu zmian. Kontynuacji w rozwoju przebiegu muzycznego oczekujemy tak długo, dopóki postrzegamy ją jako ruch docelowy. Jeśli znaczenie kontynuacji wyda nam się zaciemnione — oczekujemy zmiany. Mechanizm ten opiera się na dążeniu do znajdowania związków przyczynowo-skutkowych pomiędzy elementami i strukturami będącymi przedmiotem naszego odbioru². W możliwości przewidywania muzycznego biegu wydarzeń słuchacz może znajdować swoisty rodzaj zadowolenia. Kolejną tendencją odbiorcy jest świadome (lub podświadome) oczekiwanie na „element zaskoczenia”, który będzie subtelnym odchyleniem od spodziewanego stanu rzeczy. I tak, wszelkie proponowane przez wykonawcę „niespodzianki” dotyczące realizacji tekstu muzycznego („wahnięcia” tempa, różnice w sposobie artykułowania dźwięków), mają na celu uwypuklenie ważnego, zdaniem wykonawcy, elementu muzycznej akcji i stanowią próby emfatycznego podkreślenia nieprzewidywanej przez odbiorcę zmiany odpowiedzialnej za wzbudzenie w nim napięcia afektywnego.

Nie zawsze uświadamiamy sobie, jak istotną rolę w powstaniu takiej reakcji mają podstawowe zjawiska, procesy muzyczne i elementy organizacji materiału muzycznego. Jednym ze źródeł powstawania zależności

² Por. L. B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, przeł. A. Buchner, K. Berger, Kraków 1974, s. 36–45.

między dźwiękami w tradycyjnych systemach stylistycznych muzyki zachodniej jest zjawisko tonalności. Dzięki temu zjawisku dokonuje się hierarchizacja dźwięków, z których niektóre są aktywne, a inne stabilne. Dźwięki aktywne ciążą ku punktom ogniskowym. I tak, pełen komplet dźwięków diatonicznych stanowi strukturalne punkty, do których ciążą dźwięki chromatyczne. Dlatego też, każdy z dźwięków chromatycznych może być potraktowany jako ekspresywne odchylenie od normalnej wysokości. Chromatyka stanowi alterację w ramach podstawowej organizacji diatonicznej. Dźwięki chromatyczne blokują oczekiwanie na jednostajność postępu i rodzą w umyśle słuchacza wieloznaczność.

Zmienny i wieloznaczny jest także tryb minorowy. Potencjalna wieloznaczność tego trybu wywodzi się z szerszej niż w majorze skali możliwości kombinacji wertykalnych. Tryb minorowy występuje w trzech podstawowych odmianach: minor naturalny, harmoniczny i dorycki. Tym samym minor „legitymuje się — wg L. B. Meyera — szerszą gamą dźwięków, co oznacza, że prawdopodobieństwo wystąpienia jednego z nich jest mniejsze”³. Wynika to z faktu, że niektóre z dźwięków mają skłonność do alternatywnego zastępowania się (w gamie c-moll są to przykładowo dźwięki *h* i *b*, *a* i *as*). Leonard B. Meyer zauważa, że w trybie majorowym wśród możliwych do zbudowania trójdźwięków gamowłaściwych jest tylko jeden trójdźwięk zmniejszony. W minorze trójdźwięki zmniejszone i zwiększone są aż cztery. Jako akordy pozbawione punktu ogniskowego, podstawy, mają wieloznaczny charakter. Dzięki temu łatwo mogą przejść do odległych sfer tonalnych, co niewątpliwie budzi w słuchaczu (i w samym wykonawcy) napięcie związane z nadejściem nieprzewidzianego rozwiązania. Meyer konkluduje, że „kojarzenie trybu minorowego ze stanami emocjonalnymi dającymi wyraz smutkowi i bólowi jest skutkiem dewiacyjnego, niestałego charakteru tego trybu”⁴.

Przeciwnicy koncepcji Meyera próbują podważyć jego argumenty na rzecz „bogactwa” trybu minorowego, odwołując się m.in. do teorii dualizmu harmonicznego. Według tej teorii, trójdźwięk majorowy wywodzi się z górnego szeregu tonów harmonicznych, a minorowy — z dolnego szeregu tonów harmonicznych, przy czym szereg dolny jest dokładnym odwróceniem szeregu górnego. Z tego wniosek, że trójdźwięk minorowy jest odwróceniem trójdźwięku majorowego. Skoro tak, to nie mamy prawa do przypisywania mu jakichś nadzwyczajnych cech, których nie posiadałby trójdźwięk (a tym samym i tryb) majorowy. Co więcej, w na-

³ Ibid., s. 275.

⁴ Ibid., s. 277.

uce harmonii tonalnej, poza wyliczonymi przez Meyera odmianami gam minorowych, funkcjonują także odmiany gam majorowych (odmiana harmoniczna i miękka), które wskazywałyby na to, że major może być podobnie zmienny jak minor. Wydaje się zatem, że w tym miejscu koncepcja Meyera napotyka na obiektywne trudności i wydaje się nieco „naciągana”, przynajmniej z punktu widzenia pewnej grupy teoretyków. Z drugiej strony, niemal każdy muzyk praktyk potwierdzi, na korzyść Meyera, że tryb majorowy intuicyjnie kojarzy mu się ze stanem bezpieczeństwa, bezproblemowości i ładu, podczas gdy minor budzi pewien niepokój i legitymuje się „większą afektywną mocą”⁵.

Zarysowane powyżej zarzuty, które można postawić koncepcji Meyera, wskazują jedynie, jak trudno jest precyzyjnie wykazać, dlaczego dany element tworzywa dźwiękowego może być nośnikiem ekspresji. Znalezienie jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o afektywną rolę trybu minorowego, czy też każdego innego zjawiska muzycznego, nie powinno być nadrzędnym celem badacza szanującego „tajemnice” sztuki i jej działania na każdego z nas. Podobnie, nie mamy właściwie prawa do wmawiania innym odbiorcom muzyki, że minor musi budzić w nich taką a nie inną reakcję afektywną. (To tak, jakbyśmy, parafrazując Gombrowicza, twierdzili, że minor będąc minorem nie może nas nie zasmucać, a więc zasmuca⁶).

Niezależnie od rodzących się wątpliwości, spróbujmy podążać jednak tropem wyznaczonym przez Meyera, dla którego kolejnym elementem budzącym w odbiorcy muzyki napięcie afektywne jest dysonans. C. Ph. E. Bach pisał: „w ogólności stwierdzić by można, że dysonanse grane są głośno, konsonanse zaś cicho, te pierwsze bowiem wzbudzają nasze emocje, gdy te ostatnie łągodzą je”⁷. Trzeba jednak zapytać, na czym opiera się ta tendencja do postrzegania konsonansu jako elementu stałego, stabilnego, a dysonansu jako czynnika wzbudzającego niepokój. Prawdopodobnie jest to zjawisko zależne od kontekstu, w którym dysonans stanowi odchylenie od spodziewanej normy, element zakłócenia i nieregularności. Czynnikiem determinującym może być tutaj rytmika i metrum, a ściślej, występowanie dysonansu na słabej lub mocnej części taktu. Ta zależność ma istotne znaczenie w percepcji wszelkich odchyień

⁵ Ibid., s. 276.

⁶ „Wielka poezja będąc wielką i będąc poezją nie może nie zachwycać nas, a więc zachwyca”. Cyt. za: W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 1989, s. 44.

⁷ C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, przekład angielski W. J. Mitchell, New York 1949, s. 163 (cyt. za: L. B. Meyer, op. cit., s. 279).

od spodziewanej normy, a więc także opóźnień harmonicznych, alteracji *etc.* Wykonawca rozumiejący hierarchię ważności dźwięków sugerowaną przez metrum ma szansę dostrzec dramaturgię rozwoju frazy w inny sposób niż to sugeruje zwykła analiza materiału motywicznego.

Podkreśleniu wyraźnie sugerowanych przez tekst napięć afektywnych służą wykonawcy środki dobierane bardzo indywidualnie, jak artykulacja i dynamika — nie zawsze jasno i zadowolająco określone przez kompozytora w partyturze. Wypadkową artykulacji i dynamiki jest jeszcze jeden element stanowiący często o niepowtarzalności wykonania: barwa dźwięku i, ogólnie rzecz ujmując, „paleta barw”, jaką dysponuje wykonawca. W kształtowaniu brzmienia i jego ekspresywnego znaczenia dużą rolę odgrywa analiza własności fakturalnych danego fragmentu muzycznego, rozmieszczenie struktur dźwiękowych w poszczególnych rejestrach instrumentu, „ważność” tychże struktur z punktu widzenia metrum (rola mocnej i słabej części taktu), tło harmoniczne i budowa frazy.

Dla wykonawcy istotne są też wszelkie sugestie kompozytora dotyczące wyrazowości. Terminologia muzyczna obfituje w określenia takie jak *con espressione* czy *molto espressione*. Nawet określenie *sine espressione* nie zaprzecza istnieniu swoistego typu wyrazowości w danym fragmencie muzycznym, skoro sugeruje absolutną monotonię interpretacyjną⁸.

Na dramaturgię przebiegu wykonania mają również wpływ odchylenia od tempa, zaznaczone przez kompozytora najczęściej poprzez takie określenia wykonawcze, jak *ritardando* i *accelerando*. Giętkość narracji muzycznej zależy też od umiejętnego stosowania *rubata*: powinno ono być wpisane w interpretację w naturalny sposób, wynikający z rozkładu napięć i odprężeń danej frazy muzycznej oraz ze stylu kompozycji. Istotne znaczenie dla ekspresywnej narracji muzycznej mają pauzy i fermaty. Można zadać sobie pytanie, czy pauzy nie należą bardziej do królestwa ciszy niż dźwięku, ale odpowiedź rodzi się sama: cisza też jest muzyką, jest jej immanentną częścią. Nie zawsze pauza czy wybrzmiewanie musi trwać dokładnie tyle, ile sugeruje jej podana wartość, gdyż chwilowe zawahania i zahamowania wypowiedzi muzycznej wypuklają jej dramaturgię. Artysta muzyk, nie będąc zaprogramowaną maszyną, ma do tych ekspresywnych zawahań pełne prawo, o ile odwoła się do obowiązującego wszystkich rzetelnych wykonawców *savoir faire*. Pianista i pedagog Andrzej Jasiński pisze, że np. „zwolnienie ostatnich dźwięków powoduje konieczność wydłużenia pauzy, by nie dopuścić do

⁸ Por. A. Pytlak, *Ekspresja w muzyce*, w: *Studia estetyczne*, t. VI, Warszawa 1969, s. 77.

zachwiania równowagi czasowej przebiegu”⁹. Istotne jest także przeanalizowanie znaczenia przerw pomiędzy częściami utworu cyklicznego. Ma to wpływ na rozładowanie napięcia i „wytworzenie stanu gotowości psychicznej odbiorcy do słuchania części następnej”¹⁰. W ten sposób, pozornie odtwórcze zadanie wykonawcy staje się kreacją, a on sam, partnerem kompozytora w tworzeniu obrazu dźwiękowego dzieła.

Dojrzała interpretacja utworu muzycznego zakłada niekiedy swoiste przewartościowanie niektórych elementów dzieła. Dzięki temu wykonawca „dynamizuje sens” i znaczenie utworu według własnych przemyśleń i odczuć. Ten szczególny rodzaj adaptacji dzieła przez wykonawcę wiąże się z zagadnieniem autentyczności wykonania. Problem ten porusza Peter Kivy w książce *Authenticities — Philosophical Reflections on Musical Performance* (1995). Według autora, autentyczność może być rozumiana jako: 1) wierność intencjom kompozytora, 2) wierność brzmieniu instrumentów z epoki twórcy, 3) wierność tzw. „praktyce wykonawczej” czasów kompozytora, 4) oryginalność wykonawcy. Pierwsze trzy rozróżnienia pojęciowe wprowadzone przez Kivy’ego dotyczą „wierności woli kompozytora” w kontekście wiedzy na temat stylu, epoki i jej manier wykonawczych.

Zatrzymajmy się jednak nad zagadnieniem autentyczności rozumianej jako oryginalność wykonawcy. Może ona pozostawać w opozycji np. względem tzw. tradycji wykonawczej. Kivy uważa, że utalentowany artysta, posiadający swój własny styl i smak muzyczny, może zostać „rozgrzeszony” z tego rodzaju niewierności, gdy jego wykonanie nabrało cech niezależnych, stwarzających warunki wystarczające do uznania je za dzieło sztuki (*art work*). Taka odkrywczą kreacją „uniezależnia się”, staje się osobną wartością dzięki twórczemu wysiłkowi wykonawcy. Każda taka interpretacja, według określenia Ingardena, dostarcza odmiennych przeżyć i rozszerza pole wartości utworu¹¹.

Wykonawca broni się przed sprowadzaniem swoich artystycznych czynności wyłącznie do funkcji odtwórczej. Muzycy wykonawcy czują się

⁹ A. Jasiński, *Specyfika problemów pianistycznych w aspekcie czasu muzycznego*, w: *Muzyka fortepianowa*, „Prace Specjalne PWSM w Gdańsku” 10, 1976, s. 341.

¹⁰ *Ibid.*, s. 344.

¹¹ Prawdopodobnie z tej przyczyny nie odmawiamy wykonaniom Horowitza prawa do miana wielkich kreacji, mimo że jego interpretacje Mozarta bywają bliższe aurze romantyzmu niż naszym wyobrażeniom o tzw. stylu mozartowskim. Można byłoby mnożyć nazwiska wielkich indywidualności, takich jak Gould, Richter czy kontrowersyjny Pogorelič, które świat sztuki uznał za swoiste fenomeny i — w różnym stopniu — przyzwolił im na łamanie konwencji wykonawczych.

także twórcami: kreują przecież jedyną w swoim rodzaju, własną interpretację, która, choćby z punktu widzenia prawa, podlega ochronie jako dzieło artysty wykonawcy będące odrębną własnością intelektualną. Tymczasem estetycy porównują często muzyka wykonawcę do kopisty pracującego nad wierną reprodukcją obrazu wielkiego mistrza. Przed takim dalekim od artystycznej rzeczywistości teoretyzowaniem przestrzegaliśmy nas Roman Ingarden w rozprawie *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, podkreślając rolę „przednaukowych przeświadczeń” i „bezpośredniego doświadczenia muzycznego”¹². Jeżeli *Wariacje Goldbergowskie* Bacha w wykonaniu Goulda zaczęły jako wykonanie „żyć własnym życiem”, to dlaczego mamy im odmówić statusu odrębnego dzieła sztuki? Dążenie do wierności partyturze za wszelką cenę i dbałość o zachowanie w wykonaniu uwag w niej zawartych nie gwarantuje jeszcze, że interpretacja wzbudzi zachwyt publiczności. Jasny przekaz podstawowej ekspresyjnej zawartości utworu muzycznego stanowi, jak sądzę, warunek konieczny do tego, by wykonanie było uznane za dobre, ale nie jest to warunek wystarczający. Odważna, odkrywczą interpretacja może przecież otworzyć nowe, nieznane dotąd perspektywy dzieła, może zmienić jego postrzeganie przez odbiorcę, otworzyć przed nim nowe doświadczenia. A utwór pozostaje jeden i ten sam, pomimo wielości i różnorodności jego wykonań — jak podkreśla Ingarden. Sens wykonawstwa polega w dużej mierze na eksponowaniu indywidualnych cech poszczególnych osób interpretujących dany utwór muzyczny. Bytowa niezależność poszczególnych, znacznie się od siebie różniących wykonań, nie zagraża bynajmniej tożsamości wykonywanego utworu muzycznego.

Mimo że w interpretacji utworu pojawia się na ogół spontaniczna dążność do „wyrażania siebie”, która nadaje wykonaniu rys indywidualizmu, to wydaje się, że w dojrzałej interpretacji ulega ona modyfikacji, przystosowaniu do własności wykonywanego dzieła. Ze względu na dobro wykonywanego utworu, w pełni wykształcony muzycznie, zdolny do intelektualnej analizy artysta jest gotowy zmienić swe pierwotne zamierzenia, skoro tylko dostrzeże ich nieadekwatność względem treści ekspresyjnych dzieła. To właśnie kształtowana przez wykonawcę materia wymaga nieustannego wzajemnego dopełniania się subiektywnych idei wykonawcy i treści ekspresyjnych zawartych w utworze muzycznym.

¹² R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: id., *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 169.

W poszukiwaniu nowej klasyki

I

*Znaleźliśmy się w punkcie, gdy najbardziej twórcze
okazuje się otwieranie drzwi za sobą.*

Krzysztof Penderecki, *Labirynt czasu*

Tym, co utrudnia poruszanie się we współczesnym świecie muzyki artystycznej zachodniego kręgu kulturowego, a niejednokrotnie zniechęca do poznawania muzyki współczesnej, jest zjawisko awangardy, w wydaniu zapoczątkowanym przez kursy kompozytorskie prowadzone od lat pięćdziesiątych minionego wieku w Darmstademie. Za patrona nowych poczynań obrano „ideologię negacji” Arnolda Schönberga, nie zawsze rozumiejąc istotę muzyki dodekafonicznej. Twórca dodekafonii walczył z konwencjonalizmem muzycznym, ale jego celem nie było zniszczenie każdego komponentu dzieła muzycznego. Stworzona w latach dwudziestych minionego wieku technika dodekafoniczna, w przeświadczeniu Schönberga wyznaczająca nowy, idealny sposób porządkowania dźwięków, inspirowała głównie swą spekulatywnością i tendencją do totalnej racjonalizacji muzyki. Podporządkowanie muzyki spekulacjom formalnym, a więc procedurom zbliżonym do nauki, powoduje, że sztuka dźwięków staje się — według określenia Theodora W. Adorna — „złym, estetycznie pustym i realnie bezsilnym, zaślepionym majsterkowaniem”¹. Dwudziestowieczni kompozytorzy awangardowi z jednej strony zaczęli ekspono-

¹ Th. W. Adorno, *Starzenie się nowej muzyki*, w: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 144.

wać swą pomysłowość formalną, z drugiej — świat subiektywnych doznań, stawiając je ponad wszystko, co dotąd inspirowało twórczość artystyczną. Rozpoczął się nie przewrót, ale permanentna rewolucja. Pierre Boulez, promotor muzyki awangardowej, ogłosił, że muzyki nie da się już tworzyć z rytmu harmonii i melodii, a więc fundamentalnych elementów technik kompozytorskich, rozwijających formę muzyczną z tematu i jego przetworzeń, a w zamyśle ogólnym splatającym emocję (naturę ludzką) z *mathesis* (natura dźwięku).

Awangardy artystyczne minionego stulecia odeszły od komponowania spójnych dzieł, wysuwając na plan pierwszy imperatyw rewolucyjności i eksperymentowania za wszelką cenę. Zatracona została idea „jednej” muzyki, ujmująca subiektywne przeżycia w ustalone tradycją formy. Dla Carla Dahlhausa u podstaw idei „jednej” muzyki leżą te same motywy, które budują klasyczną utopię człowieczeństwa obecną w Kantowskiej etyce w postaci „państwa celów”, idealnego wzorca stosunków międzyludzkich. Wzorcowi temu i „jednej” muzyce pozostajemy wierni wtedy, gdy stają się one „regulatywną zasadą wzajemnego porozumienia”², w obliczu respektowania inności. Z kolei Adorno uznaje ideę „jednej” muzyki za „iluzoryczne wyobrażenie”³, przeczące wynikającym z natury samej muzyki ewolucyjnym zmianom jej materii i sposobów jej formowania, które to procesy są jednocześnie wyrazem zapośredniczenia muzyki w sferze idei i rzeczywistości społecznej, wpływających na kształt muzyki.

W pogoni za szokowaniem nowością straciła na znaczeniu fundamentalna funkcja muzyki, jaką jest wyrażanie emocji, oraz straciło na znaczeniu tradycyjne pojęcie sensu muzyki, opierające się na jej podobieństwie do języka wyrażającego to, co bez udziału sztuki dźwięków pozostawałoby niewyraźne. Jedną z konsekwencji tego stanu jest odwrócenie się odbiorców od muzyki tworzonej przez współczesne im pokolenia kompozytorów i zwrot ku muzyce dawnej. Zdolność przeżywania i radość z obcowania z muzyką przestała dotyczyć twórczości bieżącej. Muzyka współczesna przestała być dla współczesnego słuchacza jego mową dźwięków. Zjawisko to wzmacnia fakt, że muzyka obecnej doby odzwierciedlając ducha czasów niepokoju, a nie jest „ładna”, czego żądają od muzyki nie tylko ukształtowani prawami kultury masowej

² C. Dahlhaus, *Czy istnieje muzyka „po prostu”?*, w: C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, tłum. D. Lachowska, Warszawa 1992, s. 23.

³ Por. Th. W. Adorno, op. cit., s. 134 — Adorno dowodzi nieistnienia *musica perennis*, czyli niezmiennych właściwości sztuki dźwięków.

słuchacze. Natomiast konsekwencją faktycznej znajomości muzyki epok poprzednich jest pozytywne nastawienie do muzyki współczesnej i pozostanie przy tych jej nurtach, które w naturalny sposób rozwijają muzyczne środki wyrazu, zachowując jakościową i wewnętrzną jedność dziejów sztuki dźwięków, a nie stawiają sobie za główny cel eksperymentowania z formą i materia dzieła. O zjawisku tym pisze Nikolaus Harnoncourt:

jeśli choć trochę pojmiemy muzykę Monteverdiego, Bacha i Mozarta — powrócimy też do muzyki współczesnej, przemawiającej naszym językiem, należącej do naszej kultury i stanowiącej jej kontynuację⁴.

Dahlhaus uważa, że około 1960 roku postmodernizm w muzyce zamknął okres muzyki nowej mieszając techniki i style kompozytorskie oraz zacierając granice między muzyką wyższą i tą opanowaną przez kulturę masową. W miejsce poszukiwania autentycznego piękna pojawia się poszukiwanie uproszczeń i łatwizny. Z perspektywy modernistycznej, przechodzącej już zresztą do historii, można zaryzykować twierdzenie, że muzyka minionych epok nie tylko pozostaje źródłem inspiracji, ale stała się miejscem czerpania cytatów. Spełniła się więc Nietzscheańska wizja sztuki nowoczesnej charakteryzująca się obfitym rozwojem „tworów pośrednich” i wyszukująca sobie „mniej artystyczną publiczność”⁵.

Ubiegły wiek otworzyło wezwanie do „secesji” od panujących ówczesnie norm, obyczajów i akademickich tendencji w sztuce. W 1898 roku na fasadzie wiedeńskiego Pawilonu Secesji (*Secessionshaus*) umieszczono napis „Sztuka dla swojego czasu, wolność dla Sztuki”. Pawilon ten przeznaczony był dla artystów wyzwolonych i ich dzieł, odbiegających od głównego, tj. akademickiego nurtu sztuki. W sztuce XX wieku wolność osiągnęła takie rozmiary, że w rozpoczynającym się stuleciu, wyrastającym jednocześnie z *fin de millénaire*, nie można mówić o artystycznym nurcie głównym.

Dziś liczba ograniczeń i praw rządzących materia dźwięków — podkreśla Witold Lutosławski — jest co najmniej nieokreślona. Nie istnieje żadna wspólna dla większości twórców konwencja artystyczna, której można byłoby się nauczyć i ewentualnie rozwijać⁶.

⁴ N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1995, s. 9.

⁵ F. Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości (Studia i fragmenty)*, przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki, Warszawa 1910–1911, s. 60 i 64.

⁶ W. Lutosławski, *Postscriptum*, wybór i opracowanie tekstów D. Gwizdalanka, K. Meyer, „Zeszyty Literackie”, Warszawa 1999, s. 62.

Jednocześnie „obowiązek” eksperymentowania wywoływał niechęć kompozytorów do wyrazowości muzyki. To sprzeczne z samą substancją materii muzycznej zjawisko jest — zdaniem Adorna — jednym „z decydujących antropologicznych powodów starzenia się muzyki: młodzież nie ma odwagi być młodą”⁷. Zatrącenie wyrazowości, a więc tego, co leży w sercu muzyki, wpływa na niezrozumiałość i nieobecność sztuki dźwięków w autentycznym, a nie tylko specjalistyczno-festiwalowym, życiu muzycznym. Zmiana tej sytuacji związana jest z odwagą bycia wolnym, niepodporządkowanym temu, co nie płynie z czysto muzycznego odczuwania i myślenia.

II

Awangardowość dawała złudzenie uniwersalizmu.

Krzysztof Penderecki, *Labirynt czasu*

Dla pokolenia kompozytorów polskich rozpoczynających swą działalność w drugiej połowie lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku muzyczny świat Stockhausena, Nono, Bouleza i Cage’a wskazywał drogę wyzwolenia z obowiązujących w owym czasie w Polsce norm estetyki socrealistycznej. Większość kompozytorów weszła w krąg awangardy, utożsamiając się z jej ideami, traktując je jako świat odzyskanej wolności. Nieliczni mieli odwagę szukania własnej drogi, nie pociągała ich do końca wizja nowej sztuki, zrywająca z tym co dawne, odchodząca od wszystkiego co tradycyjne. Do grupy tej należał Krzysztof Penderecki.

Szybko [...] zorientowałem się, — stwierdza kompozytor w *Labiryncie czasu* — że w nowatorstwie tym, sprowadzającym się głównie do eksperymentów i spekulacji formalnych, więcej jest destrukcji niż budowania od nowa, że ten prometejski ton jest utopią. Ucieczkę z awangardowej pułapki formalizmu umożliwił mi zwrot ku tradycji. Nazwano mnie nawet „koniem trojańskim awangardy”⁸.

Nawiązywanie do tradycji stało się dla Pendereckiego szansą przełamania alienacji muzyki współczesnej, a tym samym przewyciężenia rozdźwięku między artystą i odbiorcą. Powstała *Pasja według św. Łu-*

⁷ Th. W. Adorno, op. cit., s. 142.

⁸ K. Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1997, s. 11–12.

kasza (1965), której polistylyzm, a właściwie świadomie przyjętą przez kompozytora estetykę postmodernistyczną, krytykowano za eklektyzm.

Obecnie twórca *Trenu poświęconego ofiarom Hiroszimy* po doświadczeniach myślenia awangardowego, postmodernistycznego i neoromantycznego upatruje swój ideał artystyczny w *claritas*, w pisaniu muzyki kameralnej, wyciszonej, ujętej w jasną formę. Miejsce wielkich oratoryjnych form zajmuje *musica domestica*, sam kompozytor proponuje nazwać ten sposób podejścia do komponowania rodzajem nowego muzycznego *biedermeieru*. Droga twórcza Pendereckiego układa się w ciąg poszukiwań istoty muzyki, co dla kompozytora związane jest z wewnętrznym oczyszczaniem się, z dochodzeniem do istoty samego siebie:

Wydaje mi się, że tylko poprzez to oczyszczenie, transmutację wszystkiego, co już istniało, można odzyskać prawdziwy i naturalny — uniwersalny język muzyki⁹.

Artystyczne oczyszczenie wewnętrzne można przyrównać do tzw. redukcji fenomenologicznej, czyli „zawieszenia” naturalnego przekonania o istnieniu świata realnego, w celu poznawczego dotarcia do istoty rzeczy. Zastosowanie tego toku postępowania w refleksji muzycznej powoduje uchwycenie istotnych komponentów muzyki, prowadzi do rozpoznania substancji sztuki dźwięków. Na plan pierwszy wysuwa się forma. To ze względu na formę — stwierdza Igor Strawiński — twórca dokonuje wyborów, podyktowanych prawidłami materii muzycznej i kierowanych tajemnicą talentu. Piękno muzyki zaklęte jest w melodii, muzycznym śpiewie „frazy miarowej”. Układanie pięknej formy jest tym, co stanowi — zdaniem twórcy *Święta wiosny* — o istocie muzyki, jest jej, na pewno tej z europejskiego kręgu kulturowego, uniwersalną właściwością. Współczesność

chce wprowadzić wszystko zuniformizować w porządku materialnym, ale [...] dąży do rozbicia wszelkiego uniwersalizmu w porządku duchowym na rzecz zanarchizowanej indywidualności¹⁰.

Uniwersalizm nie jest tym samym co kosmopolityzm. W pojęciu uniwersalizmu mieści się przyjęcie ustalonego porządku, natomiast kosmopolityzm oznacza swoistą bierność wobec jednego sposobu wartościowania na rzecz przeświadczenia o równorzędności wielu systemów

⁹ Ibid., s. 15

¹⁰ I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, przeł. S. Jarociński, Warszawa 1980, s. 54.

wartości. Przykładem doskonałej i uniwersalnej formy muzycznej zachodniego kręgu kulturowego jest fuga. Według Strawińskiego poddanie się regule inspiruje zdolności twórcze. Tak więc sztuka muzyczna wyrasta z konstruktywistycznej wyobraźni, z myślenia całością w wymiarze formalnym i brzmieniowym. Muzyka budowana jest formą nadającą kształt brzmieniowości. Splecenie tych dwóch istotnościowych czynników sztuki dźwięków tworzy jej piękno. W muzycznej myśli Nietzschego piękno tożsame z doskonałością sprowadza się do złączenia, czy też nadania kształtu żywiołowi dionizyjskiemu (żywiołowi życia, ekstazy i upojenia) przez żywioł apollinijski (żywioł pięknej miary). Zdaniem twórcy *Woli mocy* symbioza taka jest warunkiem pojawienia się arcydzieł.

III

*Jedność dzieła sztuki jest formalna,
niesprawdzalna i subiektywna.*

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pojęcie piękna*

Wybór sposobu formowania materii muzycznej jest rezultatem wewnętrznie odczuwanych treści muzycznych i pozamuzycznych, układających się w konieczność wewnętrzną, wpływającą na taki lub inny kształt dzieła. Wybory rozgrywają się w sferze duchowości, gdzie niekiedy pojawia się stan nazwany przez Stanisława Ignacego Witkiewicza uczuciem niepokoju metafizycznego. W myśl założeń filozofii Witkacego uczucie to pojawia się u „wyższych Istnień Poszczególnych” i jest ono namysłem nad tajemnicą metafizyczną obejmującą Wielką Tajemnicę Istnienia. Zasadą tej Tajemnicy jest zasada Tożsamości Faktycznej Poszczególnej wyrażająca się w wielości Istnień Poszczególnych. Uczucie niepokoju metafizycznego przejawia się w religii, filozofii i sztuce.

Dzieło sztuki, w istocie swojej, jest — zdaniem Witkacego — wyrazem jedności każdego Istnienia Poszczególnego, tym samym i jedności panującej w całym Istnieniu. Jest ono zobiektywizowaną konstrukcją jedności w wielości, zindywidualizowanej w bezpośrednim wyrazie, którym jest Czysta Forma. Cecha jedności w wielości — czyli piękno danego tworu — jest wynikiem powiązań czysto formalnych, ma uzasadnienie jedynie w subiektywnych odczuciach twórcy i jest odczytywana przez wytrawnych odbiorców. Takie piękno wywołuje głębokie zadowolenie estetyczne, daje poczucie jedności w wielości jako takiej, pobudza u odbiorcy uczucia metafizyczne. Przeżycie oparte na niepokoju metafizycznym jest czymś innym niż zadowolenie estetyczne czysto zmysłowe, zazwyczaj o charak-

terze przyjemnościowym. Przeżycie czysto zmysłowe nie daje odbiorcy intensywnej radości całkowania wielości w jedność,

nie wywoła w nim ani na chwilę tego uczucia dziwności istnienia, które jest zasadniczym momentem tego, co nazywamy odczuciem piękna¹¹.

Warunkiem głębokiego zadowolenia estetycznego — podkreśla Witkacy — jest niemożność pojęciowego ujęcia, dlatego dany układ dzieła jest jednością w wielości. Wyrażanie jedności w dziele sztuki jest celem samym w sobie, natomiast w innych przedmiotach pojawia się ono jako efekt uboczny.

Niepokój metafizyczny sam w sobie może być czymś przykrym, np. wtedy gdy jest wywołany przeżyciem śmierci. Natomiast gdy związany jest z twórczością artystyczną, pozbawiony jest

przez jedność, zobiektywizowaną w dziele sztuki, tego potwornego w swej istocie uczucia samotności i jedyności Istnienia Poszczególne w nieskończonej całości Istnienia¹².

Twórczość artystyczna jest potwierdzeniem jedności Istnienia i samotności jednostki poprzez tworzenie formy tej jedności w wielości. Forma jest jedyną treścią dzieła.

Warunkiem koniecznym do powstania wartościowego dzieła sztuki jest więc uczucie metafizyczne, wyrażające się w spotęgowanym odczuciu jedności osobowości. Leży ono w centrum osobowości prawdziwego twórcy. W procesie tworzenia uczucie metafizyczne przechodzi przez trzy sfery psychiki twórcy: sferę uczuć życiowych i wyobraźni, sferę kontrolującego intelektu oraz sferę Czystej Formy. Rozmaitość dzieł to wynik interakcji i proporcji tych elementów. O wartości dzieła decyduje wywołanie przez niego uczuć metafizycznych u chociaż jednego odbiorcy.

Artystą więc — pisze Witkacy — nazywamy osobnika, u którego zachodzi taka proporcja wyżej wspomnianych elementów, która doprowadza go do konieczności obiektywizacji jego metafizycznych uczuć; przede wszystkim więc te uczucia, które mogą zupełnie nie wyrażać się w formie jakichkolwiek koncepcji myślowych, muszą być u niego stosunkowo dość silne¹³.

¹¹ S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, w: *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr, Pisma filozoficzne i estetyczne*, t. I, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974, s. 253–254.

¹² *Ibid.*, s. 11.

¹³ *Ibid.*, s. 13–14.

W teorii Sztuki Czystej Witkacy mówi, że cała wielka sztuka zarówno dawna, jak i współczesna oparta jest na zasadach Czystej Formy.

My z dzieł sztuki dawnej rozumiemy obecnie tylko moment pierwszy, tj. pojmujemy samą formę dzieła sztuki, która jest dla nas (oczywiście tej nielicznej garstki, która sztukę tak jak należy rozumie) ta sama w istocie swej w dziełach dawnych, jak i nowych¹⁴.

Postuluje napisanie prawdziwej historii sztuki, która za podstawę wzięłaby dzieje form.

Współcześnie — teoria Witkacego opublikowana została w 1919 roku — istnieją dwa rodzaje Sztuki Czystej: malarstwo i muzyka, w mniejszym stopniu rzeźba. W obrębie tych sztuk — w wymiarze nieporównywalnie przewyższającym inne sztuki — powstają konstrukcje jakości czystych, niezależnych od jakiegokolwiek użytkowości, powstają jedności w wielości jako takie, wyrażone w muzyce poprzez zrytmizowane konstrukcje dźwięków, a w malarstwie poprzez jakości ułożone w harmonię barw. Muzyka i malarstwo posiadają swoistą mowę czystych elementów. Ich abstrakcyjne piękno jest w swym zamyśle logiczne. Dzieło genialne ma jedną miarę:

metafizycznego uczucia, odrębności indywidualnej człowieka, kontroli intelektu i samej zdolności transformowania uczuć tych w związki formy i koloru, czyli to, co się nazywa talentem¹⁵.

Niestety — podkreśla Witkacy większość ludzi, w tym wielu „znawców sztuk plastycznych” i „ludzi muzykalnych” szuka w obu sztukach zmysłowego zadowolenia dla oka i ucha. Zgodnie ze słynnym Witkiewiczowskim określeniem większość słuchaczy szuka w muzyce „bebechowych wstrząsów”.

Dla człowieka powierzchownie muzykalnego nie istnieje czysto muzykalna treść symfonii; on słyszy tylko przyjemne gładzenie zmysłu słuchu lub nieznośne fałsze: chce mu się tańczyć lub cieszyć i jest napęczniony tęsknotą do czegoś realnego lub nawet diabli wiedzą czego; jest zupełnie pozbawiony sił lub wściekle podniecony¹⁶.

Atmosfera współczesnego życia, konieczność pośpiesznej aktywności w każdej jego dziedzinie oraz możliwość szybkiej realizacji różnorodnych

¹⁴ Ibid., s. 247.

¹⁵ Ibid., s. 253.

¹⁶ Ibid., s. 19.

zainteresowań spowodowały pojawienie się w sztuce zjawisk nazwanych przez Witkacego „nienasyconiem formą” i „rozwydrzeniem formy”. Pierwsze z nich, obejmujące zarówno twórców jak i odbiorców, oznacza brak czasu aby kontemplować, zgłębiać i autentycznie przeżywać treści niesione przez sztukę. I właśnie ta sytuacja prowadzi do „rozwydrzenia” formy, do nierealizowania jej piękna zamykającego wielość w jedność. W muzyce rozdrobnieniu i rozmyciu struktur formalnych towarzyszy zużycie pomysłów i rozwiązań melodyczno-harmonicznych oraz wyeksplatowanie możliwości tradycyjnych instrumentów muzycznych. „Rozwydrzenie” formy w muzyce odbywa się

z wielkim dodatkiem intelektualnego elementu, w braku bezpośrednio danej perwersyjnej żądy przeżycia siebie w dzikich następstwach dźwięków bez tematu, bez tonacji, bez taktu, w ćwiercotonach i półzgrzytach, i całych wy-
ciach coraz to nowych kombinacji wszystkich starych i nowych instrumen-
tów¹⁷.

Wartością stało się eksperymentowanie i szokowanie nowością.

IV

*Obowiązkiem, jaki mamy wobec muzyki,
jest wynajdowanie jej.*

Igor Strawiński, *Poetyka muzyczna*

W ostatnich dziesięcioleciach coraz łatwiej wytwarza się muzykę za pomocą coraz sprawniejszych urządzeń elektronicznych. Powstają multimedialne substraty odpowiadające zapotrzebowaniu na coraz silniejsze bodźce. Równie łatwo powstają, zachwycając rzesze słuchaczy, kompozycje w stylu New Age. W tej sytuacji dbałość o formę rozumianą jako jedność w wielości, odblask stanowiska metafizycznego, staje się wymogiem nie tylko artystycznej natury. Wybory dokonują się w sferze duchowości, wyrażanej w sztuce dźwięków w sposób bezpośredni. Dla Lutosławskiego muzyka jest przesłaniem ze świata idealnego, a rolą twórczego artysty — stwierdza klasyk muzyki współczesnej — jest „działanie w świecie ideału i dawanie wyrazu temu właśnie światu”¹⁸. Wzorem prawdziwej doskonałości i zharmonizowania wszystkich elementów muzycznych sta-

¹⁷ Ibid., s. 143.

¹⁸ W. Lutosławski, *Postscriptum*, op. cit., s. 55.

nowią dla twórcy *Łańcuchów* arcydzieła klasyków wiedeńskich, co oczywiście nie oznacza, że doskonały jest sam język muzyczny klasyków. Wszystkie bowiem zalety języka muzycznego są względne. Trywialnym jest przypomnienie, iż muzyka rozrywkowa zaanektowała system tonalnego dur-moll, prymitywizując jego zasady i tworząc masy kiczowatych piosenek, a nie miniatur muzycznych.

Sytuacja kompozytora współczesnego jest całkowicie odmienna od sytuacji twórczej w wiekach minionych. Jest on nie tylko twórcą dzieła, ale i twórcą techniki, w której komponuje. Jednakże o wartości sztuki nadal decyduje to, czy obraca się ona w świecie idealnym, zbudowanym pięknem czysto muzycznych powiązań i odniesień. W świecie rządzonym prawem ideałów trzeba zrezygnować ze stanu „permanentnej rewolucji” awangardy, a właściwie — zdaniem Lutosławskiego — „parodii rewolucji”¹⁹, ponieważ w ramach tego zjawiska to co minione jest złe, dobre może być tylko to, co jest dzisiaj. Lutosławski na pytanie twórców niepewnych własnego „ja”: „jak teraz pisać?” dawał zawsze tę samą odpowiedź: „Pisz to, co sam chciałbyś słyszeć”. Największą rewolucją byłoby zatem zignorowanie rewolucji i trzymanie się świata ideałów.

Utwór musi istnieć tylko jako idea, jako całościowe przeżycie, a technika nie jest żadnym bożyszczem²⁰.

Po okresie rewolucyjnych zmian w muzyce nadszedł czas oczekiwania na nową klasykę, na rodzaj syntezy, scalenia tego co ważne w nowe, trwałe konwencje osadzone w idei „jednej” muzyki. Goethe dopatrywał się prawidłowości między okresami panowania subiektywności, a tymi, w których do głosu dochodzą tendencje obiektywistyczne, w sztuce wyrażające się m.in. w przykładaniu wagi do pięknej formy.

Wszystkie epoki wsteczności i rozkładu są okresami subiektywności, natomiast wszystkie epoki postępu mają kierunek obiektywny²¹.

W czasach współczesnych artyści powinni mieć odwagę tworzyć dzieła zaopatrzone w piękną formę, co według Adorna jest tożsame z byciem młodym i tworzeniem dzieł wyrastających z własnych przeświadczeń artystycznych, mając na względzie prawdę zawartą w dziele, bez wspie-

¹⁹ Por. *ibid.*, s. 29.

²⁰ *Ibid.*, s. 37.

²¹ J. P. Eckermann, *Rozmowy z Goethem* (wybór), przeł. M. Leśniewska, W. Mach, w: J. W. Goethe, *Dzieła wybrane*, t. IV: *Utworki prozą*, Warszawa 1954, s. 477.

rania się kontekstami zewnętrznymi, a w tym obowiązkiem bycia awangardowym. Dla Pendereckiego muzyka nadchodzących czasów, wbrew ogólnej tendencji rozplywania się norm i wartości, będzie sztuką miary i wzorca, a jednym z punktów ogniskujących stanie się idea symfonii (z gr. *symphōnía* 'współbrzmienie'). Wielką syntezę tego gatunku stworzył Mahler, zawierając w swych symfoniach muzyczny obraz świata. Długi czas po Mahlerze dwudziestowieczni kompozytorzy unikali pisania symfonii. Odrodzenie idei symfonizmu związane jest z przykładaniem wagi do formy, stałego komponentu muzyki, jednoczącego emocję i czerpiącej swój kształt z obszarów metafizycznych. Sztuka krystalizująca się w ten sposób wzbudza podziw u stosunkowo licznej grupy odbiorców, pomimo że nie stara się nikomu przypodobać, czy też wzbudzić w sposób natrętny zainteresowania. Wskazuje świat ideałów.

Sztuka okazuje masom szacunek — podkreśla Adorno — kiedy występuje wobec nich jako wobec tego, czym one mogłyby być, zamiast dostosowywać się do ich postaci pozbawionej godności²².

²² Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 435.

Noty o autorach

Tomasz Baranowski, doktor, adiunkt w Zakładzie Muzykologii Systematycznej Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego oraz w Katedrze Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie

Anna Brożek, absolwentka filozofii w Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, studentka Akademii Muzycznej w Krakowie

Anna Chęćka-Gotkiewicz, absolwentka Akademii Muzycznej w Gdańsku w klasie fortepianu, doktorantka w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Gdańskiego

Rafał Ciesielski, doktor, adiunkt w Instytucie Kultury i Sztuki Muzycznej, Wydział Artystyczny Uniwersytetu Zielonogórskiego

Jagna Dankowska, doktor habilitowany, kierownik Katedry Nauk Humanistycznych, Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie

Łucja Demby, doktor, adiunkt w Instytucie Sztuk Audiowizualnych, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego

Krzysztof Guczalski, doktor, adiunkt w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego

Jan Hartman, doktor habilitowany, adiunkt w Zakładzie Filozofii i Bioetyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Andrzej Hejmej, doktor, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Maciej Jabłoński, doktor, adiunkt w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu

Marek Jamróż, absolwent filozofii Uniwersytetu Marii-Curie Skłodowskiej w Lublinie, doktorant w Europejskim Kolegium Polskich i Ukraińskich Uniwersytetów

Alicja Jarzębska, profesor w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego

Anna Jeremus, adiunkt w Katedrze Edukacji Artystycznej Wydziału Nauk o Wychowaniu Uniwersytetu Łódzkiego, solistka (sopran) Teatru Wielkiego w Łodzi oraz Polskiej Opery Kameralnej

Jolanta Krzyżewska, nauczyciel akademicki w Zakładzie Psychologii Uniwersytetu Śląskiego, Filii w Cieszynie, absolwentka szkoły muzycznej II stopnia w klasie fortepianu

Krzysztof Lipka, muzykolog, historyk sztuki, pisarz, Les Arcs, Francja, autor m.in. cyklu poetyckiego *Elegie moszczenickie* oraz powieści *Pensjonat Barataria*

Andrzej Lorenz, doktor, adiunkt Instytutu Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego

Teresa Malecka, profesor, kierownik Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki, Katedra Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego, Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Krakowie

Leon Miodoński, profesor w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego

Artur Pastuszek, doktor, pracownik Zakładu Filozofii Kultury Instytutu Filozofii Uniwersytetu Zielonogórskiego

Piotr Podlipniak, doktorant w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu

Leszek Polony, profesor, kierownik Katedry Teorii i Kształcenia Słuchu, Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Krakowie

Marcin Poprawski, doktorant w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu

Jerzy Skarbowski, krytyk i eseista muzyczny, Kraków, autor szeregu książek, m.in. *Literatura — muzyka. Dialogi i zbliżenia* (1980), *Literacki koncert polski* (1997)

Renata Skupin, doktor, asystent w Instytucie Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Iwona Sowińska, doktor, adiunkt w Zakładzie Filmoznawstwa i Teorii Mediów Instytutu Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego

Krzysztof Sz wajgier, starszy wykładowca w Katedrze Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego, Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Krakowie

Mieczysław Tomaszewski, profesor, doktor honoris causa Akademii Muzycznej w Krakowie, kierownik Katedry Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego, Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Krakowie

Marcin Trzęsiok, asystent w Katedrze Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki, Wydział Kompozycji, Teorii i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Indeks osób

- Adam z St. Victor 238
Adorno Theodor Wiesegrund 21, 31, 32,
33, 41, 45, 77, 134, 320, 321, 323,
329, 330
Alan z Lille 238
Aleksandrow Grigorij 28
Allan John 190
Allport Gordon Willard 311
Ambrożewicz Danuta 10
Anderson J. C. 310
Andréani Eveline 147
Anirwan Swami 194
Archytas 256
Artysz Jerzy 246, 250, 252, 253
Arystoteles 9, 164, 171, 218, 236
Aubigny Benoît 189
Auden Wystan Hugh 149
Augustyn, św. 9, 135, 236, 308
Aurobindo Śri (właśc. Aurobindo Ghosh)
190

Bach Carl Philipp Emanuel 10, 316
Bach Johann Sebastian 23, 74, 99, 111,
128, 175, 178, 310, 319, 322
Bachelard Gaston 25
Bachtin Michał 13
Bagby Benjamin 234
Balázs Béla 296, 297
Balzac Honoré de 147, 148
Bancroft David 140
Barańczak Anna 158, 247, 252
Barańczak Stanisław 146–160, 244–255,
256
Baranowski Bolesław 191
Barricelli Jean-Pierre 159
Barthes Roland 300
Bartók Béla 19
Baudelaire Charles 61, 147
Baudry Jean-Louis 298
Bauer-Lachner Natalia 16, 21
Beethoven Ludwig van 10, 16, 19, 23,
42, 72, 74, 166, 178, 179, 208, 267,
280, 281, 282, 284, 285, 287–291
Berg Alban 20, 21, 23, 25, 47, 48
Bergsz Karol 314
Bergman Ingmar 244
Bergman Stanisław 82
Berlioz Hector 10, 235
Bernard Silvestris 238
Bernard z Clairvaux 238
Bernard z Cluny (Morlanensis) 238
Bertolucci Bernardo 38
Białkowski Andrzej 66
Biedrzycki Krzysztof 157
Bieńkowska Ewa 25
Bilica Krzysztof 81
Bloch Ernst 168
Blumenbach Johann Friedrich 259
Błoński Jan 200
Böcklin Arnold 82
Boecjusz 9, 236, 238
Boettcher Hermann F. 310

- Bogucka Alina 94
Borne Michel 147
Borowiecka Ewa 257
Borowski Andrzej 239
Boulez Pierre 17, 122, 123–125, 128, 321, 323
Brahms Johannes 16, 19, 23, 24, 25, 43, 128
Brand Zdzisław 24
Brandl Rudolf Maria 114
Brecht Bertolt 42, 40
Brendel Franz 42
Brentano Bettina (von Arnim) 287
Bristiger Michał 95, 135, 149, 152, 156, 246, 249, 252
Brizzi Aldo 188
Bronarski Ludwik 235, 238, 240
Brosse Jacques 190
Brown Steven 115, 117
Bruckner Anton 22, 128
Brudnicki Jan Zdzisław 154
Bruhn Herbert 114
Bruhn Siglind 93
Brunel Pierre 147
Buchner Antoni 42, 146, 153, 243, 308, 314
Bujarski Zbigniew 20, 79–83
Burnham Scott 216
Burowska Zofia 75
Busoni Ferruccio 10
Byron George Gordon 147

Cage John 323
Camp Catherine C. de 192
Camp L. Sprague de 192
Canudo Riccio 138, 139, 300
Cattell Raymond Bernard 310
Cavanagh Clare 153, 156
Chaleil André 192
Chęćka-Gotkowitz Anna 9
Chion Michel 37–38, 40
Chlewiński Zdzisław 120
Chopin Fryderyk 15, 19, 21, 22, 25, 72, 73, 74, 91, 178, 208, 310
Ciesielski Rafał 9
Cieślukowska Teresa 200
Clynes Manfred 117
Cohen-Levinas Danielle 195
Coker Wilson 94
Cone Edward 25
Cook Nicholas 133
Cooke Deryck 99, 100–101, 103
Cowell Henry 129
Cowell Sidney 129
Craft Robert 41, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 143, 144, 145
Crowley Aleister 192
Crowley Amado 192
Crumb George 20
Curtius Ernst Robert 239
Curtiz Michael 33
Cyceron 236
Czajka Magdalena 322
Czajkowski Piotr 19, 24, 208

Da Ponte Lorenzo 148, 149, 153, 156, 157, 158
Dahlhaus Carl 14, 17, 35, 36, 42, 135, 146, 158, 243, 308, 321, 322
Dalberg Friedrich Hugo von 259
Dante Alighieri 257
Dąbrowski Stanisław 200
De Martino Richard 193
Debussy Claude 19, 37
Degler Janusz 274
Dehmel Richard 44
Delacroix Eugène 147
Delahaye Michel 300
Deleuze Gilles 35, 36
Demby Łucja 9
Derrida Jacques 133
DeYoung Lynden 123
Dilthey Wilhelm 20
Dissanayake Ellen 119
Domańska Ewa 213
Donizetti Gaetano 226
Dörffel Alfred 152
Dorosz Krzysztof 191
Drabarek Anna 236
Dreyer-Sfard Regina 28
Droh Roland 114
Dronke Peter 234
Drzewiecki Konrad 322
Dufrenne Michelle 199
Dukas Paul 73
Dvořák Antonín 22, 23, 74
Dynowska Wanda 192, 194

- Dzierżanowski Włodzimierz 139
 Dziejulska Małgorzata 149
 Dziębowska Elżbieta 233
- Eberhardt Konrad 292
 Eckermann Johann Peter 329
 Eggebrecht Hans Heinrich 36, 135, 175,
 179, 243, 321
 Egorova (Jegorowa) Tatiana 29
 Egoyan Atom 38
 Eisenstein Siergiej 28–31, 32, 33, 34, 40
 Eisler Hanns 31, 32, 33, 34, 35, 39
 El Greco (Theotokopulos Dominikos) 81,
 82
 Eliade Mircea 190, 191, 193, 194
 Eliaz Andrzej 302
 Epstein David 216
 Evans-Wentz Walter Yeeling 190
- Faleński Felicjan 147
 Falicka Krystyna 151
 Falicki Jerzy 151
 Ferguson Donald 101
 Fichte Johann Gottlieb 259
 Finscher Ludwig 113
 Floros Constantin 16, 20, 21, 22, 23, 25, 178
 Franck César 235
 Frank Manfred 260
 Frédéric Louis 196
 Fromm Erich 193
 Frycz Stefan 322
 Fubini Enrico 15, 16
- Gadamer Hans-Georg 135
 Galeta Robert 35
 Galiazzi Alain 188
 Gałdowa Anna 302
 Gardiner Patrick 213
 Garewicz Jan 264, 276, 282
 Gauguin Paul 128, 129
 Gembris Heiner 114
 Genette Gérard 153, 248
 Gibaldi Joseph 159
 Głowiński Michał 151, 200, 247
 Goes Hugo van der 165
 Goethe Johann Wolfgang 53, 73, 135,
 261–263, 288, 329
 Gołaszewska Maria 309
- Gołąb Maciej 25, 216
 Gombrowicz Witold 316
 Gorbman Claudia 33
 Górscy K. i K. 135
 Gould Glen 104, 318, 319
 Grabska Elżbieta 129
 Greer Taylor Aitken 214
 Greimas Algirdas Julius 213, 216
 Grieg Edvard 74
 Grzegorzczkova Anna 213
 Guczalski Krzysztof 17, 18, 24, 176
 Gurney Edmund 136
 Gwinner Wilhelm 285
 Gwizdalanka Danuta 322
- Halbreich Harry 160
 Hamann Johann Georg 262
 Hanslick Eduard 16, 17, 43, 182, 215, 216
 Harnoncourt Nikolaus 322
 Hartmann Nikolai 163, 164, 170
 Hausegger Friedrich von 136
 Häusler Alexander 113
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 15, 125,
 164, 185, 259, 264
 Heidegger Martin 13, 61, 62
 Heine Heinrich 25
 Hejl P. M. 119
 Hejmej Andrzej 9, 246, 252, 254
 Helman Alicja 29, 31, 34, 35, 293
 Herbert Zbigniew 65
 Herder Johann Gottfried von 258, 262
 Herzog Werner 296
 Hesse Hermann 193
 Hevner Kate 310
 Higgins Kathleen 216
 Hildebert z Lavardin 238
 Hildegarda z Bingen, św. 233–242
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 147,
 280–282, 283, 285
 Hölderlin Friedrich 20
 Honegger Arthur 188
 Horowitz Vladimir 318
 Hryszczyńska Helena 244
 Huber Kurt 25, 99–100
 Hübscher Arthur 290
 Hulewicz Witold 57
 Husmann Heinrich 310
 Husserl Edmund 204

- Hutin Serge 192
 Huxley Aldous 128
- Ingarden Roman 7, 89, 92, 164, 199, 200, 201, 203–205, 211, 213, 310, 313, 318, 319
 Ives Charles 128–130
 Iwaszkiewicz Jarosław 210
- Jabłoński Maciej 66, 214
 Jackendoff Ray 116, 120, 216
 Jamroziak Wojciech 16
 Janáček Leoš 21
 Jankowska Katarzyna 252
 Jarociński Stefan 19, 21, 134, 183, 324
 Jasiński Andrzej 317, 318
 Jastrun Mieczysław 56, 57, 59, 64
 Jaubert Maurice 297
 Jauk Werner 96
 Jenny Laurent 151
 Jeremus Anna 9
 Jourdain Robert 115, 118
 Judkowiak Barbara 152
 Jung Carl Gustav 190, 193
- Kaliszewski Wojciech 151
 Kandinsky Wassily 51, 79, 93
 Kandziora Jerzy 156
 Kania Ireneusz 190, 191, 196
 Kant Immanuel 125, 182, 259, 321
 Kapuścik Jerzy 93
 Karłowicz Mieczysław 82
 Kasjodor 236
 Kayser Philipp Christoph 263
 Kepler Johannes 257
 Kermabon Jacques 294
 Kerman Joseph 17, 25
 Kerner Uwe 310
 Kielmeyer Karl Friedrich 259
 Kierkegaard Søren 153, 159
 Kilar Wojciech 39
 Kirkpatrick John 129
 Kisielewski Stefan 134
 Kivy Peter 216, 318
 Kleczyński Jan 147
 Klejnocki Jarosław 154
 Klemens z Aleksandrii 236
 Klemensiewicz Zenon 202
- Kłoczowski Jan Maria 246
 Kłoczowski Piotr 149
 Kneif Tibor 175
 Koch Heinrich Christoph 14, 15
 Kolankiewicz Leszek 193
 Kornatowski Wiktor 236
 Kosior Krzysztof 190
 Kostkiewiczowa Teresa 151, 247
 Kotarbiński Tadeusz 202–203
 Kott Jan 246
 Kowalewska Małgorzata 234, 236, 237, 239
 Koziński Józef 302
 Kracauer Siegfried 32–33
 Krauze Zygmunt 22
 Kretschmar Hermann 25, 172–175, 180
 Krzeczkowski Henryk 52, 53, 185
 Krzemień Krystyna 135, 257, 320, 329
 Krzyżewska Jolanta 9
 Krzyżewski Krzysztof 303
 Kubik Gerhard 114
 Kuderowicz Zbigniew 77
 Kuhn Thomas 213
 Kumorek Mieczysław 29
 Kydryński Juliusz 135, 182
- Lacan Jacques 293
 Lachowska Dorota 36, 135
 Lack Russell 39
 Lalo Charles 89, 199
 Landowska Wanda 104
 Lange Antoni 147
 Langer Susanne 17, 18, 24, 89, 94, 95, 97–100, 103, 112, 175
 Larkin Philip 249, 250
 Larousse Pierre 299
 Larson Thomas 130
 Lautréamont de (właśc. Isidore Lucien Ducasse) 151
 Lederman Minna 139
 Legeżyńska Anna 154
 Leibniz Gottfried Wilhelm 128
 Leitzmann Albert 289
 Leone Sergio 38
 Lerdahl Fred 116, 216
 Leśniewska Maria 329
 Lesure François 139
 Leszczyński Jan 269, 326
 Levinas Michael 195

- Libera Antoni 153, 246, 253
 Liebert Jerzy 24
 Ligeti Györgi 124
 Lipska Ewa 71, 75
 Lissa Zofia 7, 199, 201
 Liszt Ferenc 10, 15, 21, 43, 235
 Löhr Fritz 21
 Lumière Auguste 296
 Lumière Louis 296
 Lutosławski Witold 16, 19, 91, 310, 322, 328, 329
 Leśniak Kazimierz 164

 Łobaczewska Stefania 199

 Macdonald Hugh 82
 Mach Wilhelm 329
 Maciejewicz Dorota 17
 Maeterlinck Maurice 44, 141–142
 Mahler Alma 49
 Mahler Gustav 16, 21, 23, 24, 25, 43, 44, 91, 330
 Makota Janina 89
 Malecka Teresa 9, 83
 Man Paul de 64, 215
 Mann Tomasz 244
 Marbod z Rennes 238
 Marion Jean-Luc 212
 Maritain Jacques 135
 Merker Björn 115
 Markiewicz Henryk 26
 Markowski Michał Paweł 25, 26
 Marszałek Max 16
 Martini F. 26
 Massin Jean 147
 Matracka-Kościelny Alicja 199
 Mauron Charles 25
 Mendelssohn-Bartholdy Felix 10, 15
 Messiaen Olivier 160
 Metz Christian 298
 Meyer Krzysztof 322
 Meyer Leonard B. 17, 314, 315, 316
 Meyerbeer Giacomo 147
 Miasin Leonid 139
 Michalski Bohdan 268
 Michalski Grzegorz 149
 Michał Anioł (właśc. Michelangelo Buonarroti) 241
 Michałowska Teresa 233
 Mickiewicz Adam 201, 208, 210
 Mikolon Maria 66
 Mikos J. 119
 Miłosz Czesław 14, 17, 212
 Miodoński Leon 256
 Mitchel W. J. 316
 Modzelewska Natalia 13
 Moldenhauer Hans 49
 Molière (właśc. Jean-Baptiste Poquelin) 147
 Molina Tirso de 147, 148
 Monelle Raymond 213
 Monet Claude 83
 Moniuszko Stanisław 74
 Monteverdi Claudio 10, 45, 128, 322
 Morawski Jerzy 233
 Morin Edgar 292–300
 Motte-Haber Helga de la 310
 Mozart Leopold 10
 Mozart Wolfgang Amadeus 74, 146, 147, 151, 152, 153, 154, 156, 158, 159, 208, 235, 318, 322
 Müller Wilhelm 245, 246, 248, 249, 250, 251, 253
 Musset Alfred de 151

 Nasta Dominique 34–35
 Natanson Tadeusz 309
 Nattiez Jean-Jacques 95
 Newlin Dika 47
 Niepokólczycki Wacław 192
 Nietzsche Friedrich 9, 10, 15, 16, 25, 276, 322, 325
 Niewiadomski Stanisław 182
 Niklewicz Piotr 277
 Niziurski Mirosław 67
 Niżyński Wacław 138
 Nono Luigi 22, 323
 Nowak Anna 199
 Nowak Leszek 212, 215
 Nowicka Elżbieta 152
 Nycz Ryszard 133
 Nyczek Tadeusz 153, 157

 Oerter Rolf 114
 Ogiński Michał Kleofas 74
 Okopień-Sławińska Aleksandra 151, 247

- Ortega y Gasset José 277, 278
 Orygenes 212
- Paganini Niccolò 74
 Panasiuk Ryszard 260
 Panufnik Andrzej 19, 23
 Papoušek Mechthild 118
 Pastuszek Artur 9
 Paweł, św. 24
 Penderecki Krzysztof 91, 229, 320, 323–324, 330
 Piekarski Przemysław 196
 Pilch Jerzy 153
 Piotrowska Maria 17, 20, 25, 175, 180
 Pirro André 99
 Pisarenko Olgierd 81
 Pisarkowa Krystyna 217
 Pitagoras 256
 Piwkowska Anna 153
 Piwowarska Danuta 93
 Platon 9, 121, 236, 238, 241, 257
 Pocij Bohdan 201, 246, 310
 Pogorelič Ivo 318
 Poirier A. 44, 49
 Pomian Krzysztof 62, 278
 Poprawa Adam 157, 246
 Poprawski Marcin 9
 Porębowicz E. 257
 Prokofiew Sergiusz 29, 31
 Prokopiuk Jerzy 128
 Proust Marcel 206
 Prudencjusz z Calahorry 233
 Przychodzińska Maria 67, 71, 75
 Przyłipiak Mirosław 40
 Pudowkin Wsiewołod 28, 32, 33
 Puszkina Aleksandr Siergiejewicz 147
 Pütz Werner 130
 Pytlak Andrzej 317
- Rachmaninow Siergiej Wasiliewicz 82
 Rakowski Andrzej 66
 Rameau Jean-Philippe 10
 Ravel Maurice 74
 Reichardt Johann Friedrich 263
 Richter Światosław 251, 252, 253, 318
 Rilke Rainer Maria 55–65
 Rimski-Korsakow Nikołaj Andriejewicz 142
 Ritter Johann Wilhelm 259
- Rivette Jacques 300
 Rivière Jacques 140
 Robertson Sandy 192
 Roerich Nikołaj Konstantynowicz 138, 139
 Rogalski Eugeniusz 66
 Rognoni Luigi 16, 52, 53, 185
 Rogoziński Julian 147
 Rolland Romain 288
 Rorty Richard 13
 Rösing Helmut 114
 Rossini Gioacchino Antonio 226, 284
 Rousseau Jean-Jacques 258
 Rowell Lewis Eugene 216
 Różycki Ludomir 74
 Rueger Christoph 309
 Runge Philipp Otto 263
 Russell Bertrand 213
 Ruwet Nicolas 95
 Rymkiewicz Jarosław Marek 147, 150
 Rzepińska Maria 79, 83
- Sachsen Sophie von 262
 Sadie Stanley 82, 185
 Sadzik Józef 18
 Sartre Jean-Paul 293
 Scelsi Giacinto 188–197
 Scelsi Isabella 189
 Schaeffer Bogusław 122, 123
 Schäfke Rudolf 258
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 257, 259–261, 263, 264
 Schelling Karl Friedrich August 260
 Schenker Heinrich 19, 20, 22
 Scher Steven Paul 159
 Schering Arnold 25, 172, 175–180
 Schlegel August Wilhelm 259
 Schönberg Arnold 9, 10, 20, 23, 43–48, 49, 50–54, 181–182, 184–187, 320
 Schopenhauer Arthur 10, 125, 174, 264–266, 276, 282–287, 288, 289, 290, 291
 Schreier Peter 251, 252, 253
 Schubert Franz 16, 152, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253
 Schumann Robert 10, 15, 16, 20, 22, 25, 42, 74
 Schwab M. Raymond 190

- Schweitzer Albert 99
Seeger Charles 214, 215
Sege Henri 199
Shakespeare William 256, 258
Shannon Claude Elwood 310
Sierosławski Stanisław 147
Sitarz Andrzej 10
Siwek Paweł 236
Skowron Zbigniew 15
Skórczewski Krzysztof 157
Skriabin Aleksandr Nikołajewicz 188
Skrzypczak Mirosława 257
Slonimsky Nicolas 141
Sławiński Janusz 151, 200, 247
Smetana Bedřich 23, 74
Sołowianiuk Jan 236
Souriau Étienne 199, 295
Sowińska Iwona 9
Spengler Oswald 213
Spintge R. 114
Spranger Eduard 303, 304, 306, 308, 310
Stachowski Marek 91
Stala Marian 159
Stanilewicz Maria 243
Stankiewicz Jerzy 81
Stanula Emil 236
Stawowy Ludomira 50
Steiner Rudolf 190, 193
Stęszewski Jan 66
Stockhausen Karlheinz 36, 323
Stösslowa Kamila 21
Strauss Richard 24, 43
Strawińska Katarzyna 142
Strawińska Wiera 137
Strawiński Igor 10, 41, 133–145, 181–
–184, 186–187, 324, 325, 328
Strunz Jacques 148
Sulzer Johann Georg 15
Suświłło Małgorzata 66
Suzuki Daisetz T. 193
Sydow Bronisław Edward 21
Symotiuk Stefan 236
Szafrńska Iwona 39
Szaruga Leszek 154, 155
Szyłak Jerzy 40
Szymanowski Karol 17, 23, 24
Szymański Paweł 126–128
Szymborska Wisława 153, 157
Śniecikowska Beata 154
Środa Krzysztof 128
Tarasti Eero 90, 92, 213, 214, 215, 216
Tarkowski Andriej 37
Taruskin Richard 134, 139, 142
Tatarkiewicz Władysław 135, 182, 202,
209–210
Tattersall Ian 117
Texier Marc 189
Thornton Barbara 234
Tieck Ludwig 259, 263
Tinctoris Johannes 135
Tokarski Stanisław 191
Tomaszewski Mieczysław 92, 243, 250
Tomlinson Hugh 35
Toorn Pieter C. van den 134
Toruńczyk Barbara 153
Trzęsiok Marcin 9
Tsunoda Tadanobu 114
Turowicz Maria 163
Tyrrell John 185
Ujejski Kornel 158
Venclova Tomas 154
Verdi Giuseppe 45, 226, 227, 230
Vivaldi Antonio 34
Völker Ludwig 20
Wachowicz Zygmunt 53
Wackenroder Wilhelm Heinrich 259
Wagner Richard 10, 15, 16, 21, 43, 178,
179, 230, 284
Wajda Andrzej 34
Waldstein Arnold 192
Wallin Nils 115
Waniewska Ida 147
Warunc Wiktor 139, 140
Wayda Fryderyka 45, 134
Weaver Warren 310
Webern Anton von 46, 47, 48–50, 53
Weid Jean-Nol von der 191, 193
Weiss-Grześniński Marek 152
Wellek Albert 310
Welsh Wolfgang 213
Werfel Franz 49
Wertenstein Wanda 33

- White Hayden V. 213
Wilczyński Marek 213
Wilson Edward O. 119
Wirpsza Witold 148
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy)
 267–279, 325–328
Witkowski Leon 308
Wittgenstein Ludwig 112
Witwicki Władysław 121, 236
Wojciechowski Tytus 21
Wolniewicz Bogusław 112
Yogananda Paramhansa 190
Youens Susan 244, 248
Young Edward 258
Zabza Janusz 310
Zakrzewska-Gębka Elżbieta 257
Zelter Karl Friedrich 263
Zgorzelski Czesław 199, 200
Ziomek Jerzy 247, 248
Zowisło Piotr 193
Żerańska-Kominek Sławomira 196
Żeromski Stefan 206