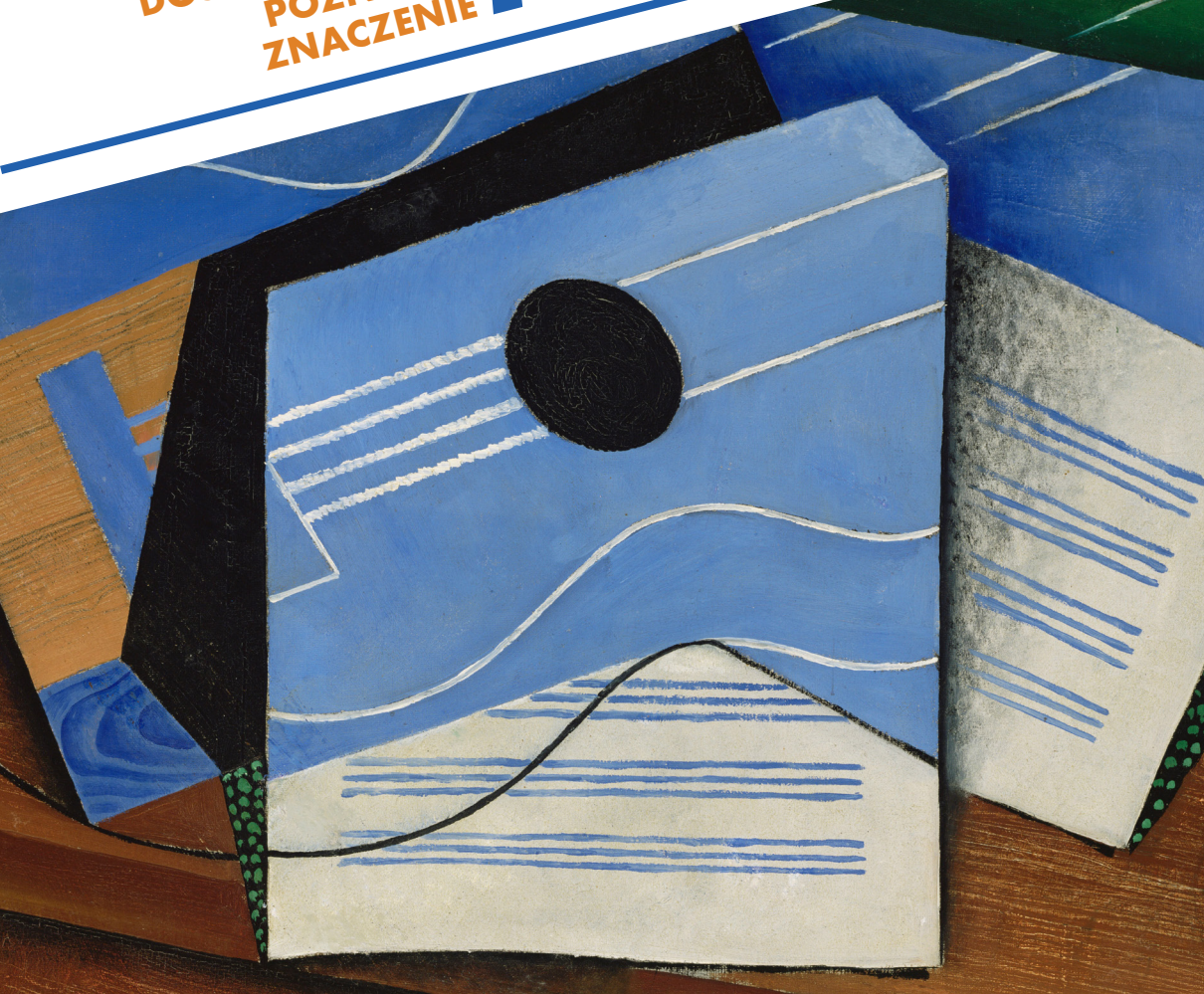


FILOZOFIA MUZYKI

DOŚWIADCZENIE
POZNANIE
ZNACZENIE



REDAKCJA

MAŁGORZATA GAMRAT

MAŁGORZATA A. SZYSZKOWSKA

FILOZOFIA MUZYKI

FILOZOFIA MUZYKI

**DOŚWIADCZENIE
POZNANIE
ZNACZENIE**

**R E D A K C J A
MAŁGORZATA GAMRAT
MAŁGORZATA A. SZYSZKOWSKA**

**Wydawnictwo UNUM
Kraków 2022**

Recenzja wydawnicza

dr hab. Rafał Ciesielski (Uniwersytet Jagielloński)

Projekt okładki

Marta Jaszczuk

Na okładce

Juan Gris, *Gitara na stole*, 1915, olej na płótnie,
Kröller-Müller Museum, Holandia

Redakcja językowa

Marta Hamera

Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego zatytułowanego *Filozofia muzyki. Metafizyczne, fenomenologiczne i dekonstruktywistyczne ścieżki badań nad muzyką, jej praktyką i teorią* o nr 2016/23/B/HS1/02325 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.



Ten utwór jest dostępny na licencji **Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0** Międzynarodowe.

Copyright © 2022 by Wydawnictwo UNUM

ISBN 978-83-7643-224-3 (wersja drukowana)

ISBN 978-83-7643-225-0 (wersja online)

DOI: <https://doi.org/10.21906/9788376432250>

Wydawnictwo UNUM

31-002 Kraków, ul. Kanonicza 3
+48 (12) 422 56 90, unum@ptt.net.pl
<http://unum.ptt.net.pl>

Wprowadzenie

Czym jest muzyka oraz w jaki sposób wpływa na życie społeczne i indywidualne? Jak rozumiemy dźwięki i czym są one dla słuchających, a także w jaki sposób tworzą to, co nazywamy muzyką? Jakie relacje łączą muzykę, poznanie i byt? Te pytania towarzyszyły myślicielom od starożytności i towarzyszą słuchaczom, twórcom i wykonawcom muzyki dzisiaj. Zadawane w inny sposób, przy pomocy nowych kategorii, pojęć, obrazów i metafor, stanowią podstawę filozoficznego namysłu nad muzyką i praktyką muzyczną. Wykraczając poza pojęcie i sąd dotyczący piękna, wzniosłości, przedstawiania oraz symbolizowania, a także przekształcając owe pojęcia i poszerzając znacznie ich zakresy, pytania te stanowią zasadniczy trzon filozofii muzyki.

W książce *Co to jest muzyka?* (wydanie polskie 1992)¹ Carl Dahlhaus i Hans Heinrich Eggebrecht zwrócili uwagę na to, że muzyka, tak różnie rozumiana i tłumaczona w różnych praktykach i obszarach kulturowych, nie tworzy spójnego systemu. Nie ma jednej muzyki w innym niż trywialny sensie. Istnieją natomiast różne tradycje i praktyki, w których dźwięk, rytm czy fraza traktowane są jako współzależne i słuchane jako całość. Dahlhaus nalegał:

„kategoria „muzyka”, wedle której wydziela się ze złożonych kulturowych procesów pewne elementy, określając je jako „swoiście muzyczne”, jest abstrakcją, (...) której dokonuje się tylko w pewnych kulturach²

i dalej:

Motywym, który legł u podstaw idei „jednej” muzyki – wynikającej z idei „jednej” historii – była klasyczna utopia człowieczeństwa³.

1 C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka*, przeł. D. Lachowska, Warszawa 1992.

2 Tamże, s. 19.

3 Tamże, s. 23.

Problem nie polega jednak na poszukiwaniu esencji czy ideału wspólnego wielu różnym kulturom („wszelkie myślenie o muzyce kieruje się ostatecznie ku pytaniu, co to jest muzyka”⁴), ale na nieustannych próbach podporządkowania jednych praktyk drugim. W namyśle nad muzyką myśliciele wykraczają nieustannie poza to, co słyszane oraz poza to, co obecne w danej praktyce, nie tylko w teorii, ale i daleko poza nią, sięgając do źródeł, inspiracji oraz konsekwencji i znaczeń kultury muzycznej i samej muzyki. Poszukując źródłowych, funkcjonalnych lub strukturalnych punktów zaczepienia dla muzyki, a wreszcie budując nowe jej rozumienie.

Filozofia muzyki wypracowała do tej pory wiele dróg dochodzenia do muzyki dla nas oraz muzyki w ogóle, burząc przy okazji rozumienie tego – a na pewno nim wstrząsając – czym jest muzyka lub jak była postrzegana. Drogi te są tak różne, że często trudno w nich odkryć jedność myśli lub założyć tożsamość leżących u ich podstaw przekonań. Jednak właśnie ta różnorodność sposobów poszukiwania osnowy muzycznej stanowi bogactwo dziedziny i decyduje o jej potencjale.

Właśnie z założenia, że do muzyki prowadzi w równym stopniu ogólne jej poznawanie oraz pojedyncze, indywidualne, każdorazowo inne jej doświadczenie, jak również tworzone przy tym znaczenia, zrodziła się niniejsza książka. Zawiera ona teksty, które w różnym stopniu dotyczą tych obszarów badania muzyki oraz proponują ich indywidualne rozwinięcia. Poznajemy, doświadczamy i odczytujemy znaczenia muzyki dzięki narzędziom filozoficznym wywodzącym się z różnych obszarów filozofii – z refleksji ogólnej oraz tej inspirowanej przez wybranego myśliciela, trend lub kierunek. W efekcie proponowany tom stanowi zbiór wyraźnie zróżnicowanych tekstów, które eksplorują różne ścieżki odnoszenia się do muzyki i jej badania, sięgając zarówno do konkretnych dzieł muzycznych, jak i do ogólnych idei filozoficznych, a także problemów i nurtów filozoficznych oraz historycznych. Rozważania podnoszące kwestie ogólne, metodologiczne oraz zagadnienia teoretyczne prezentują narzędzia potrzebne do poznania i zrozumienia znaczeń odnajdywanych w poszczególnych dziełach muzycznych oraz umożliwiają teoretyczne rozważania wokół muzyki jako całości, a także odrębnych elementów muzycznej praktyki. Poprzedzają one bardziej praktyczną część monografii, w której doświadczenie, analiza oraz rozumienie dzieła stanowi główną treść przedstawianych tekstów. Jest jednak oczywiste, że ani poznanie, ani doświadczenie, ani znaczenia muzyki nie da się oddzielić od siebie w sposób czytelny.

4 Tamże, s. 34.

Zapraszamy czytelnika do przyjęcia zaproponowanego podziału na obszary badań jako sugestii w kontekście filozofii muzyki rozumianej możliwe najszerzej. Tak jak poznanie nadbudowane jest nad doświadczeniem, tak samo znaczenie dzieła muzycznego nadbudowane jest zarówno nad doświadczeniem, jak i nad poznaniem oraz stanowi element ich obu. Obszar badania i interpretowania muzyki, który przedstawia proponowana monografia, rozpościera się pomiędzy historią a filozofią, między pojęciem a praktyką, problemem a określeniem tego problemu. Teksty takie jak Magdaleny Krasieńskiej *Muzyczne Moi i Soi w semiotyce egzystencjalnej Eero Tarastiego* przybliżają wybrane nurty badawcze (tu semiotyka egzystencjalna Tarastiego) i oferują głębszy namysł nad muzyką jako przedmiotem filozoficznego badania. Z kolei w tekście Marioli Kokowskiej *O fenomenologicznym doświadczeniu muzyki* mamy do czynienia z ujęciem fenomenologicznym. W pracy Bogumiły Miki *O reprezentacyjnych możliwościach muzyki. Kilka uwag z perspektywy XXI wieku* pojawia się jeden z najważniejszych w dziejach estetyki muzycznej problem reprezentacji w muzyce, ujęty w perspektywie jego aktualności i żywotności. Wreszcie w tekście Krzysztofa Lipki *Muzyka – miłość – kosmos* omawiane jest tradycyjne ujęcie filozofii muzyki, a ona sama przedstawiona zostaje w perspektywie metafizycznej. Jak mówi autor, „motyw bliskości struktur muzycznych i kosmicznych nie jest niczym nowym”.

Zbiór przynosi teksty, w których autorzy ukazują doświadczenie muzyki jako doświadczenie emocjonalne, artystyczne lub metafizyczne. Leszek Lorent (*Stanisław Moryto – Carmina Crucis. Perkusyjne medytacje Męki Pańskiej*) oraz Małgorzata Grajter (*Oratorium Chrystus na Górze Oliwnej w kontekście estetyki Schillera*) odwołują się do konkretnych dzieł muzycznych i filozoficznych, Jakub Kopaniecki (*Muzyczne osoby Madonny*) interpretuje ikonę muzyki popularnej, Aleksandra Chmielewska zaś (*Abstrakcja malarska a abstrakcja dźwiękowa w dziełach Wasyla Kandyńskiego i Arnolda Schoenberga*) podejmuje temat abstrakcji pomiędzy dziedzinami sztuk. Ujęcia teoretyczne stanowią wsparcie dla poszukiwań znaczenia w dziełach muzycznych. Są to zarówno ujęcia nowe, eksplorujące współczesne elementy rozumienia twórczości muzycznej w tekście Ewy Skardowskiej *Nowe ujęcia procesu twórczego w muzyce. Wewnętrzna polemika między założeniami estetycznymi a teraźniejszą rzeczywistością kryzysu* lub Michała Sołtysika *Refleksje Henryka Mikołaja Góreckiego wokół tekstów Michała Hellera*, jak i takie, w których dzieła stanowią sposób czy też pretekst rozszerzenia uwagi na całą epokę, styl lub formę, jak np. w tekście Dominiki Zamary *Miłość i filozofia: L'Eraclito amoroso Barbary Strozzi* czy Małgorzaty Gamrat *Opus 14 Hektora Berlioza: sztuka, życie artysty*

i filozofia egzystencjalna Ereo Tarastiego. Jak każda próba ujęcia ludzkiej myśli w postaci sztywnych ram lub etykiet, zaproponowany tutaj podział jest umowny, a także, jak łatwo można dostrzec, niekoniecznie spójny ani wyczerpujący. Tym bardziej zachęcamy czytelnika do tego, aby proponowane przez nas teksty traktować przede wszystkim jako indywidualne propozycje. Można je zatem czytać w innej konfiguracji niż zaproponowana lub zupełnie osobno. To już zależy od czytelnika, jego potrzeb, wyobraźni, sposobu poznawania i poszukiwania odpowiedzi na stawiane w filozofii muzyki pytania. Niezależnie od układu treści każdy z tekstów, osobno czy też w połączeniu z innymi, przyniesie czytelnikowi, jak sądzimy, satysfakcję z postawionych pytań, zadań poznawczych oraz ujmowanych muzycznych zjawisk.

Światowe trendy w badaniach filozofii muzyki wydają się zbyt szerokie, by je ogarnąć jednym, panoramicznym spojrzeniem. Nie ulega wątpliwości, że dziedzina filozofii muzyki wciąż nie doczekała się w Polsce wielu prac ani szkół badawczych – poza kilkoma samotnymi badaczami trudno mówić o polskiej szkole filozofii muzyki, tak jak mówi się o polskiej szkole semiotycznej. Niniejsza monografia stanowi odpowiedź na zapotrzebowanie na przybliżenie ważnych w filozofii muzyki nurtów oraz pokazanie ich praktycznego zastosowania, jak również oryginalnych pomysłów autorów, którzy wychodząc od filozoficznej refleksji, docierają do nowych, wcześniej niedostrzeganych obszarów muzyki, jej znaczeń oraz możliwych interpretacji i doświadczenia, a który bez udziału filozofii być może nie byłby możliwy z taką intensywnością i głębią.

Małgorzata Gamrat
Małgorzata A. Szyszkowska

Muzyka – kosmos – miłość

Krzysztof Lipka

barataria@wp.pl

Wszystko pozostaje w służbie i posłuszeństwie wobec Kosmosu – i ziemia, i morze, i słońce, i reszta gwiazd, i rośliny, i zwierzęta na ziemi. Posłuszne jest mu również nasze ciało (Epiktet).

Muzyka to coś kosmicznego. Bez miłości natury nie ma podstawy dla pasji muzycznej (Emil Cioran).

Rozpocznę cytatem z Hanslicka:

Duchowa zawartość wiąże w duszy słuchacza piękno muzyki ze wszystkimi innymi ideami wielkimi i pięknymi. Muzyka oddziałuje nań nie wyłącznie i nie absolutnie przez piękno sobie tylko właściwe, lecz zarazem jako dźwiękowe odwzorowanie wielkich ruchów kosmicznych. Dzięki głębokim i tajemnym powinowactwom danym z natury, znaczenie dźwięków o wiele przerasta same tylko dźwięki i w dziele ludzkiego talentu zawsze pozwala nam zarazem odczuć pierwiastek nieskończoności. Ponieważ elementy muzyki: dźwięk, ton, rytm, siłę, słabość – znaleźć można w całym wszechświecie, w muzyce odnajduje człowiek wszechświat cały¹.

¹ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854, Repr. Darmstadt 1965, s. 104. Fragment nieobecny w polskim tłumaczeniu S. Niewiadomskiego (Warszawa 1903), [cyt. za:] C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. A. Buchner, Warszawa 1988, s. 321–330; podaję cytowane tamże (w przyp. 1, s. 328) brzmienie oryginalne: „Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüt des Hörers das Schöne

Fragment ten, który na skutek krytyki autor usunął już z drugiego wydania swego dzieła *Vom Musikalisch-Schönen*, wskazuje wyraźnie na to, że podkreślanie czystego formalizmu teorii Hanslicka mija się z prawdą². Jak widać, Hanslick przykładał dużą wagę do związków muzyki z naturą, zwłaszcza w wymiarze kosmicznym. Piękno natury nie musiało być dla muzyka czymś słyszalnym, by mógł je przedstawić w swym dziele. W przytoczonym cytacie odzywa się słynna pitagorejsko-boecjańska teoria, określana w skrócie jako harmonia mundi; przy całej postępowości stanowisko Hanslicka zawiera ten archaiczny element i tym samym nawiązuje do licznych podobnych przekonań, w tym także Keplera i Newtona³. A wbrew wszelkim sceptykom – sama kwestia w dalszym ciągu pozostaje otwarta, gdyż stanowcze twierdzenie, że przytoczona opinia Hanslicka nie ma nic wspólnego z prawdą, jest równie niepoważne, jak opinia przeciwna.

Powyższy sąd Hanslicka to coś więcej niż symbol i alegoria, jest to odniesienie do nieznannej, a przeczuwanej rzeczywistości, co do której w skali makro nie można wykluczyć pewnych, choć niewątpliwie spekulatywnych, paralel czy analogii. O ile w średniowieczu im ufano, o tyle w myśleniu nowoczesnym, nawet całkiem odrzucając pokrewieństwo harmonii sfer i harmonii muzycznej, trudno twierdzić, że w sumie nie odzwierciedlają one razem, każda na swój sposób, pewnych ogólnych, a wciąż nieznanymi prawidłowości wyrażanych przez wspólne przejawy: *dźwięk, ton, rytm, siłę, słabość*.

W przytoczonej opinii Hanslicka dochodzi do głosu ukryte poza tekstem potężne uczucie. W mistycznym geście estetyk i esteta składa w tych słowach hołd muzyce, kosmosowi i nadrzędnemu bytowi łączącemu muzykę z kosmosem – Stworzycielowi i Aktowi Stworzenia. Wielki formalista estetyki muzycznej pokazuje się zatem w pełni romantykiem. Osobiście

der Tonkunst mit allen andern grossen und schönen Ideen. Ihm wirkt die Musik nicht bloss und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der grossen Bewegungen im Weltall. Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und lässt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen. Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum”.

- 2 Podczas sesji Muzyka i filozofia I, UMFC, 22 maja 2013 r., Krzysztof Guczalski wygłosił referat pod tytułem: *Czy Eduard Hanslick był formalistą?*, w którym udawał nieprawomocność sądu o purystycznym formalizmie Hanslicka. Przytoczonego tutaj fragmentu pierwszego wydania *Vom Musikalisch-Schönen* nie podał jednak jako jednego z argumentów.
- 3 Por. J. James, *Muzyka sfer*, tłum. M. Godyń, Kraków 1996, s. 104.

jednak chętniej postrzegam wspomnianego autora jako metafizyka, traktującego proponowaną więź czysto intelligibilnie, to znaczy jako niewątpliwie istniejącą, lecz niepodlegającą badaniu.

Harmonia kosmiczna to nie wyłącznie czysta spekulacja, lecz zapewne przede wszystkim wyraz naszych tęsknot. Przypomina Alicja Kuczyńska⁴:

Ważne staje się więc już samo zmysłowe, artystyczne ukazanie wyrazu nostalgii za nieskończoną przestrzenią. Istnienia pewnych rzeczy możemy się jedynie domyślać.

W gruncie rzeczy tak ujęty w słowa przez Hanslicka motyw bliskości struktur muzycznych i kosmicznych nie jest niczym nowym. Pomijając mityczne sławy, czyli Hermesa Trismegistosa, Zaratustrę i Orfeusza, to od Pitagorasa, Platona, Cyserona, Sekstusa Empiryka, przez Klemensa Aleksandryjskiego, Kasjodora, Boecjusza, Augustyna, Tomasza z Akwinu, przez Ficina, Pica della Mirandolę, Campanellę do co najmniej Athanasiusa Kirchera, Keplera i Newtona związek ten jest podkreślany i podtrzymywany. Natomiast wątek łączący za pomocą muzyki z kosmosem nasze uczucia jest motywem rzadszym i wpływającym w dziejach naszej myśli tylko od czasu do czasu, a przy tym jak gdyby bez pełnej świadomości wagi problemu, która jest – jak postaram się wykazać – niemała.

A zatem *ab ovo*. Muzyka – co prawda niejako *avant la lettre* – pojawia się już w samym akcie stworzenia. *Na początku było Słowo*. Bóg wypowiedział Słowo i stał się świat. Jeżeli wierzyć etiopskiemu tekstowi gnostyckiemu *Lelefa Sedek*, słowem tym było Boskie Imię podane w nie całkiem co prawda czytelnym brzmieniowo tetragramie JHVH⁵. Tak czy inaczej nie był to akt stworzenia *ex nihilo*, to było stworzenie ze Słowa. Jeżeli „na początku było słowo”, to oznacza, że na początku był sens i było brzmienie; sens – element logosu, brzmienie – zacyzn zmysłowego dźwięku. Słowo zawiera dwa składniki, pojęcie i dźwięk. W takiej kolejności pojęcie jest pierwsze według porządku stwarzającego, dźwięk według porządku stwarzanego. Dźwięk jest nośnikiem pojęcia i zarazem sygnałem dla stworzonego, że akt został dokonany. Tak muzyka zwiastuje Ducha. Pojęcie reprezentuje Logos, dźwięk – zmysły. Pojęcie – myśl, dźwięk – wrażenie.

4 A. Kuczyńska, *U źródeł ponowoczesnej fascynacji epoką przestrzeni*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Warszawa 2008, s. 179.

5 Por. N. Drury, *Musik – Pforte zum Selbst, Brücke zum Kosmos. Anwendungsmöglichkeiten in Meditation und gelenkter Phantasie*, aus dem Englischen übersetzt von C. Bendner, Freiburg im Breisgau 1975, s. 25.

Bez brzmienia kontakt z duchem nie byłby dla stworzonego możliwy. Ale w Słowie są jednym. A zatem na początku był związek Logosu i zmysłu. Pojęcie należy do mowy, dźwięk do muzyki. Na początku więc był związek mowy i muzyki, sensu i ekspresji. Logosu i uczucia. Twierdzi R. Murray Schafer:

Na znajdującej się w tekście *Utriusque Cosmi Historia* Roberta Fludda ilustracji, zatytułowanej *Strojenie świata* ziemię tworzy korpus instrumentu, na którym boska ręka rozpina i stroi struny.

„Musimy jeszcze raz spróbować odnaleźć tajemnicę tego stroju” – dodaje autor⁶. Zdaniem Athanasiusa Kirchera Bóg jest stroicielem ludzkich dusz⁷.

Słyszałem niegdyś – relacjonuje John Locke – jak pewien nieprzeciętnie uzdolniony muzyk z całą powagą porównywał siedem dni pierwszego tygodnia Ksiąg Mojżeszowych do nut muzycznych, jak gdyby stamtąd wzięta była miara i sposób stworzenia świata. Rzeczą niemałego znaczenia jest uchronić umysł od takiej jednostronności; myślę, że najlepiej to uczynić, dając mu właściwy i zgodny z rzeczywistością widok na cały świat uchwytny myślą; będzie wtedy mógł zobaczyć porządek, gradację i piękno całości i uwzględnić różne dziedziny różnych nauk w należyтым porządku, wedle użyteczności każdej z nich⁸.

Mówiąc wszak o jednostronności, Locke nie wyklucza przynajmniej częściowych zasług muzyki w samym akcie stworzenia, a – jak można by po ostatnich słowach tego fragmentu sądzić – wręcz zachęca do ich, co prawda bardziej racjonalnego, rozbudowania.

W roku 1859 Friedrich Hebbel miał dziwny sen, który jednym zdaniem opisał w *Dzienniku*. Śnił mu się flecista, który grał, a wydobyte przezeń dźwięki wirowały wokół jego głowy i zamieniały się w gwiazdy. Hebbel nie sądził przy tym chyba, gdyż tego nie zanotował, że tak powstał świat. Jednak oczywiste, że ów flecista był Bogiem, a zatem cały świat

6 R. Murray Schafer, *Muzyka środowiska*, tłum. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 291.

7 J. James, dz. cyt., s. 143.

8 J. Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, t. 2, tłum. B. J. Gawecki, Warszawa 1955, s. 546.

powstał z melodii, z muzyki, przy czym nie bez zasadności występuje tu sen, odzwierciedlenie naszych emocji.

O ile pierwszą połowę zdania Ciorana: „Muzyka jest ostateczną emanacją wszechświata...” – chętnie bym potraktował jako fakt, to jednak drugą jego część: „...tak jak Bóg jest ostateczną emanacją muzyki”⁹ – uważam już tylko za niezbyt lotną poezję.

Mysł stworzenia świata z dźwięków pojawia się jeszcze u Tolkiena jako muzyka Ainurów:

... z przepłatających się i nieustannie zmiennych melodii wzbily się harmonijne dźwięki i popłynęły poza zasięg słuchu w głębie i wysokości, wypełniły przestrzeń [...], przelały się przez jej granicę; Muzyka i echa Muzyki rozległy się w Pustce, aż przestała być pustką. [...] Wtedy Iluwatar przemówił: [...] Pokażę wam teraz wszystko, co wyśpiewaliście, abyście zobaczyli swoje dzieło¹⁰.

Według Tolkiena zatem możliwy jest przekład brzmienia na obraz, gdyż są zapośredniczone przez uczucie.

Z dźwięku tworzącego świat, początkowego Słowa stopniowo wyłoniła się muzyka. Muzyka, będąca na początku, już w słowie, powstała – jak nic innego – równocześnie z samym kosmosem i stąd jej wymiar kosmiczny, natomiast wymiar emocjonalno-etyczny – na skutek powiązania ze stworzeniem świata i człowieka – przedostał się na grunt muzyki, a za jej pośrednictwem w kosmos. Ta intuicja bliska była już starożytnym, u których w porządku kosmicznym miłość i nienawiść pojawiają się skutkiem antropomorficznego pojmowania bytu.

Arystoteles tak relacjonuje pogląd Empedoklesa: „do trzech elementów [wcześniej wymienianych, czyli wody, ognia i powietrza Empedokles] dodał czwarty – ziemię. Trwają one [cztery elementy] wiecznie i nie powstały, ale w większej lub mniejszej ilości łączą się w jedność i znowu z jedności się rozdzielają” (*Metafizyka*). „Empedokles twierdzi, że świat jest z konieczności tak zbudowany, iż Miłość i Nienawiść na przemian nim rządzą”. (Arystoteles, *Fizyka*) I dalej:

Jako pierwiastki we właściwym tego słowa znaczeniu, które tamte wprawiają w ruch, [występują zdaniem Empedoklesa] Miłość i Niezgoda. Raz łączy je ze

9 E. Cioran, *Święci i łzy*, tłum. I. Kania, Warszawa 2003, s. 80.

10 J. R. R. Tolkien, *Ainulindale. Muzyka Ainurów*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 2004, s. 11–13.

sobą Miłość, raz odrzuca od siebie Niezgoda, tak że w rzeczywistości Empedokles przyjmuje sześć elementów¹¹.

Należy podkreślić, że miłość i nienawiść pojawiły się równocześnie z wprowadzeniem przez Empedoklesa ziemi jako czwartego żywiołu, miłość i nienawiść jako nieodłączna ziemską kwintesencja. Myśl ta, że energią twórczą świata jest miłość, przetrwała przynajmniej do Bergsona¹². Tatarkiewicz wskazuje tendencję, jakiej od czasów starożytnych ulegały stopniowo związki miłości z kosmosem.

Trubadurzy uduchowali pojęcie miłości, pojęli jego potrzebę duchową, a średniowieczni filozofowie, uczniowie Pseudo-Dionizego, uczynili z niej potęgę kosmiczną, pojęli ją jako siłę kształtującą świat i prowadzącą do Boga. Dante poszedł ich śladem. „Miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy” – to są ostatnie słowa *Boskiej komedii*¹³.

W dalszych stuleciach idea harmonii kosmosu została oczywiście zaadaptowana do potrzeb chrześcijańskiego pojmowania rzeczywistości. W XVII wieku Charles d'Assoucy wpadł na pomysł, że Bóg kieruje światem za pomocą kosmicznego klawesynu:

Wszystkie części, składające się na wielkie Uniwersum, są strunami, które Bóg rozciągnął na nieskończonej maszynie świata i – choć są rozmaitej natury i przeciwnych jakości – doskonale nastroił. [...] [Tą] wielką harmonią, tym ogniem, którym rozpałił Słońce i Gwiazdy i który wciąż płonie w Jutrzence Bóg obdarza światłem Ziemię i otwiera bramę radości i jasności całego Uniwersum¹⁴.

Charles Fourier, praktyczny marzyciel, wychodzi natomiast z następującego założenia:

11 *Wybrane teksty z historii filozofii, Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*, opr. J. Legowicz, Warszawa 1968, s. 93–95.

12 Por. H. Bergson, *Dwa źródła moralności i religii*, tłum. P. Kostyło, K. Skorulski, Kraków 2007.

13 W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowieczna*, Wrocław–Kraków 1960, s. 320.

14 C. Coypeau Sieur d'Assoucy, *Les Pensées de Monsieur Dassoucy dans le Saint-Office de Rome*, [w:] *L'Art de la musique*, réd. G. Bernard, Paris 1961, fragm. *Le Clavessin du monde*, s. 70; tłum. wł. K. L.

Gdyby planety nie były wytworami żywymi i obdarzonymi funkcjami, znałyby to, że Bóg jest przyjacielem lenistwa. [...] Żądza jest jedyną bronią Boga¹⁵.

Ten utopista uważa, że żywe ciała niebieskie wchodzą ze sobą w stosunki erotyczne za pośrednictwem aromatów¹⁶ i tym sposobem Fourier okazuje się prekursorem współczesnej teorii feromonów. Miłość uprawiana w zrytmizowanej ewolucji doskonalili ciała (także) niebieskie, a dwanaście podstawowych namiętności, czyli tyle co dźwięków w oktawie, stanowi kosmiczną klawiaturę, z której wydobywa się symfonia bytu. Z kombinacji tej dwunastki Fourier, przez stopniowanie, pedantycznie układa tak przez siebie nazwane drzewo namiętności, wykwitłe z zależnych od nich aż ośmiuset dziesięciu różnych ludzkich charakterów, wśród których liczba dźwięków decyduje o złożoności. Ich tony mogą podlegać kombinacjom na zasadzie brzmień orkiestry, od charakterów najprostszych, o których decyduje dźwięk pojedynczy, aż do struktur grupujących wszystkie możliwe układy razem. Tak powstaje regulowana przez Boga cyklolda namiętności, w której poszczególnym figurom geometrycznym, skojarzonym z typem ciała niebieskiego, zostaje przyporządkowane odpowiednie uczucie. Interesująca nas miłość związana jest z elipsą i planetami słońc. Miłość zostaje przewyższona jedynie przez związaną z kołem i bezpośrednio ze słońcami przyjaźń¹⁷.

Nie jest dla mnie jasne dlaczego, ale tak czy inaczej utopiście należy się za tę gradację szacunek. Skądinąd można żałować, że Paul Hindemith w swej *Die Harmonie der Welt*, gdzie występują personifikacje planet, nie wyciągnął muzycznych wniosków z erotyczno-emocjonalnej doktryny Fouriera.

Warto zastanowić się chwilę nad źródłami pomysłów Fouriera, nie mając oczywiście żadnej gwarancji, że utopista owe źródła znał. Wydaje się, że cyklolda namiętności, składająca się ze wszystkich dźwięków

15 *Théorie des quatre mouvements*, [w:] C. Fourier, *Oeuvre complètes*, t. 1, Paris 1841, s. 126, 221, [cyt. za:] A. Sikora, *Fourier*, Warszawa 1989, s. 30, 62.

16 C. Fourier: *Zarodki ciał niebieskich są składane i hodowane na Drodze Mlecznej [...]; są płodzone podczas kopulacji amoralnej planet, które kopulują ze sobą lub ze swoim Słońcem. [...] Stwierdziłem także, że planeta jest ciałem androgynicznym, mającym dwie płcie i funkcjonującym jako samiec w czasie kopulacji bieguna północnego, a jako samica – w czasie kopulacji bieguna południowego*, [cyt. za:] A. Sikora, dz. cyt., s. 222–223.

17 A. Sikora, dz. cyt., s. 64, 81–85, 161, 162, 177.

w oktawie, nawiązuje do koncepcji Platona, który w micie o Erze rozwija taki oto obraz:

Światło wiąże całą obracającą się kulę. A między końcami napięte jest Wrzeciono Konieczności, które wszystkie kule obraca. [...] Tam, u góry, na każdym kręgu chodzi Syrena obracająca się razem z nimi i wydaje jeden głos, jeden ton. Wszystkie razem, a jest ich osiem, tworzą jeden harmonijny akord¹⁸.

Takie właśnie akordy, złożone ze wszystkich dźwięków składowych skali, spotykamy dopiero u Skriabina¹⁹.

Z kolei kombinacyjny pomysł ośmiuset dziesięciu różnych charakterów Fouriera przypomina wcześniejsze, nieco podobne rozwiązanie kosmiczne XVII-wiecznego poety, Eryciusza Puteanusa, który wykazał, że tekst jednego wiersza hymnu do Matki Boskiej jezuita Bernarda van Bauhuysena (*Tot tibi sunt dotes, Virgo, quit sidera coelo*) można przeobrażać na tysiąc dwadzieścia dwa różne sposoby, to jest na tyle, ile gwiazd znano w owych czasach²⁰.

Natomiast połączenie muzyki, zapachów i kosmosu pojawiło się przed Fourierem już u Campanelli:

[...] dwudziestu czterech kapłanów, o północy, w południe, rano i wieczorem, czyli cztery razy dziennie, śpiewa psalmy Bogu; ich obowiązkiem jest obserwować gwiazdy [...] Śpiewają hymny do miłości, mądrości i wszelkiej cnoty [...]

[...] zamykają tego, komu gwiazdy grożą nieszczęściem, w białym pokoju, opryskanym wonnościami i octem różanym, zapalają siedem świec z wosku zmieszanego z aromatami, czynią radosną muzykę i prowadzą wesołe rozmowy, aby rozegnać zarodki zarazy, przez powietrze przedostające się z nieba²¹.

Z własnej fantasmagorii Fourier wyciąga dwa wnioski; pierwszy oczywisty, że – jak pisze Adam Sikora – „prawdziwa harmonia nie polega na

18 Platon, *Państwo*, t. 2, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1994, s. 218–219.

19 Por. K. Lipka, *Rozkład harmoniki funkcyjnej we wczesnym etapie twórczości fortepianowej Aleksandra Skriabina*, pr. mgr., Instytut Muzykologii UW, 1979, maszynopis.

20 M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma 1964, s. 21.

21 T. Campanella, *Miasto Słońca*, tłum. L. i R. Brandwajnowie, Warszawa 1994, s. 76, 95.

monotonii i jednostajności, ale na różnorodności i syntezie wszystkich tonów” oraz drugi nieco zaskakujący, że „nasze namiętności odgrywają pierwszą po Bogu rolę w ruchu wszechświata”²². To drugie oczywiście sugeruje, że ludzkie uczucia bynajmniej nie są jedynie biernym odwzorowaniem kosmicznych schematów, jak chciał choćby późniejszy Hanslick. Dalej Fourier:

Człowiek łączy się w harmoniczej zgodności z tonem najwyższym, którym jest Bóg. Zgodnie z tym prawem uczestniczymy nieuchronnie w boskiej potędze i współpracujemy z Bogiem bezpośrednio w zawiadowaniu wszechświatem. [...] Cały system ruchu uległby zafałszowaniu, gdyby ton krańcowo niski – człowiek – nie sprawował w pełni współkierownictwa z tonem krańcowo wysokim – Bogiem. Każde pogwałcenie tego prawa pozbawiłoby ruch fundamentalnego węzła i zasiało gruntowną niedorzeczność w dziele kreacji. [...] Choćby jeden instrument wydający fałszywe dźwięki, niezgodne z tonacją, zakłóca grę całej orkiestry. Tak samo dzieje się we wszechświecie, gdzie popsucie jednego z tonów psuje relacje między wszystkimi²³.

Ta atrakcyjna myśl też jednak bynajmniej nie jest nowa, choć należy wątpić, czy Fourier mógł napotkać jej pierwotne źródło. Otóż w starożytnych Chinach podczas obrzędu próby stroju za najmniejszy fałsz karano śmiercią odpowiedzialnego kapłana, wierząc, że błędne nastrojenie może wywołać kataklizm na skalę wszechświata. Ten chiński wątek był jednym z ulubionych motywów, często przytaczanych przez moją Mistrzynię, Zofię Lissę. Ale i Stary Testament mówi o karaniu, choć nie tak srogim, za mylne podanie muzycznych sygnałów dwóch wskazanych do tego przez Boga trąb (proroctwo Ezechiela).

Zdaniem Fouriera ciała niebieskie są:

wyposażone w pięć zmysłów: wzroku, słuchu, powonienia, smaku i dotyku [...] w stopniu znacznie doskonalszym niż my²⁴.

Pomysł ten mógłby się nam wydać nieco ekstrawagancki, lecz niespodziewanie w sukurs przychodzi Fourierowi późniejszy koncept Gustawa T. Fechnera, który wyluszcza Tadeusz Czeżowski:

22 A. Sikora, dz. cyt., s. 85, 162.

23 Tamże, s. 211–213.

24 Tamże, s. 219.

Ziemia widzi oczami wszystkich żyjących na niej istot, które widzą, i myśli mózgiem wszystkich żyjących na niej istot, które myślą. W ten sposób przeprowadza Fechner paralelizm psychofizyczny przez cały wszechświat, dochodząc do świadomości systemów słonecznych i ostatecznie do świadomości wszechświatowej Ducha Bożego²⁵.

Jeżeli zatem spróbujemy pociągnąć tę intrygującą myśl, to trzeba dodać, że ziemia słucha uszami wszystkich istot słyszących i komponuje muzykę za pośrednictwem talentu wszystkich istot komponujących.

John Locke, śladem Arystotelesa, zadał pytanie:

Czy człowiek, gdyby Bóg go postawił u krańca bytów cielesnych, nie mógłby wyciągnąć ręki poza swe ciało?²⁶

Odpowiedział na to Wolter:

Otóż ramię to musi być jeszcze w czystej przestrzeni, gdyż nie znajduje się przecież w nicości²⁷.

Jeszcze lepiej odpowiedziała znana dawna ilustracja, na której pewien wesołek macha ręką poza firmamentem pełnym gwiazd. Człowiek w swoich fantazjach, modlitwach, marzeniach zawsze pragnął pomachać ręką gdzieś w nieskończoności. Takim właśnie gestem w ostatnich czasach posłał w przestrzeń międzygwiazdną swoje żywe uczucia w sensie realnym, dosłownym i materialnym; wystrzelił w kosmiczną dal gotowy utwór, *Odę do radości*. Rola muzycznego i emocjonalnego pioniera w kosmosie przypadła i w tym zakresie, choć zaocznie, znowu Beethovenowi. To jeszcze jeden nowatorski krok ostatniego z klasyków wiedeńskich, tym razem totalny, ostateczny, postawiony w ponadludzkiem wszechświecie po to jak gdyby, by dać namacalny dowód jednej z najśmielszych w XX wieku filozoficznych teorii. Żadna inna muzyka nie dokonałaby tego z odpowiednią, tak uniwersalną, iście kosmiczną oryginalnością i siłą.

Karl Popper uważa mianowicie, że muzyka klasyczna jest najdoskonalszym osiągnięciem zachodniej kultury, tym jedynym, co powinno po nas pozostać bezwarunkowo. Z drugiej strony tenże filozof twierdzi, że ludzkość wnosi w całokształt wszechświata nieobecną w nim bez człowieka

25 T. Czeżowski, *O metafizyce, jej kierunkach i zagadnieniach*, Kęty 2004, s. 57.

26 J. Locke, dz. cyt., t. 1, s. 228–229.

27 Tamże, s. 22.

nową jakość, to właśnie, co Popper nazywa trzecim światem: myśl, naukę, sztukę, filozofię, ten niespodziewany, nieprzewidziany przez byt element, naddatek bez człowieka niemożliwy do zaistnienia. O ile jednak wiem, Popper nigdy nie powiązał tych dwóch myśli ze sobą; spróbujmy to zrobić za niego. Otóż muzyka odkrywa przed nami coś więcej i coś innego niż pozostałe sztuki, nauka czy filozofia, odsłania ów wyraz Schopenhauero-wej woli i właśnie dlatego jest w naszej kulturze w specyficzny sposób rzeczywiście szczególnie ważna: muzyka wnosi we wszechświat nasze żywe i bezpośrednie, choć zakodowane w dźwiękowej strukturze, wewnętrzne przeżycia i doznania, a przede wszystkim nasze uczucia, zachwyty, radość, miłość. Zatem potwierdziła się intuicja Platona: muzyka połączyła duszę świata w całość.

Co zaś do harmonii mundi, to wciąż jeszcze wszystko przed nami. Jak zapowiada Campanella:

W najbliższym czasie oczekuje się wynalezienia [...] rogów słuchowych; dzięki nim można będzie [...] słyszeć harmonię niebios²⁸.

Tego najbliższego wynalazku oczekujemy z niecierpliwością.

Abstrakt

Muzyka – kosmos – miłość

Muzyka nawiązuje więź z kosmosem; jest to istotowa więź strukturalna. Lecz muzykę tworzy człowiek i nasącza ją własnymi emocjami. Dzięki muzyce człowiek wchodzi więc w inną, nową relację z kosmosem. Relacja ta jest zatem nie tylko badawcza, eksploracyjna, zabobonna czy intelektualna, ale dzięki muzyce także staje się emocjonalna, intymna, artystyczna. Człowiek zawsze wysyłał muzykę w kosmos w swoich fantazjach, modlitwach, marzeniach, ale w XX wieku uczynił to także w postaci realnej – wystrzelił w kosmiczną dal gotowy utwór. Rola pioniera przypadła w tym zakresie znowu, choć zaocznie, Beethovenowi. To jeszcze jeden związek ostatniego z klasyków wiedeńskich z bytem, związek tym razem totalny, ostateczny, wkraczający we wszechświat jak gdyby po to, by dać namacalny dowód teorii Poppera, że kultura wnosi w byt niespodziewany element, bez człowieka niemożliwy do zaistnienia.

Słowa kluczowe: muzyka, kosmos, miłość, Empedokles, Platon, Fourier, Popper

28 T. Campanella, dz. cyt., s. 90.

Abstract

Music – cosmos – love

Music makes ties with the cosmos; it is an essential and structural bond. However, music is made by man, who pours into it his own emotions. Because of music, man enters into a new relationship with the cosmos. Relation, which is not only exploratory, scientific, intellectual, or superstitious but thanks to music, it is emotional, intimate, and artistic. Man always sent music into the cosmos in his phantasies, prayers, and dreams, but in the twenty century, it happened in reality. The man shut a ready musical work into faraway cosmic space. The pioneering role in this matter was given again, although in absentia, to Beethoven. It is one more tie of the last Viennese classic with existence, the total relation, final and entering the cosmos as if to prove to Popper's claim that culture thrusts into being an element of surprise, without which human existence is impossible.

Keywords: music, cosmos, love, Empedocles, Plato, Fourier, Popper

Bibliografia

- Bergson H., *Dwa źródła moralności i religii*, tłum. P. Kostyło, K. Skorulski, Kraków 2007.
- Campanella T., *Miasto Słońca*, tłum. L. i R. Brandwajnowie, Warszawa 1994.
- Cioran E., *Święci i łzy*, tłum. I. Kania, Warszawa 2003.
- Czeżowski T., *O metafizyce, jej kierunkach i zagadnieniach*, Kęty 2004.
- Dahlhaus C., *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. A. Buchner, Warszawa 1988.
- Drury N., *Musik – Pforte zum Selbst, Brücke zum Kosmos. Anwendungsmöglichkeiten in Meditation und gelenkter Phantasie*, aus dem Englischen übersetzt von C. Bender, Freiburg im Breisgau 1975.
- Guczalski K., *Czy Eduard Hanslick był formalistą?*, [w:] *Muzyka i filozofia i refleksje, konteksty, interpretacje*, red. K. Lipka, Warszawa 2017.
- Hanslick E., *O pięknie w muzyce*, tłum. S. Niewiadomski, Warszawa 1903.
- Hanslick E., *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854, repr. Darmstadt 1965.
- Kuczyńska A., *U źródeł ponowoczesnej fascynacji epoką przestrzeni*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Warszawa 2008.
- L'Art de la musique*, réd. G. Bernard G., Paris 1961.
- Lipka K., *Rozkład harmoniki funkcyjnej we wczesnym etapie twórczości fortepianowej Aleksandra Skriabina*, Instytut Muzykologii UW, 1979, maszynopis.
- Locke J., *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, t. 1–2, tłum. B. J. Gawecki, Warszawa 1955.
- Murray Schafer R., *Muzyka środowiska*, tłum. D. Gwizdalanka, Res Facta 1982, nr 9.
- Platon, *Państwo*, t. 1–2, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1994.
- Sikora A., *Fourier*, Warszawa 1989.
- Tatarkiewicz W., *Estetyka średniowieczna*, Wrocław–Kraków 1960.
- Tolkien J. R. R., *Ainulindale. Muzyka Ainurów*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 2004.
- Wybrane teksty z historii filozofii, Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*, red. J. Legowicz, Warszawa 1968.

Muzyczne *Moi* i *Soi* w semiotyce egzystencjalnej Eero Tarastiego

Magdalena Krasieńska

Uniwersytet Warszawski

krasinska.mag@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0003-2347-3065>

Celem niniejszego artykułu jest omówienie relacji, istotnej z punktu widzenia projektu semiotyki egzystencjalnej, pomiędzy dwiema stronami „muzycznego organizmu”: *Moi*, które reprezentuje „wewnętrzność”, egzystencjalne ego podmiotu, oraz *Soi*, odpowiadające za to, co uwarunkowane społecznie. Eero Tarasti, twórca wspomnianej odmiany semiotyki, rozważając napięcie pomiędzy *Moi* i *Soi*, odwołuje się do tradycji Kantowskiej, Heglowskiej, Heideggerowskiej, jak też do tradycji semiotyki francuskiej (Greimas), tartusko-moskiewskiej (Łotman) i biosemiotyki (Uexküll). Tworzy on za pośrednictwem pojęć *Moi* i *Soi* modele uwzględniające przejścia od tego, co jednostkowe, do tego, co wspólnotowe (i odwrotnie), wpisując problem tworzenia i odbierania dynamicznych znaków w szerszą perspektywę relacji podmiotu z własnym otoczeniem (*Dasein*, *Umwelt*) i z transcendencją.

Przyporządkowując *Moi* ciału, a *Soi* formie, Tarasti podkreśla, że pierwsze z nich jest swoistą wiązką wrażeń, podczas gdy drugie realizuje się w działalności dyskursywnej. Stąd społeczne *Soi* („siebie”) jest przestrzenią łączącą twórców, umożliwiającą komunikację pomiędzy nimi i wzajemne czerpanie ze swoich zasobów. Egzystencjalne *Moi* („mnie”) powoduje natomiast, że dzieło sztuki nabiera cech wysoce indywidualnych, idiomatycznych, nowatorskich. W związku z tym to, co indywidualne i to, co społeczne wzajemnie się pobudza i uzupełnia. Ponieważ *Moi* i *Soi* stanowią przeciwstawne, choć w pewnym sensie symetryczne strony „semiotycznej jaźni”, to również przynależne im modalności (*will*, *can*, *know*, *must*) występują w obu przypadkach w dokładnie odwrotnej kolejności.

Moim celem jest zrekonstruowanie koncepcji muzycznych *Moi* i *Soi* przy uwzględnieniu niektórych filozoficznych i semiotycznych inspiracji Tarastiego, którym poświęcam pierwszą część pracy. Następnie przechodzę do scharakteryzowania zasad *Moi* i *Soi* oraz relacji, jaka pomiędzy nimi zachodzi. Kolejnym krokiem jest wprowadzenie biosemiotycznych pojęć stosowanych przez Tarastiego, czyli *Ich-Ton* i *Dich-Ton*, w celu omówienia semiotycznej jaźni w perspektywie napotykania przez podmiot tego, co inne. Rekonstrukcja wszystkich wspomnianych pojęć umożliwi zaprezentowanie pracy współrzędnych kwadratu semiotycznego w dziele muzycznym, jak również przywołanie dokonanego przez Rolanda Barthes'a podziału na geno-śpiew i feno-śpiew, w którym Tarasti rozpoznaje antecedencję własnego rozróżnienia *Moi* i *Soi*.

1. Semiotyka egzystencjalna

Rozwój semiotycznej ścieżki Tarastiego znaczony jest, jak on sam deklaruje, szczególnym momentem, w którym zdecydował się zabarwić swoją teorię dotąd pomijanym przez semiotykę wymiarem egzystencjalnym¹ i psychologicznym. O ile *A Theory of Musical Semiotics* (1994) jest dziełem zamykającym etap dociekań nad muzyką jako znakiem i możliwościami jej poznania, o tyle w *Existential Semiotics* (2000) dochodzi do uformowania zrębów semiotyczno-egzystencjalnej teorii rozumienia – w tym także teorii rozumienia dzieła muzycznego².

-
- 1 Przymiotnik „egzystencjalny” odnosi się, jak pisze Tarasti, do momentu w życiu lub w akcie reprezentacji tegoż życia, „który jest bardziej znaczący niż inne, który wyróżnia się jako coś nieomal transcendentalnego [...]. Zwykle tutaj ulega zatrzymaniu codzienny bieg zdarzeń [...]”. W muzyce takie egzystencjalne momenty odznaczają się „szczególną siłą przekonywania”, jaśniejac na tle pozostałych – E. Tarasti, *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*, De Gruyter Mouton, Berlin 2012, s. 455; jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie – M. K.
 - 2 Te dwie fazy namysłu nad sztuką dźwiękową nie wykluczają się – późniejsza stanowi rozwinięcie tej wcześniejszej, „przedegzystencjalnej”, jakkolwiek operuje już nowo wprowadzonymi narzędziami. W celu pełniejszego zapoznania się z wczesną semiotyką muzyki Tarastiego warto sięgnąć po krytyczną pracę Macieja Jabłońskiego, w zakończeniu której autor krótko charakteryzuje ogólny kierunek, w jakim potoczą się późniejsze badania fińskiego semiotyka (M. Jabłoński, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1999). Ponieważ koncepcja *Moi* i *Soi* pojawia się u Tarastiego stosunkowo późno, niniejszy artykuł bazuje głównie na dwóch ostatnio opublikowanych książkach w języku angielskim: *Semiotics of Classical Music* (2012) oraz *Sein und Schein* (2015).

Maciej Jabłoński, badacz semiotyki Tarastiego, określił ją mianem „teorii poznania muzyki (a właściwie – muzykologicznego poznania muzyki)”³, w ramach której, po pierwsze, nadrzędną rolę w procesie kognitywnym przyznaje się interpretacji, a po drugie, sam „dyskurs muzyczny” traktuje się jako intencjonalny komunikat, choć jawiący się jako wywołujący afektywne doznania „dynamiczno-energetyczny fenomen”. Wiodącym problemem w tak ukształtowanej semiotyce jest kwestia kreacji języka, za pomocą którego byłoby możliwym odzwierciedlenie wspomnianego fenomenu. Aby interpretacja mogła faktycznie oddać złożoność i dynamikę muzycznego fenomenu, sama musi być wyposażona w odpowiednią strukturę: a mianowicie strukturę modalną. Modalizacje, wyjaśnia Jabłoński, stanowią „coś w rodzaju katalizatora interpretacji. Dzięki nim staje się ona procesem w stopniu wysoce kreatywnym, trybem najszcześliwiej oddającym dynamiczność muzyki”⁴.

Pytaniem, które stopniowo się u Tarastiego klaruje⁵ i wybrzmiewa w końcu w formule semiotyki egzystencjalnej, jest: „jak przełożyć rezultaty poznania intuicyjnego na język, nie niwecząc przy tym specyficznej niepowtarzalności i wartości tego poznania?”⁶. Odrzucając ustalenia nieelastycznego strukturalizmu i krytycznie spoglądając na osiągnięcia „klasycznej” semiotyki (choć jednocześnie Tarasti w dużym stopniu wspiera się na elementach zaczerpniętych z tychże nurtów, między innymi na założeniu o znakowym fundamencie ontologiczno-epistemologicznym u Charlesa Sandersa Peirce’a oraz na modalności u Algirdasa Julienu Greimasa), autor *Sein und Schein* decyduje się na stworzenie nowego typu semiotyki, takiego, który nie będzie badał „przedmiotu” wyłącznie „od zewnątrz” – tak jakby podmiot doświadczenia sytuował się stale w pozycji niezaangażowanego obserwatora – ale także „od wewnątrz”. To, ku czemu podmiot dąży, może być w odmienny sposób rozumiane: jako coś kolektywnego (wartości społeczne, cele ponadindywidualne) lub idiolektycznego

3 M. Jabłoński, dz. cyt., s. 152.

4 Tamże, s. 156.

5 Komentowany przez Jabłońskiego tekst *On the Paths of Existential Semiotics* (zob. E. Tarasti, *Existential Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 2000, s. 3–16) ostatecznie skłania badacza do stwierdzenia, że w treści wspomnianego tekstu zawiera się to, co było antycypowane już we wcześniejszych pracach fińskiego semiotyka, choć nie „w tak dramatycznej manierze” (M. Jabłoński, dz. cyt., s. 159).

6 Tamże.

(„jako cecha indywidualnego, a przez to niepowtarzalnego przedmiotu”⁷). O ile wcześniejsze semiotyki generalnie zajmowały się badaniem „jedynie warunków poszczególnych znaczeń, [o tyle] semiotyka egzystencjalna analizuje zjawiska w ich unikalności. Bada znaki w ruchu i przepływie”⁸.

Charakterystyka semiotyki egzystencjalnej nie może obyć się bez przynajmniej kilku odniesień do filozoficznych inspiracji Tarastiego⁹. Autor *Existential Semiotics* czerpie bowiem nie tylko z „klasycznej” semiotyki (Peirce, Greimas, Jurij Łotman) oraz prężnie rozwijającej się biosemiotyki (począwszy od Jakoba Johanna von Uexküll’a i Thure’a von Uexküll’a), lecz także z klasycznej filozofii niemieckiej (Kant, Schelling, Hegel), hermeneutyki *Dasein* (wczesny Heidegger) i egzystencjalizmu (Kierkegaard, Sartre, Jaspers, Marcel). Na potrzeby niniejszego omówienia wspomnijmy krótko tylko o wybranych zapożyczeniach, które będą miały istotne znaczenie w świetle idei muzycznych zastosowań zasad *Moi i Soi*.

Korzeni egzystencjalnej semiotyki Tarasti upatruje u Kanta i Hegła, którzy są w jego ocenie „wielkimi zakulisowymi [*behind-the-scenes*] myślicielami semiotycznymi”¹⁰. Wprowadzenie przez Krytykę czystego rozumu pojęcia rzeczywistości *an sich* zasygnalizowało, zdaniem fińskiego semiotyka, kryzys reprezentacji: skoro idea przedstawienia opiera się na założeniu zgodności pomiędzy znakiem a jego odniesieniem, to rodzi się problem związany z uwikłaniem sądu o oznaczanym przedmiocie w językowe (strukturalne) zapośredniczenie¹¹. Pogląd ten znajdzie swoją kontynuację w zabarwionej metafizycznym myśleniem biosemiotyce Uexküll’a, przyjmującej – do czego Tarasti będzie nawiązywał – że organizm funkcjonuje w ramach swojej własnej rzeczywistości, w realności zwanej *Ich-Ton*, która wyklucza wspólny dla wszystkich świat: uniwersalną, powszechną *die Umwelt*. Od Hegła z kolei Tarasti zapożycza dwie kategorie pochodzące z jego *Nauki logiki*: *an-sich-sein* (byt-w-sobie) oraz *für-sich-sein* (byt-dla-siebie)¹². U Kanta rzecz sama w sobie (noumen) stała się bytem transcendentnym, wymykającym się zasięgowi poznania; u Hegła z kolei byt *an sich* jest czymś potencjalnym, jeszcze bez „jawnie zdeterminowanego

7 Tamże, s. 161.

8 E. Tarasti, *Sein und Schein. Explorations in Existential Semiotics*, De Gruyter Mouton, Berlin 2015, s. 4.

9 Kwestię swoich zapożyczeń i zróżnicowanych inspiracji Tarasti przejrzyście wyklada np. w rozdziale pt. *Existential Semiotics Today: Sein (Being) und Schein (Appearing)*, [w:] tenże, *Sein und Schein*, dz. cyt., s. 3–38.

10 Tenże, *Semiotics of Classical Music*, dz. cyt., s. 14.

11 Tenże, *Sein und Schein*, dz. cyt., s. 55.

12 Zob. G. W. F. Hegel, *Nauka logiki*, t. 1, przeł. A. Landman, PWN, Warszawa 1967.

charakteru”, który w późniejszym etapie „będzie aktualizowany jedynie poprzez jego relacje z innymi rzeczami”¹³. Stąd też pojęcia *an sich* i *für sich* są zarezerwowane odpowiednio dla potencjalności i aktualności, markując pewną linię rozwoju także dla człowieka: od świadomości pierwotnej (Sartre’owskie bycie-w-sobie, *être-en-soi*), jeszcze nieświadomej siebie samej, ale wyposażonej w kinetyczną energię, do świadomości siebie (bycie-dla-siebie, *être-pour-soi*), w ramach której dochodzi do rozpoznania własnej tożsamości. Aby przejść do tej nastawionej na jednostkę perspektywy, trzeba jednak wykonać „egzystencjalno-semiotyczny odwrót od Hegla o sto osiemdziesiąt stopni”¹⁴, to znaczy przekształcić z ducha kolektywne *an-sich-sein* i *für-sich-sein* w jednostkowe *an-mir-sein* (bycie-we-mnie) i *für-mich-sein* (bycie-dla-mnie).

Ostatnią postacią, którą należy przywołać w kontekście zapożyczeń Tarastiego, jest Jacques Fontanille, autor książki *Soma et séma. Figures du corps* (2005). Dzieło to odnosi się do cielesnej semiotyki, prezentując różnicę pomiędzy *Moi* i *Soi* – kategoriami zaadaptowanymi przez Tarastiego na potrzeby jego własnej semiotyki egzystencjalnej i umieszczonymi przez niego w planie logiki Hegłowskiej.

2. *Moi* i *Soi*

Fontanille pojmuje ciało dwojako. Po pierwsze, jako ciało, które jest ciałem jako takim, „centrum wszystkiego”, stawiającym materialny opór przeciwko procesom semiotycznym, jak również będącym dla nich impulsem; w tym sensoryczno-motorycznym wymiarze ciało jest „punktem podparcia doświadczenia semiotycznego” i określamy je jako *flesh* lub *chair*¹⁵. W drugim znaczeniu mamy do czynienia z cielesnym ciałem (*fleshly body*), które funduje tożsamość i pełni rolę nośnika *Moi* (Mnie, *Me*), podczas gdy ciało jako takie podtrzymuje *Soi* (Siebie, *Self*)¹⁶. Relacja, jaką Fontanille ustanawia pomiędzy *Moi* i *Soi* w ramach swojej cielesnej semiotyki, jest następująca: *Moi* dostarcza *Soi* opór bądź impuls do tego, aby *Soi* za jego pośrednictwem czymś się stało; *Soi* natomiast zapewnia *Moi* refleksyjność, która pomaga temu drugiemu utrzymać się w obrębie swoich własnych granic pomimo ciągłej przemiany. Podczas gdy *Soi* projektuje siebie

13 E. Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, dz. cyt., s. 15. Na temat problemu znaku u Kanta i Hegla zob. także np. J. Simon, *Filozofia znaku*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004, s. 71–77.

14 E. Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, dz. cyt., s. 15–16.

15 Tamże, s. 16.

16 Tamże, s. 16–17.

poprzez czynności dyskursywne, *Moi* stawia opór przejrzystej semiozie, „zmuszając *Soi* do napotkania swojej własnej odmienności. Zatem oba są nierozłączne”¹⁷. *Soi* nie tylko magazynuje cielesną pamięć, której źródłem jest *Moi*, ale też „nadaje formę śladom napięć i pragnień” zamieszkałym bądź wpisanym w cielesne, egzystencjalne ego¹⁸.

Tarasti rozpoznaje pewną paralelę pomiędzy czynionym przez Fontanille’a rozróżnieniem na *Moi* i *Soi* a Heglowskimi kategoriami *an sich* i *für sich*. To, co w-sobie, współgra bowiem z cielesnym ego, podczas gdy to, co dla-siebie, przystaje do tożsamości, stabilności oraz aspiracji, które są nakierunkowane na zewnątrz. Ta odpowiedniość pozwala fińskiemu semiotykowi na operację przekształcenia *an-sich-sein* (bycie-w-sobie) i *für-sich-sein* (bycie-dla-siebie) odpowiednio w *an-mir-sein* (bycie-we-mnie) i *für-mich-sein* (bycie-dla-mnie). Praca tych czterech logicznych kategorii w kwadracie semiotycznym u Tarastiego zostanie jeszcze omówiona w dalszej partii tekstu; na ten moment istotne jest, że to, co przynależy do pojęć *mir* (mnie) lub *mich* (mnie, siebie), „dotyczy podmiotu jako indywidualnej jednostki”, natomiast termin *sich* (się) „będzie zarezerwowany dla społecznego aspektu podmiotu”¹⁹. Dialektyka pomiędzy „mnie” (*Moi*) i „siebie” (*Soi*) przekłada się w istotny sposób na działanie zasady *Ich-Ton* Jakoba von Uexküll’a, odnoszącej się w gruncie rzeczy do tożsamości i indywidualności organizmu, ale też przywołującej aspekt zewnętrzności. *Moi* i *Soi* są częściami *Ich-Ton*: w *Moi* podmiot jawi się jako swoista wiązka wrażeń, „podmiot jako taki”, w *Soi* z kolei podmiot jest tym, jak postrzegają go inni. Tym dwóm zantagonizowanym i zarazem dopełniającym się stronom podmiotu Tarasti przypisuje więc odpowiednio to, co egzystencjalne i to, co społeczne, innymi słowy: to, co jednostkowe i to, co wspólnotowe. Linia podziału przebiega także wzdłuż tego, co „organiczne” i tego, co „nieorganiczne, arbitralne i konwencjonalne”²⁰. To właśnie

17 Tamże, s. 17.

18 Ściśle rzecz biorąc, Tarasti wyróżnia cztery przypadki „bycia” w oparciu o zasady *Moi* i *Soi*: *Moi1* konstytuuje pierwotne ciało, energię kinetyczną, *chora*, odpowiadając tym samym naszej „chaotycznej i cielesnej egzystencji fizycznej”; *Moi2* odnosi się do podmiotowości, która poprzez edukację, nawyki oraz interakcje z innymi nabywa bardziej stabilnej tożsamości; *Moi3* (czyli *Soi2*) to osobowość „podporządkowana *Soi*, to znaczy praktykom społecznym i instytucjom”; wreszcie *Moi4* (czyli *Soi1*) odnosi się do „abstrakcyjnie normatywnego aspektu naszego społeczeństwa, wspólnoty i kultury”. Tamże, s. 136–137.

19 Tamże, s. 17.

20 Tamże, s. 20.

między *Moi* a *Soi* występuje, twierdzi fiński semiotyk, Kantowski próg transcendentálny²¹.

Jakie są konsekwencje tak zaprojektowanego dualizmu podmiotowego dla problemu rozumienia dzieła muzycznego? W uproszczonym, heurystycznym schemacie rzecz przedstawia się następująco: *Moi* kompozytora (głęboka jaźń) stanowi „czyste źródło idei”²², jako że – można powiedzieć – pozostaje ono, przynajmniej w początkowym etapie, niezależne od wszelkich dyskursów czy kodów semiotycznych; w tym znaczeniu *Moi* jest ściśle egzystencjalne. Trwa ono jako otoczone sferą *Soi*: „tą częścią ego, która jest społeczna, kodowana i związana ze wspólnotą”. Jako że *Moi* i *Soi* są nierozdzielne, składają się one łącznie na „semiotyczną jaźń” (*the semiotic self*)²³, w której kumulują się ciała fizyczne i wirtualne. Dla potrzeb niniejszego omówienia spróbujemy jednak wyekstrahować z podmiotu kolejno cielesne „mnie” oraz społeczne „siebie”, tak aby uzyskać przejrzystość względem ról, jakie pełnią one w muzycznym fenomenie.

2.1. *Moi*

Swobodna realizacja (czy też, powiedzielibyśmy, ekspresja) siebie przez część podmiotu zwaną *Moi* nie wynika z dostatku modalności, lecz z ich niedoboru bądź tłumienia²⁴. Chodzi o modalności, które w przypadku egzystencjalnego „mnie” występują w takiej oto kolejności: *will*, *can*, *know* i *must*. *Will*, czyli wola, jest dla *Moi* najważniejsza, ponieważ „wyraża ona wewnętrzną presję, która napędza i stabilizuje kompozycję”²⁵. Druga modalność, *can*, jest cieleśnie zabarwioną możliwością, której odpowiadają pojęcia *power* lub *pouvoir*. *Know* w przypadku *Moi* wiąże się z pamięcią ciała, głębokim ego („*le moi profond*”): „Z pomocą pamięci *Moi* kompozycja jako organizm «przypomina sobie», by tak rzec, swoje wcześniejsze rozwiązania podczas aktu wyrażania [*enunciation*]”²⁶. Z kolei *must* można w kontekście *Moi* rozumieć jako rodzaj wewnętrznego zobowiązania, przymusu: „kto łamie prawa *Moi*, ten ujarzmia lub tłumi własną ekspresję”²⁷.

21 Tamże, s. 18.

22 Tamże, s. 20.

23 Pojęcie to Tarasti zapożycza od Thomasa Sebeoka, zob. tenże, *The Signs and Its Masters*, University of Texas Press, Austin 1979.

24 E. Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, dz. cyt., s. 22.

25 Tamże.

26 Tamże, s. 23.

27 Tamże.

W odniesieniu do modalności cielesnego „mnie” Tarasti rozważa przypadek Friedricha Nietzschego jako kompozytora. Odnotowuje on, że dzieła muzyczne filozofa cierpią na swoisty niedobór form kodyfikowanych przez *Soi*, przez co ani *will*, ani *know*, ani też *can* głębokiej jaźni Nietzschego nie mogą rozwinąć się w nic znaczącego:

Chociaż wewnętrzna wola Nietzschego jest ogromna i wszędzie rozrzuca on niemieckie oznaczenia wykonawcze, chociaż jego utwory uwydatniają zasadę woli, chociaż ucieka się on do programów pozamuzycznych jak w *Ermanarich* i innych swoich dziełach, to ani jego „*will*”, ani jego „*know*”, ani jego „*can*” nie dochodzą do pełnej realizacji; innymi słowy, modalności jego muzyki ponoszą porażkę w osiągnięciu kompletności. Brakuje im „*must*” *Soi*²⁸.

Zatem już na tym etapie wiemy, że cielesne, kinetyczne „mnie” w kompozycji muzycznej musi być stabilizowane przez wspólnotowe kody i reguły, za które odpowiada uspołecznione „siebie”. Modalności *Soi* rozporządzają się od „przymusu”, a ich kolejność jest dokładnie odwrotna niż w przypadku *Moi*, tak więc: *must*, *know*, *can* i *will*.

2.2. *Soi*

O ile w *Moi* modalność *must* przejawia się w wewnętrznej powinności wyrastającej z głębokiej jaźni, o tyle w *Soi* przymus odnosi się do „normatywnych form i struktur kompozycji”, realizowanych poprzez style muzyczne, techniki i tematy²⁹. Oznacza to, na przykład, że gdy kompozytor klasyfikuje własne dzieło jako pewną formę muzyczną (fugę, symfonię, sonatę), to równocześnie nakłada on na siebie zobowiązanie, rodzaj zewnętrznego *must*. Druga modalność *Soi*, czyli *know*, to już nie pamięć ciała, lecz zjawisko przenikania do kompozycji muzycznej transcendentnych względem niej elementów z „uniwersalnego magazynu intonacji” (*the universal store of intonations*)³⁰ bądź też „encyklopedii wiedzy” (przykładem czego może być, pisze Tarasti, Beethovenowska *Sonata*

28 Tamże, s. 22.

29 Tamże, s. 23.

30 Pomysłodawcą idei „magazynu intonacji” był rosyjski muzykolog Boris Asafiew, autor teorii intonacji. Intonacja oznacza u niego muzyczną jednostkę – charakterystyczny element, którym może być motyw, interwał, barwa, akord, rytm itp. – który pełni w kulturze muzycznej rolę „memorandum”. Innymi słowy, intonacja jest znakiem muzycznym (odczuwa się ją wraz z jakąś emocją lub wartością) zapamiętywanym przez wspólnotę i utrzymywanym w zbiorowej pamięci, a więc w „magazynie

fortepianowa c-moll nr 32 op. 111, momentami stylizowana na barokową „uwerturę francuską”). Modalność *can* stanowi o przyjmowaniu czy też wcielaniu określonych „technik i zasobów”, za pośrednictwem których urzeczywistniane zostają dwie modalności skrajne: *must* i *will*. Ta ostatnia jest najistotniejszą dla *Moi* i najmniej ważną dla *Soi*: o ile względem cielesnej jaźni *will* stanowi coś fundamentalnego, gdyż pochodzącego z najgłębszego rdzenia indywidualnej podmiotowości, o tyle w kontekście społecznym wola ma proveniencję wspólną: „Jawi się ona jako rodzaj zbiorowej tęsknoty, życzenia lub pragnienia w muzyce; na przykład kiedy kompozytor wyraża głos swojej społeczności”³¹.

Przykładem formy muzycznej, w której zasada *Soi* dominuje, jest fuga, a to z racji tego, że stanowi ona „ściśle kodowaną technikę muzyczną”, jest „w sposób czysty strukturą komunikacji”³². Tarasti stawia tezę, że współcześnie fugi tworzone są przez „marginalnych kompozytorów”, przez twórców, którzy pragną za pośrednictwem tej formy udowodnić, że są zaznajomieni z muzycznym kanonem i „przynależą do Wielkiej Tradycji”. Wśród wymienionych grup są więc młodzi muzycy w stadium kształcenia, w okresie, kiedy szczególnie wypada podporządkowywać się muzycznemu *Soi* i po prostu opanować technikę kontrapunktu; kompozytorzy „peryferyjni”, walczący o akceptację w ramach muzycznego „centrum”, a przez to podlegający „dominującym siłom”; i wreszcie kobiety chcące poprzez komponowanie fug „udowodnić, że potrafią pisać muzykę równie dobrze i profesjonalnie, jak mężczyźni”³³. Przedstawione racje nie przeczą jednak możliwości, że i fuga bywa niekiedy ekspresją *Moi*, realizując w ten sposób momenty egzystencjalne. Warunkiem tego byłoby, na przykład, posłużenie się fugą jako czymś więcej aniżeli samą techniką (choćby jako reprezentacją wartości lub idei) bądź też złamanie reguły zakazującej umieszczenia w głównych tematach fugi „pieśniopodobnej” (*lied-like*) melodii:

Na przykład fuga w uwerturze *Czarodziejskiego fletu* Mozarta wykracza poza zwykle rzemiosło, by reprezentować Wzniosłość. Podobny moment ma miejsce w *Fudze* f-moll Haendla, gdzie pod koniec staje się ona melodyjna i chwytą się niespodziewany przebłysk *Moi* kompozytora. Nawet „klasykujący”

intonacji”. Tarasti określa teorię Asafiewa mianem „implicitnej semiotyki muzycznej” (zob. tamże, s. 456).

31 Tamże.

32 Tamże, s. 19.

33 Tamże.

Brahms nie był w stanie okiełznać wybuchu melodyjności w fudze zamykającej jego *Wariacje na temat Haendla*³⁴.

Jak widzimy, nawet w ścisłych, szczególnie rygorystycznych formach muzycznych, które na pierwszy rzut oka zdają się pozostawać w orbicie *Soi*, prawdziwie twórczy i wybitni kompozytorzy są w stanie zawrzeć coś ze swojej głębokiej jaźni. Wymaga to jednak umiejętnego balansowania pomiędzy poszczególnymi modalnościami *Moi* i *Soi*. Bez tej równowagi dzieła okazują się niewiele warte. Można rzec, że napięcie pomiędzy cielesnym „mnie” a społecznym „siebie” działa dokładnie tak, jak przedstawia to prosty komunikacyjny schemat nadawca-przekaz-odbiorca w ujęciu Łotmana³⁵. Jeśli nadawca i odbiorca posługują się wyłącznie kodami należącymi do przestrzeni wspólnej, nie mają oni sobie w istocie nic nowego do powiedzenia, multiplikując jedynie w ten sposób znany im już uprzednio sens (przypadek braku *Moi* w dziele); jeśli zaś operują tylko kodami spoza wspólnej przestrzeni, brak im wtedy podstaw, by cokolwiek z kierowanego do siebie przekazu zrozumieć (przypadek niezastosowania w sztuce zasady *Soi*).

2.3. Relacja pomiędzy *Moi* i *Soi*

Jednym z pytań, jakie Tarasti stawia w odniesieniu do relacji pomiędzy *Moi* i *Soi*, jest to, czy zasada pierwszego z wymienionych zawsze przejawia się poprzez zasadę drugiego; innymi słowy, „[c]zy kompozytor musi, aby być zrozumiany, pisać w ramach formy lub gatunku, który już jest akceptowany przez muzyczną wspólnotę? A może niektóre formy pochodzą bezpośrednio od *Moi*?”³⁶. Chociaż fiński semiotyk przyznaje, że nie jest w stanie udzielić odpowiedzi w sprawie ostatniej kwestii, to wiele chyba wyjaśnia fakt, iż za przykłady stawia on głównie te dzieła lub formy, w których zasady *Moi* i *Soi* ulegają łączeniu. *I Symfonia* e-moll op. 39 Jeana Sibeliusa, napisana w stylu odwołującym się do Czajkowskiego, jest tego rodzaju utworem, w którym kompozytor „jednocześnie słucha głosów zarówno *Moi*, jak i *Soi*”³⁷. Z kolei forma klasycznej sonaty wiedeńskiej stanowi taką konstrukcję, która wysoce sprzyja współwystępowaniu obydwu zasad: znormatywizowana faza ekspozycji, w której prezentowane są dwa główne,

34 Tamże.

35 Zob. J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 31–34.

36 E. Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, dz. cyt., s. 20.

37 Tamże.

skontrastowane ze sobą tematy, wpisuje się we wspólnotowe „siebie”; natomiast swobodna faza przetworzenia, kreująca pole nie tylko dla rozwoju tematycznego, ale także potęgowania ekspresji za pośrednictwem harmonicznym napięć i modulacji, jest odcinkiem, który doskonale nadaje się do zdominowania przez egzystencjalne „mnie”. Takie nieskrępowane postępowanie, twierdzi Tarasti, można zaobserwować zwłaszcza u Wagnera, którego dzieła często rozpoczynają się od permanentnego przetworzenia, od „sfery *Moi*, wolnej od zewnętrznych przymusów”, od norm narzuconych przez znaki egzogeniczne (zewnętrzne)³⁸. Głęboka jaźń, jak już odnotowałam, dominuje także w kompozycjach Nietzschego – do pewnego czasu sprzymierzeńca Wagnera i wielkiego orędownika jego twórczości – jednak zdaniem Tarastiego ze szkodą dla muzyki:

Kompozycje muzyczne Friedricha Nietzschego wydają się być zrodzone bezpośrednio z *Moi*; nawet on był zdumiony, gdy później przyjrzał się im z punktu widzenia własnego, racjonalno-dyskursywnego *Soi*. To jedna z przyczyn, dlaczego interesujące jest studiowanie takich kompozytorów jak fiński Jean Sibelius, litewski Mikalojus Čiurlionis i amator Nietzsche, którzy tworzą, by tak rzec, poza tradycją. Bezpośredni głos *Moi* przemawia w ich muzyce, podczas gdy z punktu widzenia *Soi* muzyka ta może być nie do przyjęcia³⁹.

To, co według twórcy semiotyki egzystencjalnej stanowi napęd całej historii muzyki, to transformacja *Moi* w *Soi* lub też, inaczej mówiąc, „stały bunt *Moi* przeciwko wspólnemu i konwencjonalnemu światu *Soi*”⁴⁰. O ile na wczesnym etapie rozwoju formy sonatowej to swobodna, „chaotyczna” faza przetworzenia była polem realizacji *Moi*, o tyle Wagner ustanowił przetworzenie generalnie konstruktywną zasadą swoich dzieł (stosowaną później także przez jego licznych epigonów), ostatecznie więc przenosząc pracę ciągłych przekształceń w sferę *Soi*. Do całkowitej dominacji owego wspólnego „siebie” w muzyce doprowadziło zdaniem Tarastiego przejście z tonalności w atonalność, a następnie w serializm, gdzie – w skrajnych przypadkach – parametryzowane są jeszcze przed właściwym stadium komponowania wszystkie elementy dzieła muzycznego, co właściwie w pełni wyklucza jakąkolwiek osobową ekspresję i udaremnia twórcze łamanie reguł. Pomimo tego, konstatuje fiński semiotyk, nie jest możliwym całkowite stłumienie *Moi*. Relację obydwu zasad – jednostkowości

38 Tamże.

39 Tamże, s. 22.

40 Tamże.

i wspólnotowości – kształtuje napięcie, swoista walka pomiędzy nimi, ale też wzajemne pobudzanie: „[s]fera *Soi* wytwarza nieustanny opór wobec bycia *Moi*. Odpowiednio do tego istnienie *Moi* przeszkadza komunikacji w staniu się wyłączną domeną lub językiem *Soi*”⁴¹.

Obydwie zasady, zarówno *Moi*, jak i *Soi*, odpowiadają za proces tworzenia dzieła. Jakkolwiek istnieją formy, takie jak fuga, które za sprawą swojego rygoru oferują zdecydowaną przewagę wspólnemu „siebie”, to jednak „jeśli zapewni się jej najdrobniejszą dawkę ekspresji (w linii Mozarta, Beethovena, Francka, Brahmsa), fuga będzie zawierać również pewien poziom *Moi*”⁴². W przeciwnym wypadku będziemy mieć do czynienia z zestawem klisz, zmanierowaniem, z „artystyczną sytuacją *das Man*”⁴³.

Odwrotnie, istnieją też formy spotykane na przykład w aleatoryzmie, formy muzycznych fantazji i improwizacje, które są do tego stopnia swobodne, że do ich istoty należy większa aktywność cielesnej jaźni – aczkolwiek „*Moi* pozostawione całkowicie bez przewodnictwa jest najczęściej bezradne”⁴⁴.

3. *Ich-Ton* i *Dich-Ton*

Jak wynika z powyższego, to, co społeczne, jak również to, co cielesne (głęboko indywidualne) stanowi nieodzowne aspekty semiotyki dzieła muzycznego u Tarastiego. Razem składają się one na *Ich-Ton* (Ja-Ton) – *quasi*-kantowską kategorię zapożyczoną od biologa Jakoba von Uexküllla, oznaczającą „filtr, za pomocą którego organizm przyjmuje lub odrzuca znaki ze swojego środowiska”⁴⁵. W muzyce przekłada się to na założenie, że każde dzieło, każdy kompozytor lub wykonawca jest wyposażony w swój specyficzny, odrębny idiolekt, we własny „*Ich-Ton*”, który determinuje styl poprzez dopuszczanie i odrzucanie określonych znaków. Żaden *Ich-Ton* nie jest, by tak rzec, monadą bez okien; pozostaje on bowiem w oddziałującym otoczeniu Innego, *Dich-Ton*, to znaczy jeszcze jednego podmiotowego organizmu, który także realizuje swoje własne *Moi* i *Soi*. To, co stanowi społeczną stronę obydwu organizmów, umożliwia pomiędzy nimi cyrkulację wszelkich idei, wartości, intonacji itp.:

41 Tamże.

42 Tamże, s. 24.

43 Tamże, s. 25.

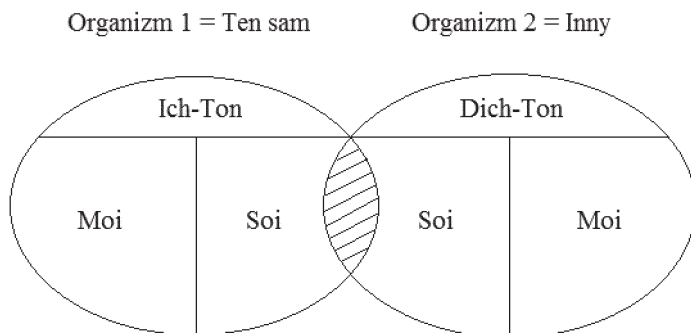
44 Tamże.

45 Tamże, s. 455.

Punkt styczności, w którym jeden organizm *Ich-Ton* dotyka drugiego organizmu (*Dich-Ton*), leży oczywiście w sferze *Soi*. Tylko na tym poziomie język funkcjonuje jako skodyfikowany zbiór reguł, który we właściwym sensie czyni możliwą komunikację pomiędzy tymi organizmami⁴⁶.

Ich-Ton, poza filtrowaniem, pełni jeszcze funkcję „modalizowania” wszelkich zakłócających elementów, to znaczy znaków egzogenicznych (*exosigns*). Są to znaki docierające z zewnątrz, wysyłane przez inny organizm, które na drodze modyfikacji mogą stać się znakami endogenicznymi (*endosigns*), a więc znakami wewnętrznymi, inkorporowanymi. Proces ten zresztą zachodzi także w odwrotnym kierunku, kiedy to powstałe w umyśle znaki endogeniczne podejmują wysiłek „zamanifestowania się jako dostrzegalna rzeczywistość, to znaczy jako znaki egzogeniczne”⁴⁷.

Tarasti kreśli więc wizję dynamicznej przestrzeni semiotycznej, w której znaki nie tylko nieustannie się przemieszczają, ale też przekształcają. Choć do momentu przyswojenia mogą one jawić się jako elementy przeszkadzające, obce, stawiające opór, to ich migracja jest możliwa wyłącznie dzięki przestrzeni wspólnej dla *Ich-Ton* i *Dich-Ton*. Schemat tej komunikacji Tarasti ilustruje takim oto diagramem⁴⁸:



Powyższy model dotyczy przypadku, w którym sfery *Soi* dwóch organizmów (dzieł lub kompozytorów) w jakiejś części zachodzą na siebie: „mają coś wspólnego w formie prekodowanych systemów znaków na społecznym poziomie swoich ego”⁴⁹. Dziedzina społecznego „siebie” funduje więc pomost pomiędzy *Ich-Ton* a *Dich-Ton*, gdzie *Dich-Ton* w relacji do *Ich-Ton*

46 Tamże, s. 21.

47 Tamże, s. 18.

48 Tamże.

49 Tamże, s. 19.

niezmiennie pozostaje Innym, a niekiedy nawet czymś (kimś) obcym, „transcendentnym”⁵⁰.

Pytanie, do którego może prowokować przedstawiona koncepcja, dotyczy tego, czy możliwa jest bezpośrednia komunikacja pomiędzy sferami *Moi* obydwu organizmów. Tarasti udziela tutaj dwójakiej odpowiedzi. Najpierw pisze:

Tak, ponieważ niektórzy kompozytorzy mogą być „bratnimi duszami”, pomimo niewpływania na siebie wzajemnie w żaden sposób na poziomie stylistycznym. Z drugiej strony obustronny wpływ może pojawiać się na poziomie rozpoznawalnie podobnych stylów, strategii i tematów muzycznych, lecz bez konieczności posiadania przez kompozytorów czegoś wspólnego w sensie wewnętrznym⁵¹.

Nieco dalej jednak możemy przeczytać:

Nie, przynajmniej w przeważającej części. *Moi* musi najpierw przekształcić się w *Soi* wewnątrz swojego organizmu – „Ja” musi stać się „Mną” [...] – zanim jeden podmiot sięgnie innego podmiotu.

Lecz zgodnie z tym, gdyby między sobą komunikowały się tylko *Soi*, to nigdy nie bylibyśmy pewni, czy to, co inni wyrażają poprzez swoje gesty lub słowa, autentycznie reprezentuje to, co świadomie zamierzają. Intencja zawsze obejmuje zarówno *Moi*, jak i *Soi*⁵².

Widzimy zatem, że interakcja pomiędzy otoczeniem a organizmem – czy jest nim kompozytor, czy dzieło muzyczne – stanowi proces złożony i wymaga pracy przeobrażeń nie tylko w dynamicznej przestrzeni pomiędzy tym, co własne a tym, co inne (*Ich-Ton* i *Dich-Ton*), ale także w obrębie samego podmiotu (twórcy, odbiorcy) czy też organizmu, jakim jest utwór muzyczny. *Ich-Ton* jednostkowego dzieła determinuje, które ze znaków egzogenicznych, napływających z otoczenia (*Umwelt*), zostaną zaakceptowane, a tym samym przekształcone w wewnętrzne, „endosemiotyczne byty”⁵³. Modalnością, która aktywnie uczestniczy w tej transformacji znaków, jest *know* – jednak nie w sensie egzystencjalnej „pamięci ciała”, lecz „wiedzy” odwołującej się do wspólnoty kodów; „wiedzy”, która wpraw

50 Tamże.

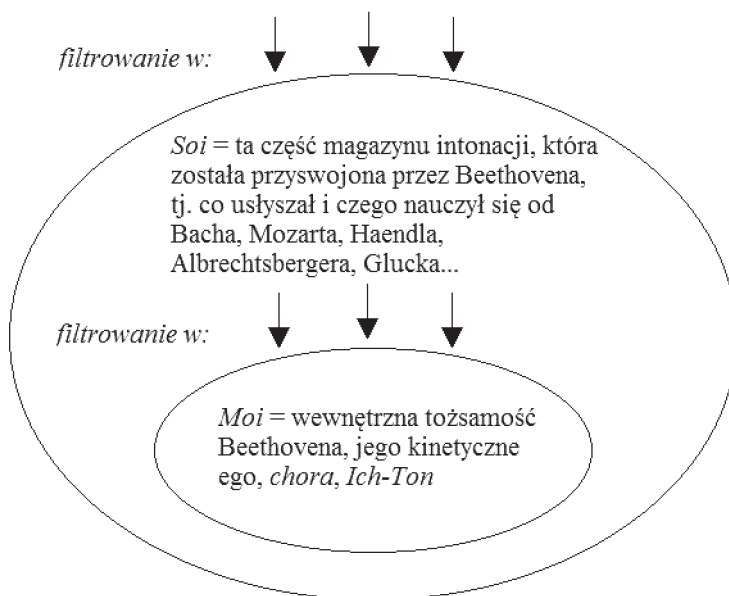
51 Tamże.

52 Tamże, s. 21.

53 Tamże, s. 23.

selekcjonuje elementy zamieszkujące transcendentny „uniwersalny magazyn intonacji”, a następnie przekształca je z egzo-znaków w endo-znaki. Oto jak Tarasti przedstawia ten proces na przykładzie Beethovena⁵⁴:

Transcendencja (wszystkie wcześniejsze intonacje, style historyczne, idee...)



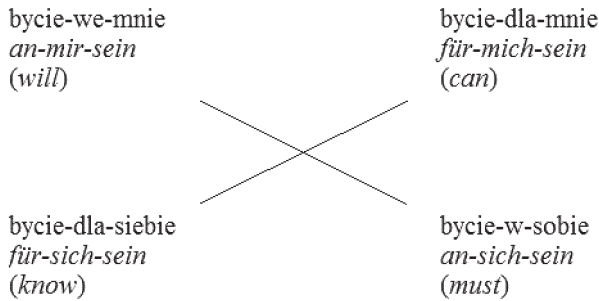
4. Kwadrat semiotyczny

Prezentacja egzystencjalnej semiotyki dzieła muzycznego, jakkolwiek pobeżna, nie byłaby pełna bez odwołania się do kwadratu semiotycznego w wersji Tarastiego⁵⁵. To w tym modelu zasada społecznego *Soi* i zasada egzystencjalnego *Moi* odsłaniają swoje pokrewieństwo z logicznymi kategoriami *an-sich-sein* i *für-sich-sein*, które u Tarastiego ulegają transformacji w *an-mir-sein* i *für-mich-sein*. Dzięki temu semioza przedstawiona w kwadracie nie ogranicza się do podmiotu zbiorowego (do Heglowskiego

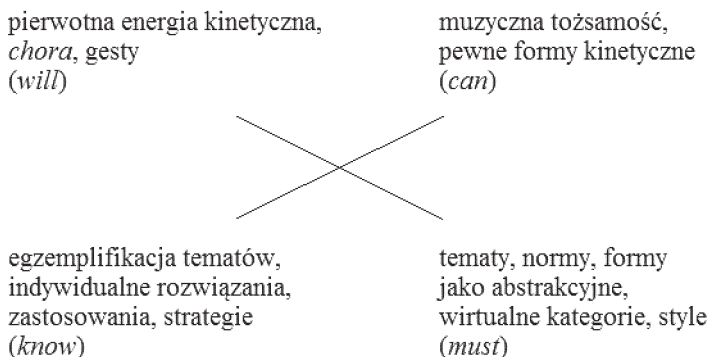
54 Tamże, s. 24.

55 Pomysłodawcą idei kwadratu semiotycznego, w bezpośrednim nawiązaniu do Arystotelesa, był A. J. Greimas, zob. A. Grzegorzczak, *Niekartezjańskie współrzędne w dzisiejszej humanistyce*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 1995, s. 34, 35, 47–53.

ducha), lecz uwzględnia też podmiot jednostkowy. Oto jak prezentuje się ów kwadrat⁵⁶:



Z kolei w bezpośrednim zastosowaniu do problemu dzieła muzycznego kwadrat przedstawia się następująco⁵⁷:



„Góra” kwadratu odnosi się więc do tego, co egzystencjalne, podczas gdy „dół” do tego, co wspólnotowe i uniwersalne. Model ten nie tylko wyodrębnia cztery „logiczne przypadki”, lecz także ukazuje ruch, jaki pomiędzy nimi następuje: „przekształcenie chaotycznego, cielesnego ego w ego posiadające tożsamość, w ego, które staje się znakiem dla siebie”⁵⁸. Dopiero tak ustabilizowane „ja” zdolne jest aktualizować wartości i poprzez tę realizację potencjalności stawać się znakiem dla innych: „[n]a tym etapie bycie-we-mnie i bycie-dla-mnie spotykają «ciebie», Bycie-w-tobie

56 E. Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, dz. cyt., s. 25.

57 Tamże, s. 27.

58 Tamże, s. 26.

i Bycie-*dla-ciebie*; krótko mówiąc, napotyka ono Innych⁵⁹. Jak podkreśla Tarasti, za stwarzaniem w ten sposób „społecznym polem” ciągle prześwieca świat wirtualnych norm i wartości („magazyn intonacji”): „znaki, które nie stały się jeszcze znakami dla nikogo”⁶⁰. Dlatego też ruch wewnątrz kwadratu przyjmuje kształt litery „Z”: od *will* w lewym górnym rogu do *can*; następnie od *can* do *know*; na koniec od *know* do *must*; i na odwrót⁶¹.

Zdaniem Tarastiego „klasyczna”, nieegzystencjalna semiotyka ogranicza pracę znaków jedynie do pól wyznaczanych przez współrzędne *für-mich-sein* i *für-sich-sein*, podczas gdy w jego kwadracie dwa pozostałe krańce – *an-mir-sein* i *an-sich-sein* – z obydwu stron, jako przed-znaki (*pre-signs*), otaczają tak wąsko pojmowaną semiozę. Jeśli do tej pory proces semiotyczny zredukowano do znaków czynnych (*act-signs*), w których wirtualna „wartość, idea lub norma została «zaktualizowana» wewnątrz *Dasein*”⁶², to ze szkodą dla przestrzeni transcendencji, bez której nie sposób zrozumieć procesu tworzenia i odbierania znaków. Z racji tego, twierdzi Tarasti, analiza egzystencjalna, która uwzględnia – oprócz znaków czynnych – zarówno przed-znaki, jak też interpretanty (*post-signs*), przyjmuje charakter Kantowskiej analityki transcendentalnej.

5. Feno-śpiew i geno-śpiew

Nie wszystko, twierdzi Tarasti, da się w muzyce sprowadzić do tego, co retoryczne, a więc zaplanowane, wyuczone i obliczone na wywołanie określonego efektu⁶³. Jeśli można dokonać podziału na kompozytorów retorycznych i nieretorycznych, to zdaniem fińskiego semiotyka do tej pierwszej grupy należałoby zaliczyć twórców „ekstrawertycznych”, starających się z rozmysłem uzyskać ostentacyjny rezultat⁶⁴. Analogiczne rozróżnienie, tym razem w odniesieniu do śpiewaków, pojawia się w znanym szkicu *Ziarno głosu* Rolanda Barthes’a, gdzie powołując się na zaproponowaną przez Julię Kristevę opozycję feno-tekstu i geno-tekstu⁶⁵, autor *S/Z* proponuje rozróżnienie „feno-śpiewu” i „geno-śpiewu”, pierwszemu z nich

59 Tamże.

60 Tamże.

61 Zob. diagramy „zemiczne” w: tenże, *Sein und Schein*, dz. cyt., s. 26–27.

62 Tenże, *Semiotics of Classical Music*, dz. cyt., s. 453.

63 Zob. *Rhetoric and Musical Discourse*, [w:] tamże, s. 271–300.

64 Za taki typ kompozytora Tarasti uznaje Wagnera. Zob. tamże, s. 300.

65 U Kristevej geno-tekst i feno-tekst odnosiły się do dwóch poziomów tekstowych: „Genotekst oznaczał w tym wypadku właśnie ów proces nieskończonego, przedjęzykowego generowania znaczeń (zanim jeszcze narodzi się sens). Fenotekst zaś

przyporządkowując występy Dietricha Fischer-Dieskau, natomiast drugiemu – śpiew Charlesa Panzéry.

Feno-śpiew i geno-śpiew odpowiadają kolejno zasadom *Soi* oraz *Moi*, a więc temu, co daje się uspołecznić i zwerbalizować, oraz temu, co niekomunikowalne i cielesne, stanowiące „materialność ciała”, „ziarno głosu”:

Feno-śpiew [...] obejmuje wszelkie zjawiska, wszelkie ślady objawiające strukturę śpiewanego języka, prawa gatunku, zakodowanej formy melizmatu, idiolektu kompozytora, stylu interpretacji, krótko mówiąc, wszystkiego, co w wykonaniu służy komunikacji, reprezentacji, ekspresji [...]. Geno-śpiew to słyszalność śpiewającego i mówiącego głosu, przestrzeń, w której znaczenia kształtują się „wewnątrz języka i w samej jego materialności”; to gra znaczących obcych względem komunikacji, reprezentacji (odczuć), ekspresji; to ów szczyt (bądź podstawa) wytwarzania, gdzie melodia faktycznie przemierza język (nie to, co język mówi, lecz namiętność jego dźwięków-znaczących, liter), gdzie melodia bada, w jaki sposób język pracuje, oraz utożsamia się z tą pracą⁶⁶.

Interpretacje Fischer-Dieskau, pisze Barthes, są absolutnie poprawne z perspektywy feno-śpiewu – odzwierciedlają one semantyczną i liryczną strukturę pieśni, a mimo to (a raczej właśnie dlatego) nie hipnotyzują, nie dostarczają rozkoszy, *jouissance*; „tutaj to dusza towarzyszy pieśni, a nie ciało”. Sztuka Fischer-Dieskau jest nazbyt redukcyjnie ekspresywna, udratyzowana, osobista (wyrażająca uformowaną tożsamość) i „nigdy nie wykracza poza kulturę”⁶⁷. U Panzéry dzieje się wprost odwrotnie: słyhać „ziarno głosu”, ciało jako takie, ciało „nieposiadające kulturowej identyfikacji, «osobowości»”⁶⁸. Jest zresztą symptomatyczne, zauważa Barthes, że Fischer-Dieskau to artysta popularny, nagrywający w ilościach masowych:

Jego sztuka, ekspresyjna, dramatyczna, uczuciowo jasna, dobrze odpowiada żądaniom klasy uśrednionej. Kultura ta, określana przez liczbę słuchaczy [...], chce sztuki, muzyki, pod warunkiem że są one jasne, że „tłumaczą” emocje oraz reprezentują znaczone („sens” poezji). To sztuka, która zaszczepia rozkosz (redukując ją do znanych i zakodowanych emocji) i jedna ze sobą

określał już gotowy tekst – fenomen o charakterze językowym” (A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2006, s. 332–333).

66 R. Barthes, *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 231–232.

67 Tamże, s. 232.

68 Tamże, s. 231.

podmiot oraz to, co w muzyce może zostać powiedziane [...] w sposób opisowy przez Szkołę, Krytykę, Opinię. Panzéra nie należy do tej kultury⁶⁹.

Zdaniem Tarastiego rozróżnienie kreślone przez Barthes'a może funkcjonować także poza zasadniczo cielesną wokalnnością. W miejsce przykładów autora *S/Z* fiński semiotyk proponuje umieścić dwie odmienne interpretacje Chopinowskiego *Nokturnu* b-moll nr 1 op. 9, gdzie pierwszemu wykonaniu, autorstwa Artura Rubinsteina, przypisuje on feno-aspektowość, natomiast drugiemu – Samsona François – geno-aspektowość. Analogicznie do Barthes'owskiej charakterystyki śpiewu Fischer-Dieskau, Tarasti upatruje u Rubinsteina silnego zakorzenienia w tym, co kulturowe: tam bowiem „melodia była interpretowana jako pozbawiona patetycznych akcentów, z formą nokturnu jako podstawą, [z] podkreśleniem *langué*”⁷⁰. François natomiast jest w swej interpretacji podobny do Panzéry: „z wieloma patetycznymi akcentami [...] z dużą ilością entropii i zaskoczenia, urozmaiconym dotykiem [...], [z] podkreśleniem *parole*”⁷¹.

Zanurzony w kulturowych kodach, stylu i wyuczonej ekspresji feno-aspekt muzyki koresponduje z zasadą *Soi*, podczas gdy przełamujący kody, cielesny geno-aspekt wykonania znajduje swoje odzwierciedlenie w egzystencjalnym *Moi*; stąd też, powiada Tarasti, semiotykę egzystencjalną wraz z jej podziałem na dwie strony podmiotu traktować można jako „przedłużenie” teoretycznej propozycji Barthes'a⁷². *Moi* jest bowiem „polem naszego cielesnego ego z jego kinetycznymi energiami i impulsami – to jest Barthes'owskim geno-tekstem”⁷³; z kolei *Soi* to sfera feno-tekstu, „norm społecznych jako zewnętrznych wymagań i wartości narzucających się *Moi*, cielesnej egzystencji”⁷⁴. Różnica, jaką Tarasti podkreśla w odniesieniu do idei Barthes'a, sprowadza się do tego, że o ile autor *S/Z* pojmował geno-aspekt i feno-aspekt jako cechy „ustalonego tekstu lub

69 Tamże, s. 233–234.

70 E. Tarasti, *Sein und Schein*, dz. cyt., s. 404.

71 Tamże. Zob. także: tenże, *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1994, s. 52.

72 Analogii do feno-śpiewu i geno-śpiewu można dopatrzeć się w innym Barthes'owskim rozróżnieniu, jakie czyni on w odniesieniu do fotografii, mianowicie w podziale na *studium*, które pozostaje w orbicie kultury, oraz na *punctum*, pochodzące z jakiegoś zewnętrznego porządku i naruszające *studium*. Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008.

73 E. Tarasti, *Sein und Schein*, dz. cyt., s. 404.

74 Tamże.

przedmiotu”, o tyle twórca semiotyki egzystencjalnej postrzega je jako dwa odmienne „przypadki Bycia”.

Można skonstatować, że własne uwrażliwienie na aspekt cielesności w muzyce Tarasti zawdzięcza w znacznym stopniu właśnie Barthes’owi:

Ciało było [dla Barthes’a] całkowicie nieoswojonym, wyrotowym bytem, czymś, czego „ideologia burżuazyjna” nie mogła w całości podporządkować [...] źródłem prawdziwego znaczenia lub przynajmniej źródłem wierniejszym niż te wynikające ze społecznie determinowanych kodów. W tle majaczy zestawienie: jednostka/społeczeństwo, i nie ma wątpliwości, po której stronie stał Barthes⁷⁵.

Jeszcze jedną Barthes’owską opozycją, na jaką powołuje się Tarasti, jest para pojęć *scriptible*–*lisible*. Autor *S/Z* przyporządkowywał cechę *scriptible* tym tekstom, które poddają się analizie, które można „dzielić”, badać pod kątem kryteriów składniowych, podczas gdy teksty *lisible* stanowią „raczej fenomenalny, ciągły, procesualny przypadek, który potrzebuje innego rodzaju analizy”⁷⁶. Kategoria *lisible* otwiera zatem drogę semiotyce innego rodzaju niż semiotyka tradycyjna, nastawiona na ustabilizowane znaki (*act-signs*). Odnosi się ona do bardziej „pierwotnego” stanu świadomości, w którym obcowanie z tekstem (lub dziełem sztuki)⁷⁷ nie jest zorientowane na rozpoznawanie związków intertekstualnych (kulturowych), lecz na swoiste „przebywanie” w jego wnętrzu. Jak wyjaśnia Tarasti, „w tekście, który jest tylko *lisible*, dąży się do zapomnienia [...]. Czytamy, wstrzymując oddech. Słuchamy jak gdyby zaczarowani. Oglądamy wpatrzonymi oczyma”⁷⁸. Kiedy jednak traktujemy tekst tak, jakby był *scriptible*, wówczas

przenosimy się do kolejnego stopnia rzeczywistości, w bardziej semiotyczną świadomość. Patrzymy na tekst „oczami” innego tekstu. Słyszymy w jakimś

75 Tamże, s. 403.

76 Tamże, s. 402.

77 Wypada wspomnieć o różnicowaniu u Barthes’a tekstu i dzieła. O ile pozwalam sobie tutaj traktować pojęcia „tekstu” i „dzieła” synonimicznie, ponieważ interesuje mnie problem dzieła muzycznego, o tyle Barthes w odniesieniu do literatury oddziela te dwie kategorie, by podkreślić przejście od „tradycyjnego” paradygmatu, w którym postrzega się utwór literacki jako statyczny i mimetyczny byt o ustalonym sensie („dzieło”), do nowego, procesualnego pojmowania literatury jako dynamicznej „praktyki wytwarzania” znaczeń („tekst”). Zob. R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 187–195.

78 E. Tarasti, *Existential Semiotics*, dz. cyt., s. 9.

muzycznym fragmencie ślad Debussy'ego. Widzimy w tym czy innym obrazie aluzję do Picassa. Czytamy w takiej czy innej frazie domieszkę Proustowskiej *mémoire involontaire* itd.⁷⁹

Nie żadne obiektywne kryterium, lecz zwrócenie się odbiorcy ku procesualnej „teraźniejszości” wydarzającego się dzieła przesądza więc o tym, że utwór nabiera jakości *lisible*. Tarasti podkreśla jednak, że aby tak się stało, niezbędny jest pewien warunek umiejscowiony po stronie dzieła, a mianowicie jakiś punkt zaczepienia, „haczyk” (*hook*), pęknięcie, które nas „chwyci” i do którego „przyłgniemy”⁸⁰. W ocenie fińskiego semiotyka jest to także fenomen retoryczny: wprawdzie nie figura bądź trop, ale coś, co przywołuje pewien szczególny wymóg stawiany mówcom, ażeby wpływać na słuchaczy poprzez „zwracanie uwagi, dostarczanie znaków wykrzyknika, odstępstwa, a nawet łamanie norm”⁸¹. Można zatem skonkludować, że semiotyka egzystencjalna, wrażliwa na takie pęknięcia i nieciągłości, w przeciwieństwie do tradycyjnej semiotyki jest świadoma pewnej szczególnej, metodologicznej potrzeby, jaką jest dostrzeganie w mowie i w muzyce nie tylko warstwy dyskursywnej czy treściowej (retoryczny *logos*), ale także tego poziomu, na którym „coś” prekonceptualnie działa, przyciąga naszą uwagę, a nawet do czegoś przymusza (retoryczny *pathos*). Sam Tarasti jest przekonany, że odnowiona semiotyka, wyposażona w bardziej zróżnicowane i subtelne narzędzia, będzie w stanie osiągnąć poznanie tego osobliwego, wymykającego się wspólnocie wymiaru.

*

Stanowisko Tarastiego względem idei reprezentacji i odpowiadającej jej ścieżce badań, jaką jest metoda semiotyczna, można określić mianem entuzjastycznego. Autor *Existential Semiotics* pozostaje w przekonaniu, że reprezentacja jako idea wcale nie znajduje się w kryzysie, a wręcz odwrotnie: „obejmuje coraz bardziej subtelne zjawiska, a ich sens staje się coraz głębszy w obecnej fazie neosemiotyki, w fazie, w której teraz żyjemy”⁸². Tarasti otwarcie pozycjonuje się – tak jak Greimas – w kontrze do nurtu postmodernistycznego, któremu przypisuje powątpiewanie, relatywizm i uprzedzenie do tego, co wspólnotowe i społeczne. Twórcy „drugiej generacji”, wywodzący się z tradycji semiotycznej, a więc Barthes, Kristeva

79 Tamże, s. 10.

80 Tenże, *Semiotics of Classical Music*, dz. cyt., s. 285.

81 Tamże.

82 Tenże, *Sein und Schein*, dz. cyt., s. 68.

czy Derrida, przejawiają niechęć do teorii jako takiej, traktują wartości jako względne, akcentują „wewnętrzne konflikty postmodernistycznego człowieka”, „chaos zamiast struktur”⁸³. Tymczasem, według Tarastiego, człowiek jest zanurzony w porządkujących kodach, stosuje się do nich, by z ich pomocą zbliżyć się do przedmiotu, którego pragnie; funkcjonuje „w obrębie pewnych sytuacji i z nich czerpie wiedzę o sposobach «zdobycia» przedmiotu”⁸⁴. Tym, co autor *Sein und Schein* usiłuje zaakcentować w ramach semiotyki egzystencjalnej, jest moment inicjacji samego procesu poznawczego, moment, w którym coś przykuwa naszą uwagę, ale jeszcze nie posiadało stabilnego znaczenia – stąd analizowane przez niego przypadki w muzyce często oscylują wokół „retorycznych”, wstrząsających i nieoczekiwanych sposobów przyciągania⁸⁵. Zaczerpnięty od Fontanille’a i wkomponowany w logikę Hegla podział na jednostkowe *Moi* i społeczne *Soi* integruje Kantowską krytykę poznania jako wiedzy kategoriałnie zapośredniczonej z egzystencjalnym wymiarem doświadczenia, odpowiadając w ten sposób na wyrażaną na różne sposoby potrzebę rozumienia muzyki zarówno jako struktury, jak i jako prekodowanej procesualności.

Abstrakt

Muzyczne *Moi* i *Soi* w semiotyce egzystencjalnej Eero Tarastiego

Celem artykułu jest omówienie istotnego z punktu widzenia projektu semiotyki egzystencjalnej napięcia pomiędzy dwiema stronami podmiotu: *Moi*, ja, które reprezentuje „wewnętrzność”, osobowość twórcy, oraz *Soi*, się, odpowiadające za to, co społecznie uwarunkowane. Eero Tarasti, odwołujący się do tradycji kantowskiej, heglowskiej, heideggerowskiej, jak i do tradycji semiotyki francuskiej (Greimas) i biosemiotyki (Uexküll), rozważa relację *Moi* i *Soi* szczególnie w odniesieniu do muzyki, tworząc modele uwzględniające przejścia od tego, co jednostkowe, do tego, co wspólnotowe (i odwrotnie), a także wpisując interesujący go problem w szerszą perspektywę relacji podmiotu z otoczeniem (*Dasein*, *Umwelt*) i transcendencją. Przyporządkowując *Moi* ciału, a *Soi* formie, Tarasti podkreśla, że pierwsze z nich jest swoistą więzką wrażeń, podczas gdy drugie realizuje się w działalności dyskursywnej. Stąd społeczne *Soi* jest przestrzenią łączącą twórców, umożliwiającą komunikację pomiędzy nimi i wzajemne czerpanie ze swoich zasobów. Egzystencjalne *Moi* powoduje natomiast, że dzieło nabiera cech wysoce indywidualnych, idiomatycznych, nowatorskich, umożliwiając w ten sposób odbiorcom rozpoznanie go jako swoiście charakterystycznego. To, co indywidualne, i to, co społeczne, wzajemnie się uzupełniają; zbytnia przewaga *Moi* nad

83 Tenże, *Existential Semiotics*, dz. cyt., s. 3.

84 M. Jabłoński, dz. cyt., s. 162.

85 Zob. E. Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, dz. cyt., s. 286–300.

Soi lub *Soi* nad *Moi* jawi się Tarastiemu jako przeszkoda w tworzeniu dzieła wartościowego i zrozumiałego. Ponieważ *Moi* i *Soi* stanowią przeciwstawne, choć w pewnym sensie symetryczne strony „semiotycznej jaźni”, to również ich modalności (*will, can, know, must*) występują w obu przypadkach w dokładnie odwrotnej kolejności. W pracy staram się szerzej zrekonstruować koncepcję muzycznych *Moi* i *Soi*, uwzględniając rozmaite filozoficzne i semiotyczne inspiracje Tarastiego, jak również odnosząc się do poruszonej przez autora *Sein und Schein* problematyki retoryki muzycznej, a więc tego, w jaki sposób muzyka na nas działa (i jak objaśnia to semiotyka). Na koniec przywołam rozważania na temat śpiewu Rolanda Barthesa, które Tarasti odnosi do własnej teorii *Moi* i *Soi* oraz rozszerza na sferę muzyki instrumentalnej.

Słowa kluczowe: Eero Tarasti, semiotyka egzystencjalna, semiotyka muzyki, znaki muzyczne, ziarno głosu

Abstract

Musical *Moi* and *Soi* in Eero Tarasti's Existential Semiotics

The paper aims to examine the relationship between two sides of the “musical organism” – the *Moi* and the *Soi* – as formulated in Eero Tarasti's existential semiotics. The author of mentioned variation of semiotics creates, by means of the concepts of the *Moi* and the *Soi*, models that have regard to shifts from the singular to the communal (and the other way around). The *Moi* represents an “interiority”, the existential ego of subject, whereas the *Soi* corresponds to what is socially determined. The first is, therefore, a specific bundle of sensations, while the second is realized in discursive activity. Hence social *Soi* constitutes space connecting creators and makes communication between them possible (and mutual deriving from each other as well). I begin by addressing Tarasti's philosophical and semiotic inspirations. Thereafter, I shift to describe the principles of *Moi* and *Soi* and relation between them. Subsequently, I introduce biosemiotic notions employed by Tarasti, i.e. the *Ich-Ton* and the *Dich-Ton*, in order to discuss the semiotic self in terms of subject's encounter with the Other. Examining of all mentioned concepts will allow to present a working of semiotic square's coordinates within a musical work, as well as to refer to Roland Barthes' distinction between the genotext and the phenotext. Tarasti identifies this distinguishing with his own demarcation between the *Moi* and the *Soi*.

Keywords: Eero Tarasti, existential semiotics, semiotics of music, musical signs, grain of voice, phenotext, genotext


Bibliografia

- Barthes R., *Od dzieła do tekstu*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 187–195.
Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008.
Barthes R., *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 229–237.

- Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2006.
- Grzegorzczak A., *Niekartezjańskie współrzędne w dzisiejszej humanistyce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1995.
- Hegel G. W. F., *Nauka logiki*, t. 1, przeł. A. Landman, PWN, Warszawa 1967.
- Jabłoński M., *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1999.
- Łotman J., *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999.
- Sebeok T., *The Signs and Its Masters*, University of Texas Press, Austin 1979.
- Simon J., *Filozofia znaku*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.
- Tarasti E., *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1994.
- Tarasti E., *Existential Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 2000.
- Tarasti E., *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*, De Gruyter Mouton, Berlin 2012.
- Tarasti E., *Sein und Schein. Explorations in Existential Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlin 2015.

O fenomenologicznym doświadczaniu muzyki

Mariola Kokowska

Uniwersytet SWPS w Warszawie, Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
movischolar@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0003-1871-1698>

Kwestie doświadczenia estetycznego w wymiarze sztuki muzycznej pojawiają się w świetle dyskusji dotyczącej świadomości istnienia różnic w sposobie postrzegania i istnienia granic ludzkiego rozumienia. Dostępność rzeczywistości poznawczej pozwala na uwzględnienie przedmiotu realizmu lub idealizmu, które gromadzą się na byciu rzeczą „samą w sobie” lub pojawiają się w zależności od świata umysłu. Problemem istnienia świata zewnętrznego (tego, co poza podmiotem postrzegającym zmysłami)¹ jest dzielenie się perspektywą rozważań nad realizmem epistemologicznym i idealizmem. Polemiki między realizmem a idealizmem mają charakter poglądowy i motywowane są przekonaniem myślicieli.

Zakres poznania

Zagadnienie zakresu poznania sprzyja angażowaniu się w pewną dziedzinę przedmiotu dotyczącą umysłu, gdzie w rozmyślaniach (refleksji filozoficznej?) rozwija się motyw zdolności człowieka do poznawania obiektów transcendentnych. Jeśli umysł jest w stanie je poznać, należy skierować refleksję na *realizm epistemologiczny*, jeśli nie – jest to *idealizm epistemologiczny*, występujący w dwojakiej formie, jako: a) *epistemologiczny immanentny idealizm* – zakładając, że umysł może się poznać tylko własne

1 S. Judycki, *Realizm i idealizm: struktura problemu*, „Analiza i egzystencja” 2009, nr 9, s. 7–34.

doświadczenia; b) *epistemologiczny transcendentálny idealizm* – zakładając, że umysł może poznać tylko własne struktury i konstrukcje².

Realizm epistemologiczny odwołuje się do istnienia niezależnie od świadomości podmiotu, która może być dostępna poprzez poznanie. Epistemologiczny transcendentálny realizm rozpoznaje formy zmysłowości (Kant), które są sposobami włączania wrażeń i aktywności sensorycznej oraz przyznania, że świat jest tymczasową i przestrzenną formą, w której pewne obszary rzeczywistości zewnętrznej (rzeczywiste obiekty) są poznawalne.

W *epistemologicznym immanentnym idealizmie* (subiektywnym, fenomenalizmie) – określanym przez *sferę psychologiczną* (związaną z przeżyciami osób) lub *sferę antropologiczną* (związaną z właściwościami osób), świat zewnętrzny jest doświadczany jako treść strumienia świadomości przynależnej do danego bytu (Kartezjusz). *Immanentny obiekt*³ jest wewnętrznym doświadczeniem psychologicznym, istniejącym w świadomości. Fenomenologia zawiera odniesienia do koncepcji metafizycznej, która wykorzystuje tzw. *zasadę immanencji* (łac. *immanere*, tj. pozostający wewnątrz), która jest przeciwieństwem *zasady transcendencji* (łac. *transcendens*, tj. przekraczający coś; istnienie na zewnątrz, poza czymś; wykraczanie poza granice). Zasada immanencji jest rozumiana jako oparcie się na własnej świadomości i funkcjonowanie w sferze świadomości, czyli w nawiązaniu do refleksji o charakterze celowym i stanowi najwyższy poziom istnienia⁴. Immanencja oznacza zasadniczo, że zasada działania świata leży w nim samym. *Sfera immanentna* to sfera doświadczeń psychologicznych, wrażeń, spostrzeżeń, pomysłów, emocji i myśli dotyczących obserwacji zmysłowych. Koncepcja immanencji przywołuje skojarzenia z epistemologicznym *immanentnym idealizmem*⁵, zgodnie z którym umysł może poznać tylko własne doświadczenia, podczas gdy doświadczanie (wewnętrzne) to poznawanie własnych doświadczeń (np. samowiedza, świadomość *ego*)⁶. Zagadnienie *immanencji* porusza problematykę pozna-

2 I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, tłum. R. Ingarden, PWN, Warszawa 2010.

3 A. Chudziński, *Koncepcja przedmiotu immanentnego Brentana*, „Kwartalnik filozoficzny” 2000, nr 28, s. 5–31.

4 E. Lévinas, *Transcendencja i pojmovalność*, tłum. B. Baran, [w:] *Transcendencje. Teksty filozoficzne*, Kraków 1986, s. 119.

5 G. Berkeley, *Traktat o zasadach ludzkiego poznania, w którym poddano badaniu główne przyczyny błędów i trudności w różnych dziedzinach wiedzy oraz podstawy sceptycyzmu, ateizmu i niewiary*, tłum. J. Salamon, Kraków 2006.

6 E. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*, t. 1, tłum. C. Znamierowski, Fundacja Alethea, Warszawa 2005.

nia, która odnosi się do pojęcia *bytu* w kontekście tego, czy poznający jest w stanie poznać cokolwiek, co nie jest w obszarze uwagi i doświadczenia psychologicznego. Problematyka rozpoznawania granic (np. transcendentnych) łączy się z rozważaniami mającymi na uwadze **problem**: czy istota, która poznaje siebie, jest w stanie poznać istniejące naprawdę obiekty, czy raczej struktury mentalne.

W *epistemologicznym transcendentnym idealizmie* – świat jest doświadczany jako konstrukt pochodzący ze świadomości bardziej niż indywidualnej, określonej jako świadomość transcendentna. *Obiekt transcendentny* – jest obiektem zewnętrznym w świetle świadomości i nie jest doświadczeniem psychologicznym, ale dobrze przemyślanym w kontekście konstrukcji umysłu, który tak naprawdę nie istnieje. Świadomość, będąca przedmiotem uwagi fenomenologii, określa się jako transcendentną – jeśli podmiot jest obecny w świecie, a jego czyny są procesami psychologicznymi ulegającymi naturalnej, psychologicznej lub transcendentnej refleksji⁷. I tak na przykład, transcendentna świadomość określa pewien zespół form zmysłowych i prawidłowości intelektu, dostępnych *a priori* (tj. niezależnie od doświadczenia). U I. Kanta formą zmysłowości jest tzw. *naoczność*, czyli zdolność odbiorczości, którą trzeba dysponować, aby określić pewną władzę bezpośredniego oglądania przedmiotów (np. czas i przestrzeń). Naoczność pobudzona przez formy intelektu (np. kategorie, możliwe sądy) może prowadzić do bezpośredniego poznania danego zjawiska, które stanowi nieokreślony przedmiot oglądu empirycznego. Kategorie jako pierwotne formy pojęciowe stanowią dla Kanta kryterium zaistnienia doświadczenia, a władza rozpoznawania za pomocą tzw. *schematów transcendentnych*, występujących na poziomie łączenia treści danych i naoczności, jest potrzebna do zajścia pełnego doświadczenia. Epistemologiczny transcendentny idealizm porusza aspekt poznania głębi umysłu, jednak rozpoznania poznawcze nie odzwierciedlają świata, a jedynie strukturę umysłu (Kant). Podział sądów dokonany przez Kanta na kategorie: a) analityczny; b) syntetyczny (zjawisko ma swoją przyczynę), a zwłaszcza na sąd uzyskany na podstawie: c) *a priori* (niezależnie od doświadczenia; pojęcia są warunkiem doświadczenia); d. *a posteriori* (na podstawie doświadczenia), powoduje, że poznanie ma miejsce w dwóch podstawowych znaczeniach: niezależnie od całego doświadczenia lub jest przeprowadzane na podstawie doświadczenia.

7 E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie z dodaniem uwag krytycznych Romana Ingarden*, przeł. A. Wajs, PWN, Warszawa 1982.

Podjęcie historyczne jako refleksja niemieckiego filozofa, I. Kanta, dotycząca ujmowania roli doświadczania rzeczy w przestrzeni oraz roli pojęć, jaką pełnią w aktach, stanach percepcyjnych odnoszących się do obiektów w przestrzeni w poznaniu empirycznym, oparte jest na zasadzie poprzedzania szeregu wyjaśnień we współczesnych dyskusjach epistemologicznych. Roztrząsanie Kanta o wyposażeniu człowieka w hierarchiczny zbiór struktur *a priori* jest istotne dla świata, aby mogło mieć ono dla niego znaczenie w aspekcie transcendencji. Kantowskie korzenie transcendencji uobecnionej w idealizmie, która jest podstawą fenomenologii Husserla, prowadzą do polemiki ze skrajnym racjonalizmem i empiryzmem, a w konsekwencji – do scalenia poznania rozumowego z doświadczeniem empirycznym. Kant pisze: „Transcendentalnym nazywam wszelkie poznanie, które zajmuje się w ogóle nie tyle przedmiotami, ile naszym sposobem poznawania przedmiotów, o ile sposób ten ma być *a priori* możliwy”. Transcendentalność u Kanta jest poznawaniem, które nie odnosi się bezpośrednio do „rzeczy samej”, lecz do szczególnego sposobu poznawania epistemicznej dostępności *a priori*, pozostawiając za sobą to, co empiryczne. Zmienność doświadczanych fenomenów i przedmioty nie są źródłem bezustannej zasadności praw, lecz są nimi raczej struktury poznawcze podmiotu, który doświadcza relacji z poznawanym przedmiotem. Wprowadzone przez Kanta rozróżnienie na *podmiot transcendentalny* (*ja* logiczne, *ja* czyste lub kategoriałne), tj. istniejący poza doświadczeniem, i na *podmiot empiryczny* (*ja* oglądające w czystych formach naoczności zmysłowej), który u Hume’a oznacza unifikującą wiązkę wrażeń – jest pewną analogią do podziału na kategorie umysł – ciało. Obecność podmiotu transcendentalnego (istniejącego poza światem) pozwala przypuszczać, że w tym, co empiryczne dla podmiotu, może się ujawnić świadomość doświadczania i percypowania wrażeń. Teoretyczny konstrukt podstaw człowieczeństwa jest bazą ustanowienia podmiotu poznania. Husserl zasugeruje po myśli Kanta, że fundamentalny charakter doświadczenia warunkują akty, procesy psychiczne (tzw. *noesis*, tj. skupianie uwagi, przywoływanie wspomnień) oraz percepcja każdego przedmiotu lub zjawiska (tzw. *noema*, tj. myśli, pamięć, obrazy, emocje), określana przez podstawową świadomość, co pozwala transcendentalnie konstruować świat.

Fenomenologia w paradygmacie muzycznym (doświadczenie muzyczne)

Fenomenologia w paradygmacie muzycznym pochyla się nad kontekstem doświadczenia muzycznego i funkcjonuje w fenomenologicznych nurtach:

metodologii, epistemologii, praktyki, psychologii (muzyki), antropologii. Filozoficzna refleksja podejmuje wiele kategorii zagadnień, wydzielając miejsce w epoce nowożytnej terminowi *autonomia*. Kartezjusz zestawia pojęcie autonomii z kategorią podmiotu, gdyż sądzi, iż wiedzy nie należy poszukiwać w świecie istnienia rzeczy zewnętrznych (przedmiocie), lecz w człowieku (podmiocie). Podmiot uzyskujący niezależność (logiczny, czyli „czysty rozum”; estetyczny, czyli „rozum praktyczny”; etyczny, czyli „władza sądenia”) „opiera się na samym sobie” i nadaje sens temu, co zawiera się w tym, co duchowe. Podejmowane przez Kanta trzy wątki problemów – wiedza, sztuka i moralność – stanowią początek ukonstytuowania się idei *autonomii sztuki*. Na tym tle sytuują się dyskusje na temat muzyki i jej autonomicznego charakteru (tzw. *muzyka absolutna*)⁸, wskazując na różnice w pojmowaniu muzycznych doświadczeń. Odniesienie sztuki do nieskończoności, obecne w rozważaniach Kanta, prowadzi do swego rodzaju pomijania zagadnień związanych ze złożonością percepcyjnych doświadczeń estetycznych. W zamian stanowią punkt wyjścia do stawiania pytania o relację postrzegania zmysłowego – w tym percepcji muzycznej – względem pojęcia rozumu i duchowej wzniosłości doświadczanej w muzycznym ogromie dzieła. Niejednokrotnie estetykę Kanta przyjmuje się jako przejaw i osobliwe doświadczenie *idei piękna*, co prowadzi do emancypacji sztuki „bezpośredniego upodobania”. Doświadczenie *idei logiki* w sztuce muzycznej stoi w sprzeczności z estetyką i/lub filozofią piękną, prowadząc do istnienia obok siebie nurtu muzyki wskazującej na brak w niej własności autonomicznych (np. *muzyka programowa*)⁹.

Fenomenologia jest nauką humanistyczną, która skupia się na badaniu istoty struktury umysłu podmiotu. Zakłada więc fakt „posiadania siebie” i „bycia sobą” przez podmiot. Mając to na uwadze, można przypuszczać, iż umysł jest zanurzony w doświadczeniu – zarówno samego siebie, jak i otaczającego świata. Sama refleksja nad doświadczeniem czyni ją przejawem doświadczenia, podczas gdy systematyczny i bezwarunkowy jego opis może przysparzać znaczących trudności lub może pozostawać nie do przeprowadzenia. Podejmowanie tematu badania bezpośredniego doświadczenia jest nadal kwestią otwartą – wymagającą prób realizacji. Tymczasem wydaje się, że ludzkie doświadczenie jest

8 *Muzyka absolutna* (łac. *absolutus*, czyli niezależny) – to określenie muzyki pozbawionej treści pozamuzycznej. Jest przeciwieństwem *muzyki programowej*.

9 *Muzyka programowa* – to rodzaj muzyki o treści pozamuzycznej. Treść ta wskazana jest przez tytuł lub program utworu programowego. Jej przeciwieństwem jest *muzyka absolutna*.

związane z kontekstem. Usiłując autentycznie dotknąć tego, co rzeczywiste, można spróbować doświadczyć sztuki. Zasady transcendencji i immanencji, leżące u podstaw badania własnych przeżyć podmiotu w związku ze sztuką, zakotwiczą duchowość w relacji do własnej fizyczności i pozwalają na identyfikację przeciwstawnych form tego samego fenomenu w dziele muzycznym. W odniesieniu do doświadczenia estetycznego w postaci sztuki muzycznej *immanencja* wyraża się w kategoriach muzyki czysto instrumentalnej (absolutnej lub autonomicznej), która nie ma podtekstów pozamuzycznych. Mimo to utwory muzyczne posiadają pewne odniesienia do świata, lecz przyjmują szczególną formę oraz posługują się swoistym językiem przekazu. Fundamentalna refleksja filozoficzna nad granicami poznania odnosi się do kontekstu *dzieła muzycznego*, które występuje w relacji podmiotu i pojawiającego się w nim doświadczenia muzycznego. Szerokie przemyślenia o sztuce muzycznej i jej sposobach doświadczenia obejmują zasadnicze płaszczyzny granic poznania dzieła muzycznego, które można odczytywać w następujących kategoriach: a) *ontologicznych* – podejmuje zagadnienie tego, co jest źródłem i przedmiotem poznania; b) *epistemologicznych* – określa zakres poznawanych jakości dzieła i jego metody analizy; c) *aksjologicznych* – określa zagadnienia analizy znaczeń i wartości identyfikowanych w muzyce, które występują w stanie rzeczy o charakterze kulturowym¹⁰. U podłoża tych przemyśleń leżą pytania o to, gdzie potencjalnie zaczyna i kończy się poznawanie dzieła muzycznego: czy na jego niezależnym bycie, który bywa poddawany stanowczej ocenie, czy na substancji lub esencji, czy na treści znaczeniowej tworzywa muzycznego. Fenomenologiczne podejście do muzyki stara się zrozumieć fenomeny muzyczne odnośnie tego, jak objawiają się odbiorcy i jaki jest sposób istnienia tej sztuki. Próbuje znaleźć odpowiedź na temat tego, jakie są warunki nieodwołalne i wystarczające, aby dany przedmiot uznać za dzieło lub doświadczenie muzyczne. Dyskusja nad kwestiami związanymi z estetyką muzyczną, która obejmuje m.in. zagadnienie doświadczenia, przeżycia i kreowania wartości w sferze objaśnień artystycznych – odpowiada na skłonność humanistów do zatrzymywania swej uwagi na sferze *aisthesis* i sferze bezpośredniego doświadczenia (zmysłowego). Istniejąca różnorodność natury fenomenów, w tym dzieła muzycznego opartego na doświadczeniu muzycznym, współtworzy specyfikę estetycznych doświadczeń w systemie relacji do sfery: „Ja”, „Inny”, twórca, materiał dźwiękowy, wykonanie, odbiorca, wartości estetyczne

10 M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 16–17.

i ich medium, względy społeczne, neurobiologiczne. Fenomenologia ma do dyspozycji wiedzę o opisie modelu doświadczania sztuki, który wiąże estetyczną reprezentację ze sposobem, w jaki człowiek doznaje utrzymywania nieuchwytnych przedmiotów, przechowuje je w pamięci lub rzutuje w wyobraźni. Pojęcie *dzieło*, definiowane przez Heideggera jako „zdarzenie” wyłaniające się z unikatowej i nieprzewidywalnej rzeczy¹¹, wpisuje się w dyskurs fenomenologiczny na temat możliwości dostrzegania bogactwa aspektów istnienia kategorii prezentujących doświadczenie oraz uobecniających je podmiotów i przedmiotów (tzw. przedmioty estetyczne, przedmioty idealne).

Szczególna obecność muzyki w dyskursie fenomenologicznym sugeruje, że jest ona związana z dwojakim funkcjonowaniem kategorii: z opisem utworów muzycznych pojawiających się w sposób otwarty fenomenologicznie (np. R. Ingarden, A. Schütz)¹² bądź z klasyfikowanym opisem fenomenologicznym. Kreacja i percepcja sztuki muzycznej jest odpowiednią, choć specyficzną podstawą fenomenologicznych rozważań w kontekście estetycznych wrażeń i doświadczeń muzycznych, niekoniecznie ogniskując uwagę wyłącznie na analizie składników dzieła muzycznego. Refleksyjne zaangażowanie się w aspekty doświadczenia muzycznego wymaga poszukiwania relacji między: *dziełem muzycznym* (obiekt posiadający właściwą sobie charakterystykę), *procesem twórczym* (złożony proces i układ czynności podmiotu, kreującego obiekt – intencjonalny, lub dzieło w sensie abstrakcyjnym lub konkretnym – wykonanie) a *percepcją dzieła muzycznego* (sfera modalności zmysłowych, doznawania i przeżywania złożonej organizacji dźwięków, ujawniających się w wymiarze wertykalnym i horyzontalnym). Warto wspomnieć, że podmiotowość w estetyce i sytuacji estetycznej stosuje się do *doświadczenia estetycznego* w odniesieniu do kategorii tworzenia, odbioru i analizy dzieła estetycznego. Wybiórcze sięgnięcie do ujęcia estetyki R. Ingardena prowadzi do przypuszczenia, iż bez doświadczenia estetycznego (np. muzycznego) odniesionego do dzieła (muzycznego) nie można w pełni mówić o całości kształcie percepcji doświadczenia estetycznego, prowadzącego do ujawnienia się wartości estetycznej (np. w postaci przeżycia jakości słyszalnych)¹³.

11 T. Załuski, *Sztuka jako ontologiczny eksperyment*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 21 (2), s. 193–194.

12 A. Schütz, *Problem racjonalności w świecie społecznym*, tłum. B. Jabłońska, [w:] tenże, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, Nomos, Kraków 2008, s. 111–129.

13 R. Ingarden, *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, [w:] tenże, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966.

Nadanie przez epistemologiczny namysł odrębnego sposobu istnienia podmiotowości i świata prowadzi do poszukiwania treści poznawczej doświadczenia w dwojaki sposób: przez oddzielenie się w nim od doświadczania siebie i subiektywnych percepcji podmiotu niezależnie od niego (doznanie wewnętrzne, samodoświadczanie) bądź przez włączenie się w możliwość poznania istniejącego wewnątrz podmiotu poznającego i zależnie od niego. Pierwotny, ontologiczny sens pojęcia obiektywności, odnoszący się do przedmiotu i jego własności, po jego przetworzeniu zyskał kwalifikację do przeciwdziałania subiektywizacji poznawczego doświadczenia (jakimi są np. konstrukty teoretyczne) przez tzw. *obiektywizację*, czyli zastosowanie naukowej metody, w której istotnymi zabiegami są: problem badawczy, hipoteza, eksperyment, narzędzia pomiaru i sformułowany na koniec wniosek. Z upływem czasu i zmian pojmowanie estetycznego doświadczania sztuki muzycznej skupia się na biegunach widzenia między tym, co subiektywne a tym, co obiektywne. Trend, określony jako psychologiczne myślenie o sztuce muzycznej (np. teoria muzyki psychoenergetycznej)¹⁴ ukierunkowanej na psychologię muzyki i fenomenologię muzyki (np. M. Geiger; F. Kaufmann), pojawia się jako biegun między skrajnościami. Traktuje się więc dzieło sztuki jako *idealną egzystencję* (jakościowo; ponadindywidualną, np. logiczną) bądź *egzystencję rzeczywistą*. Niezależnie od tych różnic, można przypuszczać, iż doświadczenie estetyczne w sztuce muzycznej jest rodzajem intencjonalnego zrozumienia, które polega na przekonaniu o jego naturze estetycznej i pozwala odróżnić zwykłe jakości od estetyki (np. odgłosy natury od muzyki). Dzieło sztuki muzycznej jako byt intencjonalny (twórcy, artyści) jest przedmiotem estetycznym zawierającym w sobie fundament bytowy (partytura; fizyczny zapis materiału dźwiękowego w postaci nośnika CD). Pojawia się ono u odbiorcy w procesie konkretnej percepcji, wyrażonej pod postacią *przeżycia estetycznego*¹⁵. W ujęciu R. Ingardena przeżycie to może przyjąć formę: emocji wstępnych i zajęcia postawy estetycznej; procesu percepcji jakościowej struktury dzieła przez konkretyzację przedmiotu estetycznego bądź przeżycia wartości estetycznych wykreowanego przedmiotu – jako emocjonalna odpowiedź na nie. Rozumienie przeżycia muzycznego przez Ingardena prowadzi do utożsamiania go z tworzonym w ludzkiej świadomości przedmiotem estetycznym, którego nie sposób ukonstytuować jako coś rzeczywistego. Słuchając dzieła muzycznego, odbiorca dookreśla go i wypełnia treściami i wartościami zgodnymi z własnym

14 C. Stumpf, *Tonpsychologie*, t. 1–2, S. Hirzel, Leipzig 1883–1890.

15 R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, PWN, Warszawa 1978, s. 183.

doświadczeniem intelektualno-emocjonalnym oraz wyobraźnią, w której jest dostępny przedmiot estetyczny. Teza Ingardena, sprowadzona do stwierdzenia o jednowarstwowości działa muzycznego, a oprotestowana przez C. Dahlhausa jako ograniczająca możliwość występowania warstwy „znaczeniowej” w muzyce¹⁶, pozwala kierunkować refleksję o „jakości emocjonalnej” na problem istnienia znaczenia w muzyce jako odniesienie do czegoś poza nią samą i usytuowania go w sferze aksjologii dzieła. Dla Ingardena sztuka muzyczna nie przynależy do sfery psychicznej, lecz istnieją w niej jakości porównywalne z życiem emocjonalnym człowieka, z czym wyraźnie dyskutuje Z. Lissa, pochylając się nad zjawiskami psychicznymi zachodzącymi w człowieku¹⁷. Zdolność do doznawania przeżyć estetycznych i emocji w kontekście doświadczenia muzycznego jest możliwa dzięki umiejętności organizowania formy muzycznej włączającej w obszar uwagi komponenty, jakimi są dosłowne postrzeżenie bądź przedstawiona percepcja. Wspomniane formy percepcji są wbudowane w doświadczenie muzyczne, współistniejąc ze sobą zupełnie niezależnie¹⁸.

Różnorodność sposobów rozumienia i traktowania zastosowań muzyki przyczynia się do powstania wielu badań nad fenomenologią muzyczną, dla której poszukuje się podstaw metodologicznych. Środowisko muzyczne opiera swoją metodologię na myśli fenomenologicznej Husserla, jednak filozofowie współtworzą status fenomenologiczny na zasadzie niezależności, budując własne konstrukty teoretyczne. W pierwszej połowie lat 20. XX wieku występuje silne akcentowanie obecności zagadnień z zakresu *fenomenologii estetyki*¹⁹, tworząc z nich wartość dodaną dla znaczenia myśli filozoficznej. Fenomenologia bierze udział w tworzeniu paradygmatu muzykologii, definiowanego jako pewien rodzaj estetycznego sposobu postrzegania muzyki, tj. analitycznie i/lub całościowo, traktując wrażenia i doświadczenia muzyczne jako metodologiczne wsparcie dla pojawiających się koncepcji. Fenomenologiczne podejście do muzyki koncentruje się na ogólnej wiedzy metodologicznej, wskazując muzykę jako czynnik formujący obszar ludzkiego doświadczania w sferze audialnej. Husserl jest uważany za prekursora fenomenologii postrzeganej jako metoda naukowa odmienna od doświadczenia i zjawisk psychologicznych, wykorzystująca

16 C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, Warszawa 2007, s. 102.

17 Z. Lissa, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965, s. 23–29.

18 R. Scruton, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, Continuum UK, London 2009, s. 43.

19 M. Geiger, *The Significance of Art. A Phenomenological Approach to Aesthetics*, Center for Advanced Research in Phenomenology & University Press of America, Washington, D. C. 1986, s. 3–16.

coś innego niż doświadczenie. Fenomenologia to sposób spojrzenia na rzeczywistość, który polega na poznaniu tego, co istnieje. Mając jednak na uwadze doświadczenie przez ujawnienie się wielu rodzajów obiektów, podlega opisowi i wyróżnia jego właściwości²⁰. Dzięki fenomenologicznym redukcjom, doświadczenie (wewnętrzne i zewnętrzne), w tym także muzyczne, jest traktowane jako zjawisko w sensie *eidetycznym*. Doświadczenie dotyczy istoty czegoś – zjawiska, klasy zjawisk, przedmiotów, a więc może prowadzić świadomość do idealizacji przedmiotów²¹. W koncepcji fenomenologicznej własnego autorstwa Husserl wyróżnił w percepcji przebiegów dźwiękowych przestrzenność i czasowość muzyczną, którą rozpatrywano w fazach: utrzymywania wrażeń doświadczanych w danym momencie w pamięci oraz przewidywania wrażeń, które dopiero muszą mieć miejsce²². Na przestrzeni lat pojawiają się także koncepcje fenomenologii muzycznej przeciwne psychologii, w tym dzieła sztuki i estetyka emocji. Fenomenologiczne podejście do sztuki muzycznej opiera się w pewnej mierze na kwestii natury percepcji estetycznej, rozumianej jako umiejętność dostosowania percepcji do wymagań obiektu. Orientacja myśli o muzycznym idealizmie (muzyka absolutna), postrzeganiu obiektu estetycznego, o tym, co powoduje powstanie smaku (gustu) artystycznego, podkreślanii strony subiektywnej sytuacji estetycznej – nie jest tworzeniem prawdziwego obiektu estetycznego. Jego natura odwołuje się do intuicji w sensorycznej formie poznania, która zbliża obiekt estetyczny do ideału (absolutu)²³.

W nurcie *muzykologicznej fenomenologii* podejmowane są próby integracji pojęć związanych z idealizmem i formalizmem struktur muzycznych, bez pomijania kwestii oparcia ich na doświadczeniu empirycznym. Fenomenologia, która podejmuje próbę przywrócenia wartości faktycznej wiedzy o doświadczeniach zmysłowych, na które powołuje się sztuka, włącza w zakres swych zainteresowań doświadczenie estetyczne i specyfikę istnienia dzieł sztuki (muzycznej). Inspiracją fenomenologicznych rozważań muzykologicznych staje się intuicja, współzawodnicząc z przejawami

20 E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie...*, dz. cyt., s. 38–79, 299–303.

21 Tenże, *La idea de la fenomenología*, trad. L. Marín, ed. F. D. F España, Madrid 1950, s. 92.

22 Z. Skowron, *Muzyka – jej struktura, przeżycie i przesłanie. W kręgu dociekań muzyczno-estetycznych Zofii Lissy*, [w:] Z. Lissa. *Wybór pism estetycznych*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2008, s. 10.

23 W. Conrad, *Der ästhetische Gegenstand*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 1908, t. 3, nr 1, s. 71–118, <https://doi.org/10.11588/diglit.3433.4>; nr 4, s. 469–511, <https://doi.org/10.11588/diglit.3433.24>.

dialektyki dedukcyjnej lub indukcyjnej. Odejście sztuki od możliwości sięgania „poza siebie” i ukierunkowanie się w stronę materiału zmysłowego, jakim jest doświadczenie (pozornej lub braku) organizacji dźwięku, prowadzi do doświadczeń muzycznych określanых jako *muzyka nieintencjonalna* (np. muzyka atonalna, dodekafonia, seria itp.)²⁴. Estetyczny efekt akustyczny *nowej muzyki*²⁵, nakierowany na samą dźwiękowość dzieła i nowe zasady odrzucające tonalność, a nie na treści pozamuzyczne istniejące „poza nim”, rozszerza teorie pokrewne fenomenologii (np. E. Kurth, H. Mersmann) o koncepcje uwzględniające „strukturę dzieła muzycznego, którą współtworzy w XX wieku projekcja składnika pola czasowego w przestrzeni. Ten aspekt przekłada się odpowiednio na muzyczne doświadczenie, jakie otwiera się przed wewnętrznym światem przedmiotu estetycznego, będącego „światem samym w sobie” i sięga w nim po chwilowy impuls, bodziec czy siłę sprawczą. Subiektywne podejście w fenomenologii do relacji twórca – odbiorca w kontekście dzieła muzycznego obecnego w koncepcji tzw. *nowej muzyki* przedstawia H. Mersmann. Estetyka stosowana, oparta na fenomenologii H. Mersmanna, uwzględnia pojęcie tzw. sił muzycznych, które trwają w utworze muzycznym pod postacią „tektoniki” swego bytu. Osobliwością jego koncepcji jest uznanie możliwości, że centralnymi nośnikami doświadczenia form, struktury i treści dzieła muzycznego są elementy muzyczne, określane jako czynniki: materiał, elementy, przedmiot, kształt, treść, styl i ekspresja. H. Mersmann wskazuje, że estetyka muzyczna próbuje uchwycić różne idee wywodzące się z estetyki ogólnej bądź z myśli filozoficznej. Jego system estetyczny, ukształtowany przez opozycję między tym, co psychologiczne a tym, co fenomenologiczne prowadzi go do fenomenologicznych podstaw estetyki muzycznej w służbie badania dzieła muzycznego. To jednak nie przeszkadza mu w kazualnym korzystaniu z terminologii psychologicznej i odwoływaniu się do jakości psychologicznych. Warto zatem wspomnieć, że H. Mersmann zdefiniował fenomenologię podejścia psychologicznego i hermeneutycznego²⁶. Próba znalezienia zasad, na których istnieje świat (istnienie tj. świadomość struktury; odbicie i to, co odzwierciedlające;

24 D. Plavša, *Intentionality in Music*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 1981, t. 12, nr 1, s. 65–74.

25 Nowa muzyka – termin, który powstał w 1919 r. dla określenia różnych nurtów kompozytorskich w zachodnioeuropejskiej muzyce XX w. (1910 r. – do dzisiaj). Dzieli się na dwa etapy: nowoczesność (do II wojny światowej) i radykalizm (do współczesności).

26 H. Mersmann, *Zur Phänomenologie der Musik*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 1925, t. 19, nr 1–4, s. 372–388.

istnienie muzyczne) stanowi przestrzeń rozważań filozofii, zwanej *ontologią*. Z dominujących motywów rozważań neopozytywizmu i psychologii lat 30. XX wieku wyłania się potencjał polskiej filozofii sztuki – intencjonalności, w tym natury przeżywania w teorii R. Ingardena, rozwiniętej przez przedstawicieli polskiej szkoły filozofii klasycznej²⁷. Fenomenologia niesie określone wartości, których – za Husserlem – można poszukiwać w dziele muzycznym i znaczeniu muzycznym. Sens *znaczenia muzycznego* opiera się kilku czynnikach: a) celowości; b) rozróżnieniu trzech segmentów relacji: między autorem, wykonawcą a odbiorcą dzieła muzycznego; c) powtórny rozpoznawaniu subiektywnego doświadczenia; d) badaniu tymczasowości świadomości muzycznej. Perspektywa fenomenologiczna staje się pomocna w opisie znaczenia prostych elementów doświadczenia ekspresji muzycznej, które odnoszą się do dźwięku i jego rezultatu w odniesieniu do estetyki muzycznej.

Fenomenologia w świetle psychologii muzyki

Dyskusje na temat fenomenologicznego przebiegu badań powracają do modelu testów psychologicznych – metodą jakościową lub ilościową. Badanie subiektywnego doświadczenia świata jest uznawane za kluczowy kierunek badań nad fenomenologiczną świadomą psychologią (także narracją o niej), w której żyje jednostka. Przyznaje, że w fenomenologii doświadcza i nadaje sens (obecny w dziedzinie sztuki muzycznej), mają kluczowe znaczenie w kontekście doświadczenia i sposobu poznania go, zwłaszcza jej zastosowań terapeutycznych. Analiza doświadczenia badanej osoby odbywa się w kontekście uwarunkowań społeczno-kulturowych przy udziale jakości poprzez badanie metody subiektywnej perspektywy podmiotu, którą uzupełniają perspektywy obiektywizujące subiektywne doświadczenie podmiotu. Między innymi *psychologia muzyki* wykorzystuje tego rodzaju metody. Rozumiane są one jako badanie doświadczenia zarówno zachowań związanych z muzyką, w których doświadczenie dotyczy szeregu procesów i zjawisk percepcyjnych, jak i natury poznawczej i emocjonalnej pojawiających się podczas aktywności muzycznej. Zachowanie to wiąże się z szerokim zakresem działań – począwszy od zachowań twórców dzieła sztuki muzycznej, wykonawców i słuchaczy aż po skomplikowane zachowania społeczne, wyprowadzane w sytuacjach społecznych. Zakładając, że psychologia bada ludzką psychikę i uczenie się muzyki, to

27 A. P. Bator, *Intencjonalność sztuki. Relacje między fenomenologicznym a tomistycznym ujęciem problemu*, red. A. Moczydłowski, Typogry 2004.

psychologia muzyki zajmuje się relacją między tymi dwoma zjawiskami²⁸. Sztuka (muzyczna), tj. bycie doświadczeniem estetycznym, jest działaniem psychologicznym i przedmiotem badań, w których zachowana jest wierność idei przyczynowości. Przez umiejscowienie muzyki w sferze świadomości, osadzenie jej pod względem fizyki i zależności od woli w mózgu (np. neuropsychologia²⁹) można ją ulokować w sferze świadomości. Za sprawą *neuroestetyki*, która jest dyscypliną kognitywną mającą na celu naukowe wyjaśnianie zjawisk konstytuujących percepcję (poznanie) dzieła sztuki (muzycznej), muzyka może być obiektem poszukiwań neurobiologicznych podstaw doświadczeń estetycznych. Odbieranie muzyki na różnych poziomach – świadomym i/lub nieświadomym – zbliża zagadnienie doświadczenia muzycznego do odrębnych paradygmatów subdyscyplin psychologii: *psychologii świadomości* i/lub *psychologii nieświadomości* (*psychologia głębi*). Szerokie rozwijanie założeń teoretycznych opartych na odrębnych paradygmatach świadomości i nieświadomości wychodzi od źródeł odmiennie rozumianej istoty zjawisk natury psychicznej. To wymaga podejmowania szeregu interdyscyplinarnych rozważań, realizowanych w wielu podejściach, np. filozoficznym, psychologicznym (także: psychologii muzyki, muzykoterapii), neurobiologicznym, antropologicznym itd. Jedno z najstarszych i najdonioślejszych pytań o to, czym jest świadomość i gdzie przebiega granica między tym, co świadome a tym, co nieświadome, jest stawiane przez istoty doświadczające własnego istnienia. W psychologii muzyki refleksja nad relacją muzyki i człowieka przyjmuje postać obserwacji i badania naukowego, które skupia uwagę na wpływie muzyki na sferę psychiczną człowieka we wszelkich jej aspektach. Percepcja i doświadczanie muzyki obejmuje szereg dyscyplin badawczych, niezwiązanych bezpośrednio z psychologią: neuroestetykę, muzykologię, filozofię, teorię sztuki. Postrzeganie muzyki w procesie słuchania odbywa się w związku z wieloma procesami umysłowymi, np. myśleniem, świadomością, nieświadomością, pamięcią, analizą, syntezą, skojarzeniami, wyobraźnią, kreatywnością, afektem, zmysłowością i fizjologią. Doświadczenie muzyczne dotyczy percepcji słuchowej i odbywa się w wielu kategoriach: jakości afektywnych, poznawczych, behawioralnych, asocjacyjnych, komunikacyjnych, rozwojowych, terapeutycznych, socjologicznych. Zakładając, że podstawą percepcji i/lub recepcji doświadczenia muzycznego jest

28 I. Gagim, *Dimensiunea psihologică a muzicii*, Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României, Editura TIMPUL, IAȘI 2003, s. 15.

29 D. Lloyd, *The Music of Consciousness: Can Musical Form Harmonize Phenomenology and the Brain?*, „Constructivist Foundations” 2013, t. 8, nr 3, s. 324–331.

wielopłaszczyznowość, kwestie doznań estetycznych w wymiarze sztuki ujawniają się w świetle dyskusji dotyczącej różnic w sposobie postrzegania muzyki i poziomu świadomości. Pamiętając o postrzeganiu muzyki, jej doświadczanie przez słuchacza wiąże się z funkcjonowaniem osoby na różnych poziomach świadomości, które można odnosić do świadomości poznawczej w aspekcie przetwarzania informacji i jest dwojakiego rodzaju: *tajemnicą* lub *faktem* (znajduje się w dziedzinie świadomości istnienia faktów)³⁰. Oprócz tego mamy do czynienia z fenomenologiczną świadomością związaną z aktualnie doświadczanym momentem, który może być otwarty lub ukryty³¹. Naszkicowane wybiórczo motywy odnoszą się do zagadnień percepcji w koncepcjach estetycznych na przykład J.-P. Sartre'a, R. Ingardena (1893–1970) czy Z. Lissy (ekspresja muzyczna, przeżycie muzyczne), którą można zaliczyć do kategorii psychologicznych jako aspektu koncepcji doświadczenia muzycznego³².

Zrozumienie percepcji ma wielostronne wyniki w zależności od kontekstu teoretycznego. W kontekście postrzegania muzyki przenoszącej doświadczenie człowieka odnoszące sztukę muzyczną do kategorii psychologicznych, jako część dwóch zachowań związanych z *doświadczaniem estetycznym*, można opisać jako estetyczne doznanie psychologiczne³³ lub doświadczenie muzyczne³⁴. Doświadczenie muzyczne ze swym percepcyjnym charakterem estetycznym pozwala rozpoznawać obecność sztuki muzycznej i poznawać dzieło w stanach mentalnych i wolicjonalnych podmiotu doświadczającego dzieła twórcy (oryginał, pierwowzór) i jego wykonania (źródło doświadczenia estetycznego). Ogólna refleksja nad doświadczaniem dzieła muzycznego jako przedmiotu analizy może zawierać kategorie dwojakiego rodzaju metod: a) *opisowej* – to metoda analizy opisu jakości (np. procesualizm, pragmatyzm, strukturalizm), która ma dać wewnętrzną, tj. endogeniczną interpretację w kierunku analizy i pochodzi od uniwersalnych zasad humanistycznych; lub b) *standaryzowanej* – to

30 E. Husserl, *Idee fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, ks. 2, Warszawa 1974, s. 203–208; por. M. Drwięga, *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, Kraków 2005, s. 114.

31 M. Gazzaniga, *The Social Brain*, Basic Books, New York 1985.

32 P. D. Werner, A. J. Swope, F. J. Heide, *The Music Experience Questionnaire: Development and correlates*, „The Journal of Psychology” 2006, t. 140, nr 4, s. 329–345.

33 Z. Lissa, *O wielowarstwowości kultury muzycznej*, Sbornik Prace Filozofické Faculty Brnenskie University, Brno 1965, s. 8–9.

34 Tamże, s. 329–345.

metoda empiryczna z pomiarem, która ma dać obiektywną interpretację zjawiska przy uwzględnianiu analiz (pochodzi z reguły nauki)³⁵.

Estetyczne doświadczenia muzyczne – podejście jakościowe

Podejście jakościowe (opisowo-interpretacyjne) jest jednym ze sposobów opisu rzeczywistości doświadczanej przez człowieka. Zastanawiając się nad ustaleniem jego wielowymiarowej natury, która powinna być nieredukowalna, dochodzi się do wniosku, że metody jakościowe mają na celu badanie i pogłębianie analizy znaczeń oraz poszukiwanie sensu i intencji w zapisanych faktach psychologicznych i obserwowanych. Postrzeganie sztuki muzycznej znajduje się w obszarze, w którym zjawiska i mechanizmy związane ze znaczeniem muzycznym, rzeczywistością symboliczną i uznaniem przez byt poprawności procesu tworzenia i odkrywania znaczeń pojawiają się na podstawie indywidualnych (subiektywnych) i/ lub społecznych doświadczeń, które są ściśle związane z kontekstem życia osoby. Odkrywanie świata znaczeń pojawiających się w muzyce, postrzeganych w kontekście autora lub odbiorcy i jego opisu, służy humanistycznemu odkrywaniu wielowymiarowych prawd o człowieku oraz jego doświadczenia (muzycznego).

Estetyczna koncepcja R. Ingardena może stanowić jeden z przykładów podejścia jakościowego do zagadnienia doświadczenia muzycznego, które osadzone jest w perspektywie historycznej. Ingarden mając na myśli dzieło muzyczne, nawiązuje do problematyki percepcji. Odnosi się ona do jakości określonych w dziele estetycznym i do konkretyzacji dzieła, przejawiającego się poprzez akt wykonania oraz powstawania doświadczenia muzycznego podczas odbioru słuchacza. Percepcja ta nazywana jest przez Ingardena *doświadczeniem estetycznym*. Identyfikowana w dziele muzycznym jako dźwięki i składniki niebrzmieniowej natury (czyli idealne jakości), które mogą w procesie integracji tworzyć spójną konstrukcyjnie całość. Poznanie pełnej postaci dzieła muzycznego podczas doświadczenia estetycznego wydaje się u Ingardena raczej niemożliwe, bo jak można ostatecznie poznać jakość „idealną”, kiedy istnieją niezrównane i nieporównywalne granice poznania? Według Ingardena doświadczanie człowieka wiąże się ze sposobem istnienia utworu muzycznego jako świadomości – zamkniętej w ramach tymczasowości i kulturowości³⁶. Poza dźwiękiem utworu

35 M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, dz. cyt., s. 53–56.

36 Z. Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975, s. 8.

muzycznego znajdują się elementy stanowiące nadbudowę z czysto akustycznego materiału (indywidualnego, niepowtarzalnego). Konstytuują go: a) tymczasowa organizacja; b) ruch (tj. przebieg dźwięków w dostępnej dla nich przestrzeni muzycznej); c) schematy formalne (elementy dźwiękowe: frazy, motywy muzyczne, które są powtarzalne); d) jakość emocjonalna; e) przedstawianie uczuć autorowi lub kontrahentowi; f) przedstawianie motywów; g) wartość walorów estetycznych i walorów wartości estetycznych. Uzupełnia je zawarty obszar komponentów dźwiękowych dzieła muzycznego: wzór melodyczny, rytmika, harmonia, tempo muzyczne, kolory (barwa) i dynamika³⁷. Badając zawartość idei i czystych możliwości, Ingarden rozpatruje dzieło muzyczne jako intencjonalne domniemanie aktów twórczych autora dzieła oraz adekwatnie percepcyjnych odbiorcy słuchającego wykonanie dzieła, powołanego jako jedność bytu istniejąca w wystarczający sposób oraz fundamentalny przedmiot poznania. Idealizm obecny w stanowisku Ingardena wyraża się jako teza o stosunku bytu między światem i jego komponentami a czystą świadomością. Nawiązując w swych rozważaniach do metody transcendentalnej, Ingarden prowadzi swą myśl o doświadczeniu estetycznym w kierunku idealizmu występującego w metafizyce. Dyskusja nad Ingardenowską tezą o jednowarstwowości dzieła muzycznego jest przyczynkiem do ukonstytuowania się terminu *jakość emocjonalna* określającego stany mentalne związane z emocjami (np. wzruszenie, upojenie, podniecenie, zaspokojenie), w jakich może znajdować się podmiot. Zgodnie z tym, co zakłada Ingarden, stany te są osadzone w muzyce „samej”, którą wyznaczają własności „tworów dźwiękowych”, a nie stany słuchacza i kompozytora dzieła. Stanowi to fundament dla powstania i rozwoju myśli aksjologicznej przez rozdzielenie tego, co jest treścią pozamuzyczną od tego, co jest immanentne muzyce – ekspresji, otwierając drogę badaczom do badania ekspresji dzieła muzycznego, czyli istotnego aspektu doświadczenia muzycznego i samej muzyki.

Z kolei estetyczną koncepcję Zofii Lissy można podać jako inny przykład podejścia jakościowego, które ukonstytuowane jest na gruncie myśli polskiej. Podział rozumienia wielowarstwowej struktury kultury muzycznej u Lissy (1975) na dwie podstawowe warstwy: a) treść wyobraźni kompozytorów, organizowanie świadomości słuchaczy (produkcja muzyczna) oraz b) świadomość odbiorców muzyki (konsumpcja muzyczna) – prowadzi do rozważań na temat postrzegania muzyki w procesach związanych z psychologią społeczną i psychologią *Gestalt* (Sloboda, 1985), która przyjmuje zasady grupowania słyszanych dźwięków, dzięki czemu wypowiedź

37 R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 1, PWN, Warszawa 1987, s. 188.

muzyczna może uchwycić formę przez odbiorcę³⁸. Termin *przeżycie muzyczne* występujące w koncepcji Z. Lissy rozumiane jest jako estetyczne doświadczenie oparte na formie, strukturze muzycznej i procesie. Z. Lissa odwołuje się w nim do odbierania wrażeń dźwiękowych i ich różnicowania; mają być one substytutem przedstawień muzycznych i ujawniać jakości muzyczne będące podbudową dla nadbudowanej reakcji estetycznej. Jego procesualizowanie zbliża ją do koncepcji *czasu muzycznego* Husserla. Tworząc pewną integralność i stanowiąc podstawę nadbudowy emocji estetycznych słuchacza, cztery wymiary obejmują to doświadczenie: 1. *Wrażenie* – na które składają się elementy muzyczne typu: harmonia (poziomy dźwięków), dynamika i kolory (kolory tonalne); 2. *Reprezentacje* – na które składa się kompleksowy pokaz dźwięków, zawierający schematy; 3. *Emocje* – na które składają się intencje skupione wokół obszaru związanego ze słowem struktur dźwiękowych; 4. *Umysłne* – zjawiska muzyczne są wyznaczone przez struktury dźwiękowe kierowane przez intencje odbiorcy.

Zauważając koncepcję tzw. *przeżycia estetycznego* autorstwa Z. Lissy, można znaleźć pewną analogię do zakorzenionej w *psychologii postaci* lat międzywojennych XX wieku koncepcji *przeżycia sferycznego* (Sphärenenerlebnis)³⁹. Nie od dziś wiadomo, że dźwięk wpływa na stan psychiczny słuchacza. Według założeń tej koncepcji osobie o danej wrażliwości i kompetencjach, doświadczającej takiego przeżycia, przypisuje się zdolność bezbłędnego określenia sfery, do jakiej przenosi ją muzyka już po wysłuchaniu kilku dźwięków lub taktów. Sferę tę można dookreślić za pomocą rozpoznawania kategorii charakteryzującej utwór, która tworzy swoistą i spójną całość i można ją nazwać na przykład pastoralną, sakralną itp. Tę spójność dzieła muzycznego ujawnianą w przeżyciu sferycznym można rozumieć jako wielowarstwowe zjawisko, doświadczane w akcie słuchania – w relacji z wieloma różnymi aspektami doświadczenia muzycznego oraz przy udziale innych czynników, jak np. percepcja, wyobraźniowe konceptualizacje twórcy lub słuchacza.

Pomijając kwestie przeżycia sferycznego, wiadomo, iż wartość przypisana do dzieła muzycznego wiąże go z posiadaniem wartości materialnych, tonalnych, składniowych, znaczeniowych. Wówczas jest immanentna. Na dodatek jest subiektywna – transcendentna, relacyjna. Istnieje w interakcji

38 E. Galińska, *Metodologiczne podstawy analizy stylu komunikacji muzycznej*, „Przeгляд Psychologiczny” 2004, t. 47, nr 4, s. 327–344.

39 M. Tomaszewski, *Aspekty dzieła muzycznego i jego kategorie fundamentalne. Rekonstrukcja*, [w:] *Analiza dzieła muzycznego: historia – teoria – praxis*, t. 2, red. A. Granat-Janki, Akademia Muzyczna i Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków, Wrocław 2012, s. 15–25.

twórcy z odbiorcą. W procesie poznawania doświadczenia muzycznego w twórczości kompozytora biorą udział różne poziomy kontekstów: obiektywne i subiektywne oceny i wartości w sensie psychologicznym (równowaga między tym, co intelektualne a tym, co emocjonalne) czy socjologicznym (podobieństwo zrozumienia tego samego przez wielu członków danej społeczności). Sztuka muzyczna odbywa się na różnych poziomach rzeczywistości, która istnieje we wzajemnych relacjach: fizycznej (zjawisko akustyczne), psychicznej (jest powiązana z bytami mentalnymi, ze schematami myślowymi obecnymi w partyturze, stanami emocjonalnymi i afektem), komunikacyjnej (metajęzyk dźwiękowy), behawioralnej (zachowanie słuchaczy i wykonawców). Ujawniany w badaniach jakościowych nad sztuką muzyczną niepokój poznawczy przynosi historycznie istotne pojęcia, dotyczące muzyki – *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis*, *spherical music*, *musica universalis* itd. Okazuje się, że świat jest niemożliwy do poznania do końca, a jego obraz i obraz sztuki staje się przez to bardziej skomplikowany i tajemniczy, trudny do objęcia ludzkim rozumem. To sprawia, że w opisie rzeczywistości nadal należy czegoś poszukiwać.

Nurt badań jakościowych nad sztuką muzyczną uzupełnia refleksja nad estetycznym doświadczaniem z punktu widzenia metodologii badań ilościowych, które są opracowywane na wydziale psychologii (muzyki) równolegle i niezależnie od siebie.

Doświadczenie muzyczne – podejście ilościowe: reakcje na muzykę

Heterogeniczny charakter rzeczywistości, jego złożoność i różnorodność jakościowa, przypisana także zagadnieniom w kontekście relacji człowiek – sztuka muzyczna, może podlegać uzupełniającemu spojrzeniu przez pryzmat metod ilościowych (wyjaśniających fakty), typowych dla technik operacjonalizacji⁴⁰ zjawisk i ich pomiaru. Temat estetycznego doświadczenia muzycznego pojawia się w praktyce społeczno-kulturowej, terapeutycznej, w kontekście psychologicznym oraz muzykoterapii, stając się elementem codziennego życia. W ujęciu ilościowym psychologiczny kontekst kwestii emocjonalnych reakcji na muzykę jest utrwalony w aspekcie indywidualnych profili osobistych odbiorcy, pozostających w interakcji z otoczeniem zewnętrznym. Tworzy go we współczesnej psychologii muzyki narzędzie pomiaru (ilościowego), czyli Kwestionariusz Doświadczenia Muzycznego (KDM) (tłumacz J. Kantor-Martynuska). Kwestionariusz ten

40 Operacjonalizacja zmiennych polega na zdefiniowaniu pojęć poprzez odniesienie ich do konkretnych operacji, w wyniku których uzyskamy wiedzę o zmiennych.

stanowi wersję skróconą (MEQ)⁴¹, czyli dotyczy metodologii ilościowego badania doświadczenia muzycznego. Struktura narzędzia oparta jest na pojęciach, które autorzy skali MEQ opisują jako podskale narzędzia KDM (ang. MEQ): 1. zaangażowanie w życie muzyczne – oznacza aspekt muzycznego przeżywania danej osoby, który stanowi o sytuowaniu w centrum wszystkich działań własnych związanych z zainteresowaniem muzyką; 2. innowacyjne umiejętności muzyczne – określają aspekt doświadczenia muzycznego, który jest przywracany do zdolności do tworzenia motywów muzycznych i zdolności do niezależnego uczestnictwa w występach muzycznych; 3. integracyjna rola muzyki – nazwa podkreśla popularyzację doświadczenia w kategoriach wychowania przez muzykę, która jest dobrze dopasowana do relacji (społecznej) z innymi; 4. reaktywność emocjonalna wobec muzyki (tj. reakcje afektywne) – oznacza sferę emocjonalnej i duchowej reakcji na muzykę; 5. reaktywność behawioralna wobec muzyki – termin ten określa zachowania w odpowiedzi na muzykę (np. reakcje motoryczne, taniec, kołysanie się wraz z muzyką, zawroty głowy i nudności); 6. pozytywny wpływ na psychikę – wskazuje na efekty psychoaktywne (uspokajające, energetyzujące, integrujące).

Modelowe doświadczenie sztuki muzycznej przedstawione z perspektywy psychologicznej⁴² podkreśla wartość doświadczenia subiektywnego, odnosząc je do dziedziny mentalnego doświadczenia różnorodnych treści – dalekiej od idei absolutyzmu (muzyka), ale związanej z praktycznym opisem postrzegania siebie i własnej reakcji na muzykę. Patrząc z perspektywy R. Ingardena, obecne w kwestionariuszu KDM ilościowe ujęcie doświadczenia muzycznego w aspekcie dzieła sztuki (muzycznej) nie jest ani materialne i psychiczne, ani doskonałe, lecz wiąże się z charakterem przedmiotu zorientowanego na wyniki. To znaczy, że pochodzi od czystego obszaru myślenia (jak metafizyka). Człowiek doświadczający muzyki w podejściu R. Ingardena jest przedmiotem myślenia teoretycznego, a jego oceny wartości są wskaźnikami referencji do specyfikacji abstrakcji. Sztuka jest jednak daleka od odzwierciedlania realnego świata – obiektywizowania wartości czysto duchowych i umożliwiania ich przetrwania. Muzyka – nośnik znaczeń i medium stymulujące ludzkie doświadczenia, w badaniu psychologicznym poszukuje podmiotowych relacji ze światem społecznym (z zewnątrz w stosunku do bytu) i relacji podmiotu ze sobą (wewnątrznie w stosunku do siebie). Stanowi zatem odrębną i szczególną przestrzeń,

41 P. D. Werner, A. J. Swope, F. J. Heide, *The Music Experience Questionnaire: Development and correlates*, dz. cyt.

42 Tamże.

pojawiającą się w otoczeniu niejasności i wielu interpretacyjnych możliwości jej postrzegania. Dzięki percepcji i doświadczeniom estetycznym dzieła muzycznego istnieje możliwość wprowadzenia innych wymiarów rzeczywistości i odniesienia do jej pełniejszego kontaktu⁴³. Oprócz funkcji estetycznej muzyka może spełniać inne funkcje w ludzkim doświadczeniu: poznawcze, emocjonalne, terapeutyczne, komunikacyjne, identyfikacyjne, symboliczne i funkcjonalne⁴⁴. Uznanie specyficznego charakteru estetycznego ludzkiego doświadczenia w psychologicznym kontekście zewnętrznych zjawisk społecznych, opartych na dziele sztuki i kreowaniu kultury przez zakończenie go w ludzkim dyskursie na temat całościowego doświadczenia, wydaje się teoretycznie niemożliwe bez muzyki.

Fenomenologiczna praktyka muzykoterapii

*Estetyka pragmatyczna*⁴⁵, która w swojej analizie odwołuje się do doświadczenia estetycznego w postaci sztuki (muzycznej), zawiera własną problematykę rozumienia sztuki jako doświadczenia codziennego życia⁴⁶. W tego rodzaju podejściu ujęcia psychologicznego do estetyki rzeczywistość istnieje kontrowersja, która zakłada istnienie faktu (np. słuchanie), bez udziału atrybutów odbiorcy, działanie modyfikujące przedmiot doznań estetycznych, w tym emocji. Krótkoterminowe i długoterminowe cechy osoby słuchającej muzyki, które pojawiają się w kontekście sytuacyjnym, zawierają pozamuzyczne odniesienia do muzyki, na którą reaguje się emocjonalnie. Muzyka jest subiektywnie postrzegana jako coś, co należy zatrzymać w sobie, co pozwala określić własne doświadczenie w kategoriach krótkoterminowej reakcji psychologicznej na jej wpływ. Elementy myślenia wywodzące się z estetyki psychologicznej, dotyczące badania doznań estetycznych muzyki (przełomu XIX i XX wieku), przenikają do teorii i praktyki terapeutycznej, zaangażowanej w kontakt człowieka z muzyką. Sztuka muzyczna, wykorzystywana w procesie leczniczym od wieków, jest zasadniczym i istotnym komponentem współczesnej muzykoterapii. Dziedzina muzykoterapii bogata w swoiste paradygmaty,

43 K. Green, *The Deweyan Growth Metaphor and the Problem of Sufficiency*, „Educational Theory” 1976, nr 26, s. 355–365.

44 W. Panek, *Wiedza o kulturze*, „Wołomin” 2005, s. 144–156.

45 R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.

46 J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Ossolineum, Wrocław 1995.

a kształtująca relacje między człowiekiem a muzyką⁴⁷, łączy wielowymiarowość obszarów badania doznań estetycznych i pozwala czerpać ze wszystkich aspektów ludzkiego doświadczenia. Tworząc wątek dla procesu mającego na celu odzyskanie i poprawę samopoczucia, pozwala odkryć na nowo wymiary sztuki w doświadczeniu kształtowanym na przestrzeni wieków i uczestniczyć w określonych rodzajach wrażeń. Fenomenologiczna perspektywa muzykoterapii aktywnie funkcjonuje w zakresie jakościowym (idiograficznym)⁴⁸ i ilościowym (pomiar metody testowej)⁴⁹, w odniesieniu do doświadczenia klinicznego. Szereg technik (np. *Portret Muzyczny*, PM, E. Galińskiej, *Guided Imagery and Music*, GIM/BMGIM, H. Bonny, metoda mobilnej rekreacji muzycznej, MMRM, M. Kieryła) stosuje się podczas sesji muzykoterapii do badania wiedzy uzyskanej dzięki wglądowi lub doświadczeniu w kontakcie między stronami. Będzie to jeden ze sposobów odkrywania aspektów świata, ze świadomością, że fenomenologia muzyki świetnie zna złożoność ludzkiego doświadczenia (np. pojęcia: poczucie zdumienia, wzniosłość, zachwyt, muzyczne sacrum), w którym człowiek, egzystencjalny projekt osadzony w przeszłości, rozwija się w kierunku przyszłości⁵⁰. Podstawa teoretyczna oparta jest na filozofii Merleau-Ponty'ego, próba integracji świata i indywidualnych doświadczeń jest odniesieniem do podjęcia działań terapeutycznych związanych z improwizacją w muzykoterapii i edukacji muzycznej próbka do interpretacji wcielonego doświadczenia w kategoriach pojęcia *Dalcroze Eurhythmics*⁵¹. Myśl Jaques'a-Dalcroze'a opiera się na argumentach, że świat muzyczny i my jesteśmy znani dzięki inteligentnemu rozpoznaniu po zdolnościach własnego ciała i doświadczeniach, które są łącznikiem muzyki i ruchu. W procesie muzykoterapii ukierunkowanej na fenomenologię przyjmuje się domniemanie wskazujące na istotę zmian – wskazywanie ludziom aktywności i działań (np. słuchanie, improwizacja,

47 T. Natanson, *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.

48 E. Galińska, *Doświadczenia urazowe i ich terapia metodą portretu muzycznego (PM)*, „Psychoterapia” 2003, nr 1 (124), s. 19–40.

49 Taż, *Muzyka jako nośnik cech człowieka – Muzyczny Test Tożsamości (MTT)*, „Przeгляд Psychologiczny” 2008, t. 51, nr 4, s. 423–441; M. Kokowska, *Doświadczenie muzyczne w regulacji nastroju*, „Polskie Forum Psychologiczne” 2017, t. 22, nr 1, s. 90–115.

50 M. Merleau-Ponty, *What is phenomenology?*, [w:] *The Merleau-Ponty reader*, eds. T. Toadvine, L. Lawlor, trans. C. Smith, Northwestern University Press, Evanston, IL 2007, s. 55–68.

51 E. Jaques-Dalcroze, *Method of Eurhythmics. Rhythmic movement*, t. 1, Novello & Co, London 1920.

ruch, gra na instrumentach, dyskusja terapeutyczna), które rozpoznają na wielu poziomach doświadczenia intra- i interpersonalnego: polisensorycznym, komunikacyjnym, semantycznym, syntaktycznym, strukturalnym i pragmatycznym. Sztuka muzyczna w procesie leczniczym może stanowić klucz do wyzwiania zmienionych stanów świadomości, wzbudzania rezonansu emocjonalnego, stymulowania wyobrażeń i osłabiania mechanizmów obronnych słuchacza oraz umożliwi pełniejsze zagłębienie się w wewnętrzny i/lub zewnętrzny świat jego doświadczeń w relacji terapeutycznej. Jeśli przyjmiemy, że muzyka znajduje się na granicy między światem wewnętrznym a zewnętrznym podmiotu, to terapeutyczny potencjał muzyki i jej znaczenie pochodzą od jej istoty, którą potencjalnie jest przesłanka, że łączy te obydwie, swoiste sfery ludzkich doświadczeń.

Pewną część działań o charakterze muzykoterapeutycznym odsyła się do procedur opisu i analizy (np. improwizacja), zapoczątkowanej przez zjawisko fenomenologiczne, tj. odzwierciedlające istotę doświadczenia. Ten rodzaj procedury działa jako jeden z przykładów. Procedura według G. Trondalen obejmuje dziewięć etapów terapii⁵². Są to: 1. kontekst, w którym wyjaśnia się historię życia osoby (osobisty, społeczny, biologiczny i leczenie); 2. otwarte słuchanie – w tym: a) słuchanie improwizacji jako stabilnej, powtarzanej kilkakrotnie całości, pozwalającej na wydobycie doświadczenia mentalnego, emocji i znaczenia; b) słuchanie własnej muzyki płynącej z ciała zapewniło badaczowi aspekt świadomości cielesnej osoby testowej; 3. etap konstrukcyjny, po którym następuje: a) opis profilu graficznego dźwięku oraz odbiór dynamiki i głośności jego doświadczenia; b) analiza strukturalna dźwięku i muzyki w czasie (analogia: model muzyczny analizy strukturalnej, SMMA D. Grocke'a) z graficznym odpowiednikiem (score; poziom strukturalny, kody i związek muzyki); 4. etap semantyczny – zawiera opis struktur muzycznych wykonanych przez komentarze osoby (gesty, mowa, metafory); b) koncentracja na symbolach muzycznych w celu odkrycia znaczenia interakcji muzycznej między osobą w terapii a muzyką-terapeutą może stać się metaforą świata; 5. krok pragmatyczny – poszukiwanie efektów improwizacji muzycznej; 6. otwarte słuchanie – obejmuje słuchanie improwizacji; 7. słuchanie doświadczeń płynących z ciała – muzyka ma zapewnić muzykoterapeucie wgląd w głębszy wymiar improwizacji; 8. macierz fenomenologiczna – syntetyczne podsumowanie poprzednich etapów analizy pod kątem trzech elementów: a) muzyki; b) potencjalnego znaczenia muzyki;

52 G. Trondalen, „*Significant Moments*” in *music therapy with young persons suffering from Anorexia Nervosa*, „*Music Therapy Today*” 2005, t. 6, nr 3, s. 396–429.

c) możliwego wpływu improwizacji na osobę poddaną procesowi muzykoterapii; 9. metadyskusja – jest opisowa i werbalna (na koniec), fenomenologiczne streszczenie procesu terapii.

Sesje muzykoterapii (np. w ujęciu psychodynamicznym), proces symbolizacji i znaczenia treści muzycznych (np. w ujęciu poznawczym) biorą udział w spontanicznym zgłębianiu poczucia doświadczenia psychicznego (w tym: estetycznego), mechanizmów i tematów działania podmiotu. Odnoszą się do życia osoby, w zależności od preferowanego gatunku muzykoterapii, różnorodnych procedur i komunikacji z osobą, która jest na terapii (np. *Muzyczne lustro*, technika *kolażu muzycznego*, *Imaginable Form* w odpowiedzi na muzykę)⁵³. Wszystkim rodzajom terapeutycznego wpływu na ludzi towarzyszy perspektywa *jakościowa* (np. metoda idiograficzna) i *ilościowa* (metoda badawcza oparta na parametrach liczbowych), potwierdzająca korzyści obu form. Współpracuje się z nią na bieżąco z myślą o nowej technologii, aby ulepszyć muzyczne narzędzia terapeutyczne do analizy improwizacji, oparte na metodzie kreatywnej autorstwa P. Nordoffa i C. Robbinsa (Nordoff-Robbins; Music Analysis System)⁵⁴. Metoda Nordoff-Robbins należy do aktywnych form muzykoterapii, której podstawą oddziaływania w relacji terapeutycznej z pacjentem (indywidualnie lub grupowo) jest improwizacja. Muzyczny i kreatywnie spontaniczny charakter sesji terapeutycznych jest nagrywany na taśmę, a następnie opisywany, analizowany i weryfikowany. Opis sesji zawiera aspekt ilościowy i jakościowy, ujmując cały proces terapeutyczny w kategoriach przejrzystej obserwacji umożliwiającej pracę badawczą. Koncepcji i podejść do procesu terapeutycznego w muzykoterapii jest wiele. Korzystając z dobrodziejstw tradycji fenomenologicznej, historyczno-muzykologiczno-estetycznej oraz psychologiczno-terapeutycznej osadzonej w czasie, muzykoterapia odwołuje się do zasobów muzycznego dzieła sztuki i estetycznych doświadczeń ludzi zarówno w kontakcie z jego wieloznacznością, jak i z przejawami dostępnych słuchaczowi aspektów percepcji i stanów mentalnych.

53 E. Galińska, *Le portrait musical: une méthode d'harmonisation de la structure du moi chez des patients névrotiques*, „La Revue de Musicothérapie (Paris)” 1998, s. 3–21.

54 T. Eerola, P. Toiviainen, *MIDI Toolbox MATLAB. Tools for Music Research*, University of Jyväskylä, Finland 2004, s. 6–8.

Konkluzja

Zanim dzieło sztuki (muzycznej) zostanie przedmiotem poznania w imię poznawczej rzeczywistości, dobrze jest uczynić je przedmiotem doświadczenia w aspekcie estetycznym i doznać jego obecności samej w sobie oraz w dyskursie fenomenologicznym. Umiejętność kształtowania świadomości doświadczenia estetycznego płynącego ze sztuki muzycznej nie determinuje, które wartości w dyskursie na jej temat są ważne: sięganie dalej w kierunku fenomenologii, czystej myśli filozoficznej, estetyki muzyki czy raczej psychologii (muzyki) i muzykoterapii – tworzenie wielu myśli, obserwacji i treści emocjonalnych do specyfiki zagadnień, które należy podjąć. Kontekst doświadczenia estetycznego stanowi wyzwanie przeciwko próbie zrozumienia rozległych perspektyw zawartych w ideach i koncepcjach, które sytuują postrzeganie sztuki muzycznej i dzieła muzycznego w kategoriach doświadczeń opartych na logice filozoficznej lub dowodach empirycznych. Metoda fenomenologiczna odnosi się do bezpośredniego postrzegania, a możliwość doświadczenia empirycznego, inspirująca i tworząca alternatywę dla koncepcji opartych na danych i pomiarze, wpływa na podstawowe kierunki filozoficzne. Dzięki swoim metodom opisywania różnych dziedzin – sztuki, estetyki, ontologii sztuki, nauk społecznych i humanistycznych – metoda fenomenologiczna jest jedną z propozycji badawczych, które są pochodną procesu ludzkiego myślenia na podstawie postawy refleksyjno-kontemplacyjnej. Fenomenologiczne nastawienie badawcze wymaga swoistych sposobów działania i procedur zdobywania naocznego wglądu w fenomen. Perspektywa fenomenologiczna stosowana w połączeniu ze sztuką otwiera przestrzeń do ciągłego poznawania stanów i procesów mentalnych, analizy i opisu tego, w jaki sposób prezentowane jest doświadczenie estetyczne sztuki muzycznej. Niekiedy z zestawienia i przeglądu niektórych perspektyw można dążyć do pewnych uszczegółowień lub uogólnień w opisie perspektyw, które zaczynają się od wewnętrznego doświadczenia, dopowiedzianego przez zakres teorii i hipotez, a jednak odzwierciedlają granice istnienia i sposoby bycia. Wywodząc się od subiektywnego nurtu idealistycznego założonego przez Husserla, fenomenologia wspiera refleksję sformułowaną słowami: „nie ma przedmiotu bez podmiotu” uobecnionego przez estetyczne doświadczenie muzyczne.

Abstrakt

O fenomenologicznym doświadczaniu muzyki

Celem artykułu jest przedstawienie zagadnień związanych z doświadczeniem estetycznym sztuki muzycznej w kontekście wybranych założeń teoretycznych fenomenologii. Kluczowym zadaniem jest pokazanie różnych perspektyw rozumienia natury i sposobu doświadczania muzyki. W opisie podejmowane są zagadnienia: granice wiedzy, fenomenologiczne doświadczenie muzyki, myśl fenomenologiczna (muzykologia, psychologia i antropologia), penetracja od myśli filozoficznej po psychologię (muzyki) i muzykoterapię. Refleksję na temat jakościowo-ilościowego podejścia do doświadczenia sztuki muzycznej uzupełniają rozważania na temat percepcji muzyki i doświadczeń estetycznych.

Słowa kluczowe: doświadczenie estetyczne, fenomenologia, muzyka, muzykoterapia, psychologia

Abstract

About the phenomenological experiencing the music

This paper aims to present issues related to the aesthetic experience of musical art in the context of selected theoretical assumptions of phenomenology. The key task is to show different perspectives of understanding the nature and way of experiencing music. The description deals with the following issues: limits of knowledge, phenomenological experience of music, phenomenological thought (musicology, psychology, and anthropology), penetration from philosophical thought to (music) psychology, and music therapy. Reflections on the qualitative-quantitative approach to the experience of musical art are complemented by considerations of music perception and aesthetic experience.

Keywords: aesthetic experience, phenomenology, music, music therapy, psychology

Bibliografia

- Bator A. P., *Intencjonalność sztuki. Relacje między fenomenologicznym a tomistycznym ujęciem problemu*, red. A. Moczydłowski, Typogry 2004.
- Berkeley G., *Traktat o zasadach ludzkiego poznania, w którym poddano badaniu główne przyczyny błędów i trudności w różnych dziedzinach wiedzy oraz podstawy sceptycyzmu, ateizmu i niewiary*, tłum. J. Salamon, Kraków 2006.
- Conrad W., *Der ästhetische Gegenstand*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 1908, t. 3, nr 1.
- Chudziński A., *Koncepcja przedmiotu immanentnego Brentana*, „Kwartalnik filozoficzny” 2000, nr 28.
- Dahlhaus C., *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, Warszawa 2007.

- Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Ossolineum, Wrocław 1995.
- Drwięga M., *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, Kraków 2005.
- Eerola T., Toiviainen P., *MIDI Toolbox MATLAB. Tools for Music Research*, University of Jyväskylä, Finland 2004.
- Gagim I., *Dimensiunea psihologică a muzicii*, Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României, Editura TIMPUL, IAȘI 2003.
- Galińska E., *Doświadczenia urazowe i ich terapia metodą portretu muzycznego (PM)*, „Psychoterapia” 2003, nr 1 (124).
- Galińska E., *Le portrait musical: une méthode d’harmonisation de la structure du moi chez des patients névrotiques*, „La Revue de Musicothérapie (Paris)” 1998.
- Galińska E., *Muzyka jako nośnik cech człowieka – Muzyczny Test Tożsamości (MTT)*, „Przegląd Psychologiczny” 2008, t. 51, nr 4.
- Galińska E., *Metodologiczne podstawy analizy stylu komunikacji muzycznej*, „Przegląd Psychologiczny” 2004, t. 47, nr 4.
- Gazzaniga M., *The Social Brain*, Basic Books, New York 1985.
- Geiger M., *The Significance of Art. A Phenomenological Approach to Aesthetics*, Center for Advanced Research in Phenomenology & University Press of America, Washington, D.C. 1986.
- Gołąb M., *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Green K., *The Deweyan Growth Mataphor and the Problem of Sufficiency*, „Educational Theory” 1976, nr 26.
- Hume E., *Traktat o naturze ludzkiej*, t. 1, tłum. C. Znamierowski, Fundacja Alethea, Warszawa 2005.
- Husserl E., *Medytacje kartezjańskie z dodaniem uwag krytycznych Romana Ingardena*, przeł. A. Wajs, PWN, Warszawa 1982.
- Husserl E., *Idee fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, ks. 2, Warszawa 1974.
- Husserl E., *La idea de la fenomenologia*, trad. L. Marin, ed. F. D. F. España, Madrid 1950.
- Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. 1, PWN, Warszawa 1987.
- Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, PWN, Warszawa 1978.
- Ingarden R., *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, [w:] *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966.
- Jaques-Dalcroze E., *Method of Eurhythmics. Rhythmic movement*, t. 1, Novello & Co, London 1920.
- Judycki S., *Realizm i idealizm: struktura problemu*, „Analiza i egzystencja” 2009, nr 9.
- Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, tłum. R. Ingarden, PWN, Warszawa 2010.
- Kokowska M., *Doświadczenie muzyczne w regulacji nastroju*, „Polskie Forum Psychologiczne” 2017, t. 22, nr 1.
- Levinas L., *Transcendencja i pojmovalność*, przekł. B. Baran, [w:] *Transcendencje. Teksty filozoficzne*, Kraków 1986.
- Lissa Z., *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975.
- Lissa Z., *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965.
- Lissa Z., *O wielowarstwowości kultury muzycznej*, Sbornik Prace Filozofické Faculty Brnenskie University, Brno 1965.
- Lloyd D., *The Music of Consciousness: Can Musical Form Harmonize Phenomenology and the Brain?*, „Constructivist Foundations” 2013, t. 8, nr 3.

- Merleau-Ponty M., *What is phenomenology?* [w:] *The Merleau-Ponty reader*, eds. T. Toadvine, L. Lawlor, trans. C. Smith, Northwestern University Press, Evanston, IL 2007.
- Mersmann H., *Zur Phänomenologie der Musik*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 1925, t. 19, nr 1–4.
- Natanson T., *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.
- Panek W., *Wiedza o kulturze*, Wołomin 2005.
- Plavša D., *Intentionality in Music*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 1981, t. 12, nr 1.
- Scruton R., *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, Continuum UK, London 2009.
- Schütz A., *Problem racjonalności w świecie społecznym*, tłum. B. Jabłońska, [w:] *tenże, O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, Nomos, Kraków 2008.
- Shusterman R., *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.
- Skowron Z., *Muzyka – jej struktura, przeżycie i przesłanie. W kręgu dociekań muzyczno-estetycznych Zofii Lissy*, [w:] *Z. Lissa. Wybór pism estetycznych*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2008.
- Sloboda J. A., *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford 1985.
- Stumpf C., *Tonpsychologie*, t. 1–2, S. Hirzel, Leipzig 1883–1890.
- Tomaszewski M., *Aspekty dzieła muzycznego i jego kategorie fundamentalne. Rekonstrans*, [w:] *Analiza dzieła muzycznego: historia – teoria – praxis*, t. 2, red. A. Granat-Janki, Akademia Muzyczna i Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków, Wrocław 2012.
- Trondalen G., „Significant Moments” in music therapy with young persons suffering from Anorexia Nervosa, „Music Therapy Today” 2005, t. 6, nr 3.
- Werner P. D., Swope A. J., Heide F. J., *The Music Experience Questionnaire: Development and correlates*, „The Journal of Psychology” 2006, t. 140, nr 4.
- Załoski T., *Sztuka jako ontologiczny eksperyment*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 21 (2).

O reprezentacyjnych możliwościach muzyki w zapośredniczaniu komunikacji międzyludzkiej. Kilka przykładów

Bogumiła Mika

Uniwersytet Śląski w Katowicach

mikabogumila@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0002-6709-1109>

W 1963 roku niemiecki socjolog Alphons Silbermann w swej sławnej książce *Sociology of Music* napisał: „muzyka jest zasadniczo zjawiskiem społecznym, z uwagi na to, że jest wytworem ludzkiej działalności oraz formą komunikacji pomiędzy kompozytorem, interpretatorem oraz słuchaczem”¹. Powyższa definicja łączy zatem wyraźnie społeczny wymiar muzyki z jej (tj. sztuki dźwięku) komunikacyjną funkcją. Muzyka rozumiana w kategoriach nośnika określonych znaczeń i symboli, komunikatora treści, zapośredniczająca komunikację międzyludzką jest szczególnie interesująca dla badaczy kultury, socjologów oraz etnomuzykologów czy semiotyków. Wszyscy oni bowiem przyjmują, że muzyka przynależy do kultury symbolicznej i podlega nieustannej interpretacji w obiegu społecznym.

Niniejszy tekst traktuje właśnie o reprezentacyjnych możliwościach muzyki – postrzeganych z różnych perspektyw badawczych. Tekst nie pretenduje jednak bynajmniej do całościowego ujęcia tematyki, nie jest też systematyczną relacją z lektur dotyczących zagadnieniu reprezentacji. Stanowi raczej wybór kilku stanowisk m mmetodologicznych, które analizując sposoby komunikacji międzyludzkiej, odnoszą się do reprezentacyjnych

1 A. Silbermann, *The Sociology of Music*, Londyn 1963, s. 38, [cyt. za:] B. Jabłońska, *O społecznym charakterze muzyki. Szkic socjologiczny*, „Pogranicze. Studia społeczne” 2018, t. 34, s. 114, <https://www.doi.org/10.15290/pss.2018.34.07>.

możliwości muzyki, tym samym udzielając jej „zewnętrznego” pozadźwiękowego wsparcia.

Punktem wyjścia dla rozważań niech będą stanowiska wybranych filozofów muzyki.

Muzyka – sztuka „czystego dźwiękowego wzoru”

Brytyjski filozof Roger Scruton należał do naukowców akceptujących wyłącznie autoteliczne jakości muzyki. Według niego bowiem muzyka jest zdolna do wyrażania emocji, kreowania dramatu lub podkreślania znaczenia ceremonii, ale jako sztuka abstrakcyjna nie odznacza się potencjałem zdolnym do reprezentowania świata. Reprezentacja jest własnością, która nie przynależy muzyce². Autor zakwestionował analogie tworzone między malarstwem a muzyką służące dowodzeniu reprezentacyjnych możliwości tej drugiej. Jeśli bowiem fragmenty obrazu nabywają status reprezentacji dopiero w kontekście dostarczonym przez jego całość, to w muzyce dodanie kontekstu zwykle niczego „nadal nie precyzuje pod względem reprezentacji”³. Rozumienie muzyki polega jednak nie na poznaniu jej reprezentacyjnego kontekstu, ale na uchwyceniu tematycznych, harmonicznym i strukturalnym relacji panujących w jej obrębie⁴. „Przez muzykę nic innego nie może być reprezentowane prócz samych dźwięków: dźwięk może być słyszany tylko jako dźwięk, nie zaś jako coś innego” – pisze Scruton⁵. I dodaje, że w kompozycjach muzycznych, które przecież składają się z samych dźwięków, zanika zasadnicza różnica między medium reprezentacji i przedmiotem reprezentowanym. Objawia się za to tendencja do izomorficzności ich obu⁶.

Do podobnych wniosków doszedł amerykański filozof Kendall Walton w 1994 roku przy okazji rozważań nad rolą wyobraźni w doświadczeniu muzycznym. Badacz podkreślał wyraźnie, iż możliwości reprezentacyjne muzyki są odmienne od możliwości malarstwa czy literatury. Choć muzyka jest sztuką ekspresyjną, to jednak nie tworzy ona własnego świata fikcyjnego, świata przedstawieniowego (jak potrafią to uczynić malarstwo czy literatura). Emocje wywoływane przez sztukę dźwięków nie istnieją bowiem w oderwaniu od konkretnych osób, które je przeżywają. To

2 R. Scruton, *Representation in Music*, „Philosophy” 1976, t. 51, nr 197, s. 273.

3 Tamże, s. 276.

4 Tamże, s. 280.

5 Tamże, s. 278.

6 Tamże, s. 283.

odbiorcy obdarzają muzykę uczuciami (np. podniecenia, ekstazy), ekspresyjnością. Zatem to doświadczenia słuchaczy, a nie sama muzyka, stwarzają świat fikcyjny. W odróżnieniu od obrazu, którego przedstawieniowy obiekt istnieje niezależnie od intencji odbiorcy, w muzyce brak zaangażowania i ekspresywnych intencji słuchacza pozbawia utwór jakiegokolwiek reprezentacji: muzyka to wówczas „po prostu dźwięki”⁷.

Jeden z najznamienitszych myślicieli współczesnych, profesor filozofii na Rutgers University w New Jersey – Peter Kivy – również nie pomija w swych tekstach reprezentacyjnych możliwości muzyki⁸. Kivy uważa, iż muzyka „w przeciwieństwie do innych sztuk – ma charakter *par excellence* nieprzedstawieniowy⁹ i nazywa ją nawet sztuką „czystego dźwiękowego wzoru”¹⁰. Nie stroni jednak od rozważań na temat możliwości zaistnienia reprezentacji w muzyce. Więcej, dokonuje rozróżnienia na dwa jej typy: obrazową i strukturalną. Reprezentacja obrazowa w muzyce stanowi przykład analogii do reprezentacji w sztukach wizualnych (w muzyce byłaby to więc reprezentacja zjawisk akustycznych: dźwięków człowieka lub natury, np. śpiewu ptaków), która na ogół jednak musi być wspomagana dodatkowymi sygnałami (np. tytułem), by być rozpoznana. Reprezentacja strukturalna dotyczy natomiast zjawisk innych niż dźwiękowe, „toteż zawsze musi być wspomagana, by nadać kierunek poszukiwaniom sensów”¹¹ (przykładem może być muzyka programowa wspomagana tytułem). Oba typy reprezentacji mają zatem charakter dodatkowy, dostrzegany dzięki wsparciu tekstu śpiewanego lub programu znajdującego się u podstaw muzyki. Jako struktura czysto dźwiękowa muzyka nie może

7 K. Walton, *Listening with Imagination: Is Music Representational?*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, winter 1994, t. 52, nr 1, *The Philosophy of Music*, s. 47–61.

8 P. Kivy, *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton University Press, Princeton 1984; P. Kivy, *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ithaca 1990; P. Kivy, *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 1993; P. Kivy, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, Ithaca 1995; P. Kivy, *New Essays on Musical Understanding*, Oxford University Press, Oxford 2001; P. Kivy, *Introduction to Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford 2002.

9 G. Wierzbińska, *Peter Kivy, „Introduction to philosophy of music”, Oxford 2002*, „Sztuka i Filozofia” 2010, nr 36, s. 168.

10 P. Kivy, *Is Music an Art?*, „The Journal of Philosophy” 1991, nr 88, s. 553.

11 Por. M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki: muzyka jako modeli i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 189.

opowiadać historii¹². Magdalena Wasilewska-Chmura sytuuje stanowisko Kivy'ego „gdzieś pomiędzy postulowaną przez Igora Strawińskiego koncepcją muzyki jako «formy dźwięczącej w ruchu» a Schönbergowską wizją muzyki jako wyrazu uczuć i idei”¹³.

Reprezentacja przez muzykę w perspektywie intermedialnej

Teorię Kivy'ego odnoszącą się do reprezentacji w muzyce wprowadzić można w perspektywę intermedialną Wenera Wolfa¹⁴. Teoria ta – będąc propozycją kontekstualną, powstałą w rezultacie rozwoju gatunków audiowizualnych – dostarcza możliwości nowego spojrzenia na tradycyjne formy artystyczne. Cechy pojedynczych utworów uznawane bowiem za marginalne w ujęciu kanonicznym mogą w perspektywie intermedialnej nabierać nowego znaczenia i wskazywać tendencje rozwoju kultury. Wolf podejmując zagadnienia muzyczności literatury, wypracował typologię relacji intermedialnych, znajdującą zastosowanie zarówno dla nowych technologii medialnych, jak i dla badań zorientowanych historycznie. Perspektywa intermedialna przeniosła również punkt ciężkości z pytań ukierunkowanych na dzieło w stronę pytań o kontekst kulturowy.

Wasilewska-Chmura, odwołując się do teorii Wolfa i podejmując tematykę intermedialności, przypomina, że w historii estetyki zagadnienie znaczenia muzyki i jej specyficznej semantyki nieustannie przecina się z problematyką reprezentacji¹⁵. Arystotelesowska teoria *mimesis*, wedle której „wyróżnikiem i podstawową zasadą sztuk jest zdolność naśladowania, różnice zaś dotyczą środków (medium), przedmiotów i sposobów”¹⁶, została w pewnym sensie doprecyzowana przez Kivy'ego wskazującego, że media – takie jak muzyka czy malarstwo – nie są naturalne, lecz podporządkowane konwencji¹⁷. Muzyka ma więcej możliwości reprezentacji niż tylko naśladowanie, a „r e p r e z e n t a c j e m u z y c z n e wymagają więcej informacji i nie muszą się odnosić do podobieństwa brzmienia”¹⁸.

Do zjawisk poza akustycznych odsyłają para-teksty (tytuły, program literacki), a „reprezentacja opiera się na analogii opisu, który ma punkty

12 G. Wierzińska, dz. cyt., s. 166.

13 Tamże, s. 168.

14 W. Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam–Atlanta 1999.

15 M. Wasilewska-Chmura, dz. cyt., s. 81.

16 Tamże, s. 81.

17 Tamże, s. 81.

18 Tamże, s. 82.

wspólne dla muzyki i obiektu reprezentacji”¹⁹. Kinetyczna natura muzyki okazała się przydatna w historii muzyki dla rozwinięcia konceptualnych metafor muzycznych, skodyfikowany system figur muzycznych ułożył się z czasem w swoisty słownik sztuki dźwięku, a konwencjonalne skojarzenia dźwiękowe niosą ze sobą konkretne sensy. Konotacje zewnętrzne muzycznej reprezentacji bazują zatem w pewnym stopniu na wyobraźni człowieka i na cechach jego natury psychofizycznej, a częściowo na konotacjach kulturowych²⁰.

Wasilewska-Chmura zwraca też ponadto uwagę na dwie kolejne kategorie muzycznej reprezentacji: reprezentacje wewnętrzne i reprezentacje notacyjne. Reprezentacje wewnętrzne uznaje za najistotniejsze, a sytuuje tu zarówno motywy czy tematy, które w obrębie utworu programowego pełnią swoistą rolę kreatorów lub bohaterów muzycznej akcji, jak i odniesienia do innych utworów (tzw. relacje intra-medialne), np. poprzez cytaty muzyczne, aluzje, zapożyczenia czy stylizacje. Píše wreszcie:

Szersze rozumienie reprezentacji wewnętrznych dotyczyłoby wszelkiej techniki wariacyjnej oraz pracy przetworzeniowej, w której relacje struktur są inherentne dla utworu, nie odsyłając ani do „innej” muzyki, ani do rzeczywistości pozamuzycznej²¹.

Reprezentacje notacyjne wyrażają się poprzez relacje między zapisem nutowym i semantyką tekstu, „wykorzystują para-językowy (arbitralny i konwencjonalny) system, literowych oznaczeń dźwięków”²², dlatego nie można ich uznać za czystą formę reprezentacji. Metaforycznie rzecz ujmując, to „tzw. muzyka dla oka, którą można raczej odczytać, niż usłyszeć”²³.

Wasilewska-Chmura zestawia wreszcie teorie na temat muzycznej reprezentacji z teoriami dotyczącymi emocji i znaczenia w muzyce, wyróżniając trzy nadrzędne typy znaczeń: 1. autoreferencjalne (w obrębie utworu lub całego uniwersum muzyki), a więc intramedialne; 2. ekspresyjne; 3. konotacyjne pozamuzyczne, uwarunkowane kulturowo lub psychologicznie²⁴.

19 Tamże, s. 82.

20 Tamże, s. 82–83.

21 Tamże, s. 83.

22 Tamże, s. 83.

23 Tamże, s. 83. M. Wasilewska-Chmura pisze też: „Źródłem analogii jest również w tym wypadku parafraza werbalna i gra słów odwołująca się do bardziej lub mniej skonwencjonalizowanych wyobrażeń”, tamże, s. 83.

24 Tamże, s. 84.

W podsumowaniu swoich rozważań na temat reprezentacji w muzyce autorka zauważa, iż reprezentacja taka jest zwykle reprezentacją wspomaganą; znaczenie w muzyce jest tym samym „postrzegane jako kontekstualne, autoreferencjalne i funkcjonalne”²⁵, ten modus znaczenia w muzyce nie można uznać za typowy.

Muzyka reprezentująca siebie i innych

Kwestia reprezentacji poprzez muzykę jest istotnym wątkiem w badaniach etnomuzykologicznych i semiotycznych. Jak przypomina Amerykanin Philip V. Bohlman²⁶, etnomuzykolodzy badają muzykę po to, by dowiedzieć się czegoś więcej o jej kulturowych kontekstach, o ideologii i polityce, o sposobach funkcjonowania języka, o płci i seksualności, o identyfikacji kulturowej małych grup społecznych i najbardziej wpływowych nacji. „Muzyka reprezentuje zarówno siebie, jak i innych” – pisze Bohlman²⁷. Dla etnomuzykologów istotnym jest też, czy i w jaki sposób muzyka zmienia wymiar, który reprezentuje – czy go wzbogaca, czy zubaża²⁸. Bohlman wyróżnia dwie grupy praktyk i jakości powiązanych z muzyczną reprezentacją. Pierwsza obejmuje jakości, poprzez które muzyka reprezentuje samą siebie (takie jak dźwięk, znak, struktura). Druga grupa wskazuje na wymiar zewnętrzny w stosunku do muzyki, reprezentowany przez nią (np. władza, historia, zmysły)²⁹. Reprezentacyjne możliwości muzyki, uznane za wielorakie, i jej złożone atrybuty inspirują etnomuzykologów (takich jak Margaret J. Kartomi, Steven Feld, William P. Malm, Thomas Turino, Anthony Seeger, Marina Roseman, Gilbert Rouget, Kristina Nelson i sam Philip V. Bohlman) do stawiania kolejnych pytań i poszerzania pól badawczych³⁰.

25 Tamże, s. 84.

26 P. V. Bohlman, *Music as Representation*, „Journal of Musicological Research” 2005, t. 24, nr 3–4, s. 205.

27 Tamże, s. 206.

28 Tamże, s. 210.

29 Tamże, s. 210.

30 Por. M. J. Kartomi, *Music and Trance in Central Java*, „Ethnomusicology” 1973, t. 17, nr 2, s. 163–208; M. J. Kartomi, *Lovely When Heard from Afar: Mandailing Ideas of Musical Beauty*, [w:] *Five Essays on the Indonesian Arts*, ed. M. J. Kartomi, Monash University, Clayton, Australia 1981, s. 1–14; M. J. Kartomi, *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, University of Chicago Press, Chicago 1990; M. J. Kartomi, *Indonesian-Chinese Oppression and the Musical Outcomes in the Netherlands East Indies*, [w:] *Music and the Racial Imagination*, ed. R. Radano, P. V. Bohlman, University of Chicago Press, Chicago 2000, s. 271–317; M. J. Kartomi,

Reprezentacja stanowi również zagadnienie kluczowe dla semiotyków. Jak dowodzi Eero Tarasti (fiński muzykolog, semiotyk muzyki, filozof, pianista i tłumacz) w tekście *Reprezentacja w semiotyce*³¹, cała historia semiotyki „koncentruje się wokół kwestii reprezentacji i jej artykulacji”³², bo podstawowe mechanizmy semiotyczne opierają się właśnie na zastąpieniu jednego przedmiotu drugim, czyli na reprezentacji³³. Przywołanie nazwisk tak wybitnych badaczy jak: Charles S. Peirce, Ferdinand de Saussure, Winfried Nöth, John Deely, Michel Foucault, Jurij Łotman, Thomas A. Sebeok, Umberto Eco, Solomon Marcus – i zreferowanie ich wkładu w rozwój semiotyki (a także własnej teorii semiotyki egzystencjalnej Tarastiego) służy egzemplifikacji głównej tezy wywodu. Choć fiński badacz nie pisze w tym konkretnym tekście o możliwościach reprezentacji w muzyce (nie pisze bowiem o semiotyce muzyki, ale o semiotyce ogólnej), to wszyscy, którzy znają jego muzykologiczne dokonania, doskonale zdają sobie sprawę, jak wypracowane narzędzia semiotyczne służą za podstawę jego analiz wybranych partytur muzyki XIX i XX wieku³⁴. W nich zaś zagadnienie reprezentacji muzycznej powraca wielokrotnie. Tarasti podkreśla też w konkluzji artykułu, że w fazie neosemiotyki (w której to fazie

Tabut: A Shi'a Ritual Transplanted from India to Sumatra, [w:] *Nineteenth and Twentieth Century Indonesia: Essays in Honour of Professor J. D. Legge*, ed. D. P. Chandler, M. C. Ricklefs, Centre of Southeast Asian Studies, Monash University, Clayton, Australia 1986, s. 141–162; S. Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1990; W. P. Malm, *Six Hidden Views of Japanese Music*, University of California Press, Berkeley 1986; T. Turino, *Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography*, „Ethnomusicology” 1990, t. 34, nr 3, s. 399–412; A. Seeger, *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, University of Illinois Press, Urbana 2004; M. Roseman, *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine*, University of California Press, Berkeley 1991; G. Rouget, *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*, University of Chicago Press, Chicago 1985; K. Nelson, *The Art of Reciting the Qur'an*, University of Texas Press, Austin 1985; *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, ed. M. Stokes, Berg Publishers, Oxford 1994; P. V. Bohlman, *World Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2002, s. 88–110; P. V. Bohlman, *Music and the Racial Imagination*, eds. R. Radano, P. V. Bohlman, University of Chicago Press, Chicago 2000.

31 E. Tarasti, *Reprezentacja w semiotyce*, „Teoria muzyki. Studia, Interpretacje. Dokumentacje” 2014, nr 4, s. 9–30.

32 Tamże, s. 13.

33 Tamże, s. 9.

34 Wnikliwy i erudycyjny wgląd w ten obszar dał przed laty Maciej Jabłoński w pracy *Muzyka jako znak: wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego* (PTPN, Poznań 1999).

obecnie żyjemy) reprezentacja nabiera coraz większej wagi, łącząc w sobie coraz więcej subtelných zjawisk, a żywotność idei reprezentacji wzrasta³⁵.

Muzyka jako reprezentacja porządku społecznego i sfery publicznej

Socjologom zainteresowanym badaniem kultury dźwięku reprezentacyjne możliwości muzyki służą zgoła innym celom. Różnego typu muzyka reprezentować może dla nich różne sposoby organizacji życia koncertowego. Samuel Gilmore badający symboliczny interakcjonizm poszukiwał wzorców interakcji zachodzących między twórcami i wykonawcami koncertów. Tradycyjny, kanoniczny repertuar koncertowy reprezentował dla niego wielce konwencjonalną praktykę wykonawczą (kładącą nacisk na wirtuozostwo, a unikającą innowacji). Repertuar awangardowy (z lat 1940–1970) – na ogół obcy orkiestrom i słuchaczom – stanowił reprezentację niekonwencjonalnej praktyki koncertowej, odznaczającej się w warstwie wykonawczej zmiennością, różnorodnością i eksperymentowaniem. Szeroko pojęty repertuar XX-wieczny to reprezentacja praktyki koncertowej, w której dąży się do zachowania równowagi pomiędzy estetyczną innowacją a wirtuozostwem³⁶. Każdy z tych trzech typów koncertów reprezentuje ponadto dla badacza symbolicznego interakcjonizmu inny rodzaj organizacji koncertu i inny typ współpracy między kompozytorami a wykonawcami (od całkowicie anonimowej relacji między wykonawcą a kompozytorem po ścisłą wzajemną relację interpersonalną)³⁷.

Reprezentacyjne możliwości muzyki analizowane z perspektywy socjologicznej zbliżonej do poszukiwań etnomuzykologów podjęte zostały natomiast przez Davida Graziana. Badacz ten zajmujący się autentycznością w kulturze i sztuce, w pracy *Demystifying Authenticity in the Sociology of Culture*³⁸ zwrócił uwagę, iż tworzenie i promowanie muzyki popularnej opiera się na pewnych strategiach uwzględniających reprezentację³⁹. Muzyka stanowić bowiem może reprezentację pewnych grup społecznych

35 E. Tarasti, dz. cyt., s. 29.

36 S. Gilmore, *Coordination and Convention: The Organization of the Concert World*, „Symbolic Interaction” 1987, t. 10, nr 2, s. 213–214; S. Gilmore, *Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artist Back into Cultural Analysis*, „Sociological Forum” 1993, t. 8, nr 2, s. 226.

37 S. Gilmore, *Coordination and Convention...*, dz. cyt., s. 216.

38 D. Grazian, *Demystifying Authenticity in the Sociology of Culture*, [w:] *Handbook of Cultural Sociology*, eds. J. R. Hall, L. Grindstaff, M.-C. Lo, New York 2010, s. 191–200.

39 Tamże, s. 195.

(a dla słuchaczy stanowi nawet dowód ich autentyczności, np. muzyka country reprezentuje kowbojów; muzyka bluesowa – czarnoskórych obywateli Ameryki), co wykorzystywane jest przez producentów konkretnych jej nagrań czy koncertów, a w co bezkrytycznie wierzą jej konsumenci⁴⁰. Stereotypowe obrazy autentyczności wzmacniane są właśnie reprezentacyjną mocą muzyki. Autentyczność bowiem przypomina mit, który musi zostać odkryty, wyobrazony, przedstawiony czy nawet sfabrykowany, by służyć za perswazyjną reprezentację rzeczywistości⁴¹. A publiczność często waloryzuje te formy muzyki, które uważa za autentycznie reprezentatywne dla poszczególnych regionów geograficznych, dla kultury ludowej czy grup etnicznych⁴².

Jeszcze inną propozycję rozumienia reprezentacyjnych możliwości muzyki przedstawiła japońska socjolog Naomi Miyamoto w pracy *Concerts and the Public Sphere in Civil Society Through Rethinking Habermas's Concept of Representative Publicness*⁴³. Dla niej „reprezentacja” to „reprezentacja”, czyli ponowna obecność, u-obecnienie, przywołanie tego, co muzyka symbolizuje. Miyamoto przypomina, że do XVIII wieku muzyka rozwijając się głównie pod patronatem arystokracji i kościoła – autoritetów świata przednowoczesnego – pozostawała w służbie reprezentacji społecznej (to znaczy reprezentowała pewną wybraną grupę społeczną). Od tamtej pory stała się obiektem wolnego wyboru i zmiennych preferencji odbiorców⁴⁴. Do XVIII wieku koncerty były zwykle miejscem prawykonań, a kompozytorzy dyrygowali własnymi utworami. W następnym stuleciu do repertuaru weszła muzyka przeszłości wykonywana bez obecności kompozytora na sali koncertowej, co okazało się zmianą znaczącą dla kwestii reprezentacji. Odtąd – według Miyamoto – muzyka reprezentuje swego autora, kompozytora dowodzącego swego symbolicznego istnienia właśnie przez osobistą nieobecność. Dyrygent pełni rolę pełnomocnika, zastępcy, „namaszczonego”, dzięki któremu odgrywany jest rytuał *quasi*-religijny. Pełniąc rolę podobną do księdza w liturgii katolickiej, dyrygent pośredniczy (mediuje) między nieobecnym „Bogiem”

40 Tamże, s. 205; D. Grazian, *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*, Chicago 2003; tenże, *The Production of Popular Music as a Confidence Game: The Case of the Chicago Blues*, „Qualitative Sociology” 2004, nr 27, s. 137–158.

41 D. Grazian, *The Production of Popular Music...*, dz. cyt., s. 138.

42 Tamże, s. 138.

43 N. Miyamoto, *Concerts and the Public Sphere in Civil Society Through Rethinking Habermas's Concept of Representative Publicness*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 2013, t. 44, nr 1, s. 101–118.

44 Tamże, s. 102.

(tu – kompozytorem) a wiernymi, wyznawcami religii (tu – słuchaczami, melomanami); odtwarza kompozytorski akt twórczy⁴⁵. Reprezentacja przez muzykę oznacza zatem uobecnianie (uczynienie widzialnym) kogoś niewidzialnego (kompozytora) przez prezentowanie go publiczności⁴⁶. Reprezentacyjne możliwości muzyki zostały wykorzystane w pełnieniu przez sztukę dźwięku funkcji reprezentacyjnej sfery publicznej⁴⁷.

Muzyka jako reprezentacja rzeczywistości?

W badaniach nad reprezentacyjnymi możliwościami muzyki całkiem niedawno pojawił się nowy obszar teoretycznych zainteresowań. Dotyczy on, pomijanej dotąd, fonografii. Justyna Tuszyńska, sytuująca reprezentację w kontekście kulturologicznym, a nawiązująca do ustaleń wypracowanych na gruncie teorii literatury, zajmuje się zagadnieniami nagrywania i muzyki konkretnej. Autorka koncentruje się na relacjach między tym, co reprezentowane a tym, co reprezentujące (reprezentacja a rzeczywistość), pomijając kwestię ustalania znaczeń⁴⁸. Wyklucza tym samym ze swych zainteresowań cały obszar muzyki instrumentalnej, którą „można porównać do rzeczywistości czysto semiotycznej, jest ona *par excellence* zamkniętym układem odniesień”⁴⁹. I dodaje: „w przypadku muzyki instrumentalnej – mówimy raczej o realizacji niż reprezentacji”⁵⁰.

Tuszyńska dla swej analizy wybiera dwa teksty twórców muzyki konkretnej, którzy rozumieją reprezentację jako sposób odniesienia do rzeczywistości: tekst Pierre’a Schaeffera⁵¹, twórcy i pomysłodawcy *musique concrete* oraz tekst Francisca Lópeza⁵². Schaeffer odwołujący się do Husserlowskiej koncepcji reprezentacji jako uobecnienia uznaje, że przedmiot prezentuje się sam w sobie⁵³. Komponowanie jest zatem operacją poznawczą, a „«uobecnienie» nie oznacza «wierności» utrwalonej

45 Tamże, s. 113.

46 Tamże, s. 113.

47 Tamże, s. 115.

48 J. Tuszyńska, *Dźwięki natury a sztuka dźwięku. O rozumieniu reprezentacji w fonografii*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 58.

49 Tamże, s. 60.

50 Tamże, s. 60.

51 P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, przeł. J. Kutyla, red. C. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, por. J. Tuszyńska, dz. cyt., s. 65.

52 F. López, *Słuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku*, dz. cyt., por. J. Tuszyńska, dz. cyt., s. 66.

53 J. Tuszyńska, dz. cyt., s. 65.

reprezentacji wobec rzeczywistości świata reprezentowanego. Reprezentacja jest odzwierciedleniem idei”⁵⁴. Według Lópeza reprezentacja przypomina „akt inscenizacji teatralnej”⁵⁵, co można porównać z Iserowską wersją reprezentacji performatywnej⁵⁶. Tuszyńska zauważa ponadto, że przy okazji rozważań nad fonografią pojawia się zwykle pojęcie „wiarygodności”, które nie musi być tożsame z kategorią prawdziwości czy wierności, „bowiem nagrany dźwięk nie odsyła do rzeczywistości, ale do naszych wyobrażeń o dźwięku właściwym dla danego zjawiska, krajobrazu czy sytuacji”⁵⁷. W teoriach Schaeffera i Lópeza kategoria „wierności” została natomiast z różnych przyczyn pominięta i to akurat jest punkt styczny obu tych teorii⁵⁸.

Warto dodać, że Tuszyńska stawia kilka zarzutów badaczom muzyki. Teoretykom muzyki zarzuca, iż pojęcia „reprezentacji” używają jako oczywistego, poza dyskursem teoretyczno-filozoficznym, a w rezultacie nie poszukują rozstrzygnięć całościowych, skupiając się jedynie na problemach wyrwykowych⁵⁹. Badacze terenowi (socjologodzy, antropologodzy i etnologodzy) gromadzący materiał w postaci nagrań ulegli z kolei złudnemu wrażeniu, iż nagranie może być dokładnym odzwierciedleniem rzeczywistości (jakoby rozwój techniki miał zapewnić „przeźroczystość” nagraniu). Archiwa dźwiękowe uznawane są w sposób oczywisty za repozytoria dokumentacji. I nie towarzyszy takim procedurom refleksja nad relacją rzeczywistość – nagranie⁶⁰. Również nagrania wykorzystane dla potrzeb muzyki konkretnej, choć wydają się „wiarygodnymi” reprezentacjami jakiegoś wycinka rzeczywistości, nie okazują się reprezentacjami „wiernymi” czy „dokładnymi”. A refleksja muzykologiczna skupiona na możliwości reprezentowania rzeczywistości pozbawiona jest świadomości uwikłania w definiowanie światopoglądu oraz powiązania z ustawieniem się podmiotu tworzącego reprezentację w określonej pozycji wobec świata⁶¹.

Choć zarówno fotografia, jak i fonografia są sposobami dokumentowania rzeczywistości, to ich status – mimo sporych analogii – wyraźnie się różni. Tuszyńska – za Landerem – podkreśla (potocznie doświadczaną

54 Tamże, s. 66.

55 Tamże, s. 66–67.

56 Tamże, s. 65.

57 Tamże, s. 64.

58 Tamże, s. 68.

59 Tamże, s. 60.

60 Tamże, s. 63.

61 Tamże, s. 69.

przecież) prymarność wizualności wobec audialności⁶². Fotografie – w odróżnieniu od nagrań „mają często status podwójny – są obiektem artystycznym, ale też otwierają pole dyskusji (społecznej, politycznej, etycznej etc.)”⁶³, czego o zapisach fonograficznych zwykle powiedzieć się nie da.

Audiosfera jako reprezentacja miasta

Nowe pola refleksji dla nauk zorientowanych społecznie, zainteresowanych reprezentacją poprzez muzykę – czy raczej szerzej już poprzez same dźwięki – otwierają badania nad audiosferą miast⁶⁴. Dźwięki i brzmienia stanowią mogą bowiem reprezentację miast, ich rytmu, tempa życia, a także dowód zróżnicowania poszczególnych dzielnic wielkich metropolii. Taka audialna mapa miasta (w której odgłosy pochodzące z otoczenia, transportu, aktywności człowieka zostają przekształcone w parametry dźwiękowe i stanowią w ten sposób reprezentację rytmu miasta) może być bardziej przydatna mieszkańcom i turystom niż tradycyjna mapa wizualna. Dźwięki, hałasy, ale i cisza informują przecież o jakości akustycznego otoczenia człowieka, to muzyka, w której się poruszamy. Może ona podnosić komfort życia jednostki bądź go obniżać, bo muzykę (*de facto* rytm) miasta odbieramy nie tyle zmysłem słuchu, ile własnym ciałem. Dane zgromadzone z autentycznej audiosfery miast mogą także pomóc w lepszej organizacji ich urbanistyki czy projektowania przestrzennego. Słuchanie miasta i siebie w nim sprzyjać może lepszej komunikacji międzyludzkiej. Sztuka dźwięku stanowić może reprezentację „innego świata”, świata wobec niej zewnętrznego, tj. kultury, stylu życia i preferencji społecznych.

62 Tamże, s. 62.

63 D. Lander, *Sound by Artist*, [w:] *Sound. Document of Contemporary Art*, ed. C. Kelly, The MIT Press, Cambridge MA 2011, s. 64, por. J. Tuszyńska, dz. cyt., s. 62.

64 Por. R. Tańczuk, „Pejzaż dźwiękowy” jako kategoria badań nad doświadczeniem miasta, „Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki” 2015, nr 1, s. 11–19; *Audiosfera Wrocławia*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Prace Kulturoznawcze. Monografie 6, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014; R. Losiak, *Malowniczość pejzażu dźwiękowego. O pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 45–57; R. Losiak, *Audiosfera miast. Projekt badań porównawczych Wrocławia i Lwowa*, „Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies” 2014, nr 14, s. 9–18; S. Adhitya, *Musical Cities: Listening to Urban Design and Planning*, UCL Press, Londyn 2017.

Uwagi końcowe

Reprezentacyjne możliwości muzyki to zagadnienie skomplikowane i wielowymiarowe, wobec którego jednak trudno przejść obojętnie badaczom wrażliwym na sztukę dźwięku.

W gronie muzykologów i samych kompozytorów zdania nieustannie bywają podzielone, jedni bronią asemantyczności muzyki, inni obdarzają ją potencjałem znaczeniowym i reprezentacyjnym. Jedni używają bezpośrednio terminu „reprezentacja”, inni odnoszą się do niego w sposób zawołany i nawet jeśli biorą pod uwagę kontekst znaczeniowy, to piszą raczej o utworach autotelicznych i tych odwołujących się do rzeczywistości poza-dziełowej. Filozofowie muzyki rozróżniają zasadniczo wyrażanie uczuć od reprezentowania świata przez muzykę. W swych dociekaniach niejednokrotnie poszukują analogii między muzyką a malarstwem czy literaturą. Według nich rozumienie muzyki polega jednak nie na poznaniu jej reprezentacyjnego kontekstu, ale na uchwyceniu tematycznych, harmonicznym i strukturalnym relacji panujących w jej obrębie. Reprezentacyjne możliwości muzyki bywają też wpisane w kontekst językoznawczy, a analizowane z tej perspektywy dostarczają materiału do dokonania różnic na reprezentacje zewnętrzne, wewnętrzne i notacyjne.

Kwestia reprezentacji poprzez muzykę okazuje się natomiast być kluczową dla badań etnomuzykologów i semiotyków. Etnomuzykologom sztuka dźwięku dostarcza informacji nie tylko o sobie samej, ale i o kontekstach kulturowych, ideologicznych, politycznych. Na reprezentacji, czyli na zastąpieniu jednego przedmiotu drugim, opierają się zaś podstawowe mechanizmy semiotyczne (również semiotyki muzyki).

Zagadnienie reprezentacji w muzyce zostało też wprowadzone w orbitę zainteresowań kulturologicznych i dało asumpt do wypowiedzenia krytyki wobec muzykologów, których refleksja skupiona na możliwościach reprezentowania rzeczywistości pozbawiona jest zwykle świadomości uwikłania w definiowanie światopoglądu. Wreszcie najnowsze eksperymenty bazujące na rejestracji audiosfery miasta proponują uwzględnienie reprezentacyjnych możliwości muzyki w planowaniu przestrzennym i urbanizacji metropolii. Wypada zatem raz jeszcze przywołać opinię fińskiego semiotyka – Eero Tarastiego, iż w naszych czasach zagadnienie reprezentacji nabiera nowej, coraz to większej wagi, a jej żywotność stale wzrasta⁶⁵.

65 Por. E. Tarasti, dz. cyt., s. 29.

Abstrakt

O reprezentacyjnych możliwościach muzyki w zapośredniczeniu komunikacji międzyludzkiej. Kilka przykładów

Artykuł podejmuje zagadnienia reprezentacji w muzyce z uwzględnieniem społecznego wymiaru sztuki dźwięku i jej funkcji komunikacyjnej. Muzyka jest tu rozumiana w kategoriach przekaznika określonych znaczeń i symboli, komunikatora treści, pośrednika w komunikacji międzyludzkiej. Jako taka jest szczególnie interesująca dla kulturoznawców, socjologów, etnomuzykologów i semiotyków. Tekst rozpoczyna się od przedstawienia stanowisk wybranych filozofów muzyki. Następnie autorka opisuje kilka propozycji metodologicznych podejmujących problematykę możliwości reprezentacyjnych muzyki. Uwzględnione są tu m.in. perspektywa intermedialna Wenera Wolfa, stanowisko etnomuzykologów i semiotyków, koncepcje socjologów muzyki (interakcjonizm symboliczny czy funkcja reprezentacyjnej sfery publicznej), wreszcie propozycja kulturologiczna (obejmująca zagadnienia fonografii, muzyki konkretnej czy audiosfery). Tekst nie aspiruje do całościowego ujęcia tematu reprezentacji poprzez muzykę, jego kalejdoskopowa prezentacja zachęca raczej do samodzielnego podążania jedną z wybranych ścieżek.

Słowa kluczowe: reprezentacja w muzyce, komunikacja, sfera publiczna, intermedialność, zapośredniczenie, audiosfera

Abstract

On the representational possibilities of music in mediating interpersonal communication. Some examples

This article deals with the possibilities of representation in music, considering the social dimension of the art of sound and its communicative function. Music is understood here as a transmitter of specific meanings and symbols, a communicator of contents, and a mediator of interpersonal communication. It is particularly interesting for culture researchers, sociologists, ethnomusicologists, and semioticians. The text begins by presenting the standpoints of selected philosophers of music. Then the author describes several methodological proposals taking up the issue of the representational abilities of the music. The following are taken into account here: Werner Wolf's intermedial perspective, the position of ethnomusicologists and semioticians, the concepts of music sociologists (symbolic interactionism or the function of a representative public sphere), finally, the culturological proposal (including the issues of phonography, concrete music or audiosphere). The text does not aspire to a comprehensive approach to the subject of representation through music. Its kaleidoscopic presentation instead encourages one to follow an independently chosen path.

Keywords: representation in music, communication, public sphere, intermediality, mediation, audiosphere

Bibliografia

- Adhitya S., *Musical Cities: Listening to Urban Design and Planning*, UCL Press, Londyn 2017.
- Audiosfera Wrocławia*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Prace Kulturoznawcze. Monografie 6, Wrocław 2014.
- Bohlman P. V., *Music and the Racial Imagination*, ed. R. Radano, P. V. Bohlman, University of Chicago Press, Chicago 2000.
- Bohlman P. V., *Music as Representation*, „Journal of Musicological Research” 2005, t. 24, nr 3–4, s. 205–226.
- Bohlman P. V., *World Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, ed. M. Stokes, Berg Publishers, Oxford 1994.
- Feld S., *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1990.
- Gilmore S., *Coordination and Convention: The Organization of the Concert World*, „Symbolic Interaction” 1987, t. 10, nr 2, s. 209–227.
- Gilmore S., *Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artist Back into Cultural Analysis*, „Sociological Forum” 1993, t. 8, nr 2, s. 221–242.
- Grazian D., *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*, The University of Chicago Press, Chicago 2003.
- Grazian D., *Demystifying Authenticity in the Sociology of Culture*, [w:] J. R. Hall, L. Grindstaff, M.-C. Lo (red.), *Handbook of Cultural Sociology*, Nowy Jork 2010, s. 191–200.
- Grazian D., *The Production of Popular Music as a Confidence Game: The Case of the Chicago Blues*, „Qualitative Sociology” 2004, nr 27, s. 137–158.
- Jabłońska B., *O społecznym charakterze muzyki. Szkic socjologiczny*, „Pogranicze. Studia społeczne” 2018, t. 34, s. 113–128.
- Jabłoński M., *Muzyka jako znak: wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, PTPN, Poznań 1999.
- Kartomi M. J., *Five Essays on the Indonesian Arts*, Monash University, Center for Southeast Asian Studies, Melbourne, Victoria 1981.
- Kartomi M. J., *Indonesian-Chinese Oppression and the Musical Outcomes in the Netherlands East Indies*, [w:] *Music and the Racial Imagination*, red. R. Radano, P. V. Bohlman, University of Chicago Press, Chicago 2000, s. 271–317.
- Kartomi M. J., *Music and Trance in Central Java*, „Ethnomusicology” 1973, t. 17, nr 2, s. 163–208.
- Kartomi M. J., *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, University of Chicago Press, Chicago 1990.
- Kartomi M. J., *Tabut: A Shi'a Ritual Transplanted from India to Sumatra*, [w:] *Nineteenth and Twentieth Century Indonesia: Essays in Honour of Professor J. D. Legge*, ed. D. P. Chandler, M. C. Ricklefs, Centre of Southeast Asian Studies, Monash University, Clayton 1986, s. 141–162.
- Kivy P., *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, Ithaca 1995.
- Kivy P., *Introduction to Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford 2002.

- Kivy P., *Is Music an Art?*, „The Journal of Philosophy” 1991, nr 88, s. 544–554.
- Kivy P., *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ithaca 1990.
- Kivy P., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Kivy P., *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton University Press, Princeton 1984.
- Kivy P., *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, Cambridge, New York 1993.
- Lander D., *Sound by Artist*, [w:] *Sound. Document of Contemporary Art*, ed. C. Kelly, The MIT Press, Cambridge MA 2011.
- Losiak R., *Malowniczość pejzażu dźwiękowego. O pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 45–57.
- Losiak R., *Audiosfera miast. Projekt badań porównawczych Wrocławia i Lwowa*, „Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies” 2014, nr 14, s. 9–18.
- López F., *Słuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa*, przeł. Julian Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, przeł. J. Kutyla, red. C. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 113–119.
- Malm W. P., *Six Hidden Views of Japanese Music*, University of California Press, Berkeley 1986.
- Miyamoto N., *Concerts and the Public Sphere in Civil Society Through Rethinking Habermas’s Concept of Representative Publicness*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 2013, t. 44, nr 1, s. 101–118.
- Nelson K., *The Art of Reciting the Qur’an*, University of Texas Press, Austin 1985.
- Roseman M., *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine*, University of California Press, Berkeley 1991.
- Rouget G., *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*, University of Chicago Press, Chicago 1985.
- Schaeffer P., *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, przeł. J. Kutyla, red. C. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 106–112.
- Scruton R., *Representation in Music*, „Philosophy” 1976, t. 51, nr 197, s. 273–287.
- Seeger A., *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, University of Illinois Press, Urbana 2004.
- Silbermann A., *The Sociology of Music*, Greenwood Press, Londyn 1963.
- Tańczuk R., *„Pejzaż dźwiękowy” jako kategoria badań nad doświadczeniem miasta*, „Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki” 2015, nr 1, s. 11–19.
- Tarasti E., *Reprezentacja w semiotyce*, „Teoria muzyki. Studia, Interpretacje. Dokumentacje” 2014, nr 4, s. 9–30.
- Turino T., *Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography*, „Ethnomusicology” 1990, t. 34, nr 3, s. 399–412.
- Tuszyńska J., *Dźwięki natury a sztuka dźwięku. O rozumieniu reprezentacji w fonografii*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 58–70.
- Walton K., *Listening with Imagination: Is Music Representational?*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1994, t. 52, nr 1, s. 47–61.
- Wasilewska-Chmura M., *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki: muzyka jako modeli i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

- Wierzińska G., „*Introduction to philosophy of music*”, Peter Kivy, Oxford 2002, [recenzja], „Sztuka i Filozofia” 2010, nr 36, s. 161–168.
- Wolf W., *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Brill, Amsterdam–Atlanta 1999.

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

Małgorzata Gamrat

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

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

Preludium

(semiotyka egzystencjalna Eero Tarastiego i jej główne założenia)

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

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

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

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

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

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

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

3 Por. tamże, s. 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

7 Tamże, s. 6.

8 Tamże, s. 7.

9 Por. tamże, s. 8–9.

10 Tamże, s. 10.

11 Tamże.

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

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

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

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

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

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

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

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

17 Tamże, s. 12.

18 Tamże.

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

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

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

19 Tamże, s. 7.

20 Tamże, s. 12.

21 Tamże, s. 13.

22 Tamże, s. 29.

23 Por. tamże.

24 Tamże, s. 14.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Opus 14 Hectora Berlioza

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

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

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

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

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

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

Tabela 1. Budowa opusu 14 Hektora Berlioza

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

Elementy literackie dzieła muzycznego

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

43 Tamże, s. 130.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

50 Tamże.

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

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

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

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

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

51 Tamże.

52 Tamże.

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

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

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

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

Elementy muzyczne literackiej narracji

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

69 Tamże, s. 45.

70 Tamże, s. 37.

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

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

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

71 Tamże, s. 47.

72 Tamże, s. 7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

78 F. C. Moore, dz. cyt., s. 24.

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

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

Adagio ♩ = 84



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

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

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

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

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

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

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

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

Abstrakt

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

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

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

Abstract

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

Abstrakcja malarska a abstrakcja muzyczna w dziełach Wasyla Kandyńskiego i Arnolda Schönberga

Aleksandra Chmielewska

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
aleksandra_chmielewska@wp.pl

Podobieństw pomiędzy sztukami plastycznymi a muzyką można na przestrzeni dziejów odnaleźć bez liku. Na pierwszy plan wysuwają się zbieżności powierzchowne, takie jak zainteresowania pozaartystyczne i generalne tendencje twórców w danej epoce. W ten sposób można przyrównać lapidarność utworów klawesynistów francuskich do błahości tematyki rokokowego malarstwa, a heroiczną symfonię programową będącą domeną romantyków do szczególnego statusu malarstwa historycznego w tej epoce. Analogie odnoszące się do samej techniki wykonywania dzieł reprezentujących różne sztuki są trudniejsze do zaobserwowania i najczęściej wymagają gruntownej wiedzy z obu dziedzin, by móc je zdiagnozować (co i tak przeważnie nie jest możliwe bez poetyckich metafor). Przyrównuje się na przykład impastową fakturę impresjonistów do dudniących współbrzmień kwartowo-kwintowych w niskim rejestrze, a nieostrość konturów do rozmycia linii melodycznej rozproszonej pomiędzy zróżnicowanymi barwowo instrumentami.

W swoim traktacie *O duchowości w sztuce* wydanym po raz pierwszy w 1912 roku Wasyl Kandyński daje wyraz przekonaniu, że „nie da się powtórzyć dokładnie tego samego wyrazu artystycznego w innej sztuce. A gdyby nawet było to możliwe, samo powtórzenie tego samego tonu w odmiennej dyscyplinie już by go przynajmniej zewnętrznie inaczej

zabarwiło”¹. Trudno zaprzeczyć, że bez względu na trafność interdyscyplinarnych porównań, siłą rzeczy w inny sposób oddziałuje na nas dźwięk, a w inny kolor. I nawet, jeśli idąc za Kandyńskim, stwierdzimy, że kolor żółty oddziałuje na nas jak coraz głośniejszy, przenikliwy dźwięk trąbki, jasny błękit kojarzy się z fletem, a barwy czarna i biała są jak pauzy w muzyce, nadal będą to jedynie porównania, które synestetyk może zaaprobować lub nie.

W tym samym traktacie Kandyński zauważa, że jeszcze nigdy tak jak na przełomie XIX i XX wieku różne dziedziny sztuki nie były tak blisko siebie. Istotnie, początek nowej epoki, czas duchowej przemiany, to moment szczególny – zarówno kompozytorzy, jak i malarze stanęli przed nowymi wyzwaniem: jak generować struktury muzyczne i wizualne w posttonalnej i postfiguratywnej rzeczywistości i jak prezentować dzieło w sposób spójny mimo braku tradycyjnych paradygmatów. Warto pochylić się nad złożoną relacją pomiędzy muzyką atonalną a malarstwem abstrakcyjnym na przykładzie twórczości teoretycznej i artystycznej Wasyla Kandyńskiego i Arnolda Schönberga.

O duchowości w sztuce to jedna z dwóch wielkich rozpraw teoretycznych Wasyla Kandyńskiego, stanowiących, można powiedzieć, jego credo artystyczne i zarazem pierwszy teoretyczny fundament abstrakcjonizmu. Napisana, jak twierdzi autor, by nauczyć krzewić w ludziach umiejętność widzenia duchowej treści w rzeczach zarówno materialnych, jak i abstrakcyjnych, stanowi zapis wieloletnich przemyśleń artysty na temat znaczenia sztuki współczesnej i środków, jakimi powinna się posługiwać.

Za punkt wyjścia dla swoich dywagacji Kandyński obiera kryzys duchowy współczesnych mu czasów, który opisuje w następujący sposób:

Nasza dusza, po długich doświadczeniach materializmu, dopiero budzi się i dotąd nosi w sobie zarodki zwątpienia, niewiary, dezorientacji oraz poczucie zagubienia sensu. Nie uwolniliśmy się jeszcze spod przygniatającego nas ku ziemi wpływu materialistycznego poglądu na świat, który życie kosmiczne zamienił na ponurą grę przypadku. Przebudzona dopiero świadomość ciągle jęczy pod tym ciężkim brzemieniem. Powszechnie panujące ciemności rozjaśnia jedynie słabiuteńki brzask, świeci tylko jeden malutki punkcik. Jest to zaledwie przeczucie, zapowiedź, a duch prawie nie ma odwagi uwierzyć, w obawie, że może to światło jest omamem, rzeczywistością zaś czarna

1 W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996.

noc. Zwątpienie i doskwierający ucisk filozofii materialistycznej bardzo różni naszą duszę od duszy prymitywa².

Kandyński potępia materializm, odrzucając próby naukowego udowodnienia metafizyki. Niechęć do materializmu połączona z pragnieniem pogłębiania duchowości znajduje wyraz w podejściu do dzieła sztuki, które w opinii Kandyńskiego powinno być bramą do transcendencji. Artysta wierzy, że zarówno kolor, jak i forma mają duchowe przeznaczenie, a także że materia artystyczna jest reprezentacją fizyczną abstrakcyjnej esencji duchowej, za jej pośrednictwem może bowiem zostać usłyszana wibracja duszy. Wobec tak ambitnych wyzwania malarstwo figuratywne wydaje się niewystarczalne. Już w 1907 roku niemiecki historyk sztuki, Wilhelm Worringer w swojej rozprawie *Abstraktion und Einfühlung* pisał: „Banalna teoria naśladownictwa [...] uczyniła nas ślepyimi na istotne wartości psychiczne, będące punktem wyjścia i zarazem wszelkiej wytwórczości psychicznej”³. Kandyński nie tylko daje wyraz przekonaniu, że formy wzięte z natury stawiają niezliczone granice, ale także mocno krytykuje wykształconą w minionych epokach tendencję do „idealizowania”, dążenie do upiększenia form organicznych, prowadzące do tłumienia osobowości twórcy. Przy tej okazji chwali Cézanne’a, który umiał przemienić filiżankę do herbaty w przedmiot obdarzony duszą; dostrzec w niej coś w rodzaju osobowości. Jednocześnie docenia muzykę Debussy’ego twierdząc, że wyraża impresje wewnętrzne, obrazy istniejące wewnątrz nas, zamknięte w formie czysto muzycznej.

Należy jednak w tym momencie zaznaczyć, że muzyka – w odróżnieniu od sztuk plastycznych – nie boryka się z problemem naśladownictwa, gdyż abstrakcyjność jest niejako jej cechą wrodzoną. Kandyński, będąc tego świadom, w swoim dziele *O duchowości w sztuce* powołuje się na przykład kurnika:

Jak bardzo żałośnie wypadają próby zastosowania środków muzycznych dla oddania zewnętrznych efektów, ukazuje wąsko rozumiana muzyka programowa. Nawet ostatnio takie eksperymenty ciągle jeszcze są czynione. Przechrześnianie kumkania żab, gdakania kur lub świstu ostrzonych noży jest przypuszczalnie na miejscu w variete i może być potraktowane jako bardzo zabawny żart. Jednakże w muzyce poważnej tego rodzaju wybryki są wyłącznie pouczającym przykładem nadużycia w „naśladowaniu natury”. Natura

2 Tamże, s. 24

3 W. Worringer, *Abstraction and empathy*, Elephant paperback, Chicago 1997, s. 127.

posiada swój własny język, działający na nas nieprzewycięzoną siłą. Tego właśnie języka nie da się podrobić. Kiedy muzycznie przedstawia się kurnik, żeby przez to osiągnąć naturalny nastrój i zasugerować go słuchaczowi, to jasne jest, że imamy się zadania niemożliwego i niepotrzebnego. Środkami każdej sztuki można taki nastrój uzyskać, nigdy jednak przez zewnętrzne naśladowanie natury, lecz przez artystyczne jego wyrażanie, wydobyć jego wewnętrzną wartość⁴.

Kandyński twierdzi, że muzyka jest w pewien sposób uprzywilejowana i że artyści innych dziedzin powinni jej zazdrościć. Podobnego zdania jest filozof Arthur Schopenhauer, który twierdzi, że muzyka – bardziej niż jakakolwiek inna dziedzina sztuki – jest w stanie przetłumaczyć metafizykę na wartości estetyczne, gdyż nie posiada pośrednictwa – owej zewnętrznej powłoki, bez której literatura czy malarstwo nie mogłyby istnieć. Według filozofa muzyka to nie zjawisko, lecz kopia samej woli, ton muzyczny zaś ma bezpośredni dostęp do duszy, dlatego esencja zawarta w muzyce jest zawsze zrozumiała dla słuchacza.

Gdyby to optymistyczne założenie było prawdziwe, dzieła Arnolda Schönberga zrywającego w drugiej dekadzie XX wieku z tonalnością dur-moll prawdopodobnie nie zostałyby odebrane przez współczesnych odbiorców jako skandalizujące. W tym kontekście warto przyjrzeć się bliżej koncertowi, który miał miejsce 2 stycznia 1911 roku koncertu w Monachium i podczas którego doszło do spotkania Wasyla Kandyńskiego z jednym z być może najwybitniejszych, a z pewnością najbardziej nowatorskich kompozytorów tamtego okresu, Arnoldem Schönbergiem. Należy powiedzieć, że przed rokiem 1911 Kandyński praktycznie nie malował abstrakcyjnie. Podczas pobytu w Murnau tworzył krajobrazy, które co prawda charakteryzują się dużą kontrastowością kolorów i tendencją do gry plam świetlnych i linii, przyćmiewającą stopniowo rzeczywistość, ale ciągle jednak należy je zaliczać do kategorii malarstwa figuratywnego. Tymczasem Schönberg miał już w 1911 na koncie pierwsze dzieła pozbawione centrum tonalnego: pieśń *Du lehnest wider eine Silberweide*, nr 13 w cyklu *Das Buch der Hängenden Gärten*, z op. 15 z przełomu 1908 i 1909 roku, to pierwszy utwór pozbawiony wyraźnie określonej tonacji. W tym samym roku powstał II *Kwartet smyczkowy*, również zrywający połączenie z tradycyjną tonalnością. Podczas wspomnianego koncertu 2 stycznia 1911 roku wykonany został właśnie II *Kwartet smyczkowy* op. 10 oraz *Trzy utwory na fortepian* op. 11 – dzieła prezentujące nowe podejście kompozytora

4 W. Kandinsky, dz. cyt., s. 54–55.

do dysonansu. Emocje odbiorców bynajmniej nie były pozytywne: w jednym z najważniejszych niemieckich czasopism muzycznych, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, zarzucono kompozytorowi brak wyrazu i bezsensowne eksperymenty. Pisano również o braku poczucia początku, środka i zakończenia i o bezsensownym wędrowaniu po klawiszach. Wasyl Kandyński jednak momentalnie zachwyił się dziełami Schönberga, w czego dowód wkrótce po koncercie wysłał mu list, w którym wyraził swoje uznanie dla *nowej harmonii*. Malarz nie tylko pochwalił nową muzykę Schönberga, ale wręcz zapożyczył pewne elementy jego teorii kompozytorskich i przetłumaczył je na język sztuki abstrakcyjnej. W wyniku inspiracji koncertem powstał obraz *Impresja III* z podtytułem „Koncert”, będący próbą uchwylenia esencji muzyki Schönberga za pomocą koloru i form.

Tym zaś, co tak oburzyło słuchaczy II dekady XX wieku i co zostało przez nich opisane jako „bezsensowne wędrowanie po klawiszach”, było najprawdopodobniej nowatorstwo Schönberga w zakresie podejścia do zależności pomiędzy dźwiękami. Na przestrzeni wieków ukonstytuował się system hierarchizujący dwanaście tonów w ramach określonej skali, co w pewnym stopniu ograniczało muzykę. Alternatywne rozwiązania wobec systemu dur-moll w pewnym sensie zaproponowali impresjoniści, którzy uprzywilejowali współbrzmienia dotychczas uznawane za niewłaściwe; nie miało jednak precedensu zupełnie swobodne potraktowanie wszystkich dwunastu tonów jako niezależnych przedmiotów dźwiękowych. Idea Schönberga, by rozszczepić dźwięki, najmniejsze elementy dzieła, można rzec: jego atomy, tak by mogły żyć niezależnym życiem, faktycznie miała więc prawo zaskakiwać współczesnych odbiorców. Równouprawnienie wszystkich dwunastu tonów niosło za sobą rzecz jasna równouprawnienie współbrzmień. Schönberg nie traktował konsonansów i dysonansów jak przeciwieństw – twierdził, że ich odmiennosc polega na stopniu intensywności dysonansu. Kompozytor był zdania, że tradycyjne struktury muzyczne stały się więzieniem, które zabrało muzyce jej pierwotną siłę. Struktury, centrum tonalne, triada, rozróżnienie między materiałem harmonicznym a materiałem ornamentalnym podporządkowały sztukę sztywnym regułom, od których należało teraz uciec. Można więc powiedzieć, że system tonalny to w pewnym sensie odpowiednik malarstwa figuratywnego. Mimo że zarówno tonalność, jak i figuratywność rozpościera przed artystą całą paletę możliwości, nakazując mu poszukiwać indywidualizmu w subtelnościach, jednocześnie stawia mu dość znaczące ograniczenia i wymusza część jego twórczych decyzji. Warto też zauważyć, że muzyka tonalna, podobnie jak malarstwo figuratywne, jest w pewien sposób oczywista dla odbiorcy – wykształcił się w niej szereg utartych

zwrotów melodycznych i następstw harmonicznycch, które ucho średnio wykształconego słuchacza jest w stanie przewidzieć. W malarstwie – analogicznie – podobieństwo form przedstawianych na płótnie do rzeczywistości „rozleniwiło” odbiorcę, jego radość z obcowania z dziełem wiązała się z umiejętnym naśladowaniem rzeczywistości przez artystę, nie były przed nim stawiane nowe wyzwania, nie był zmuszany do wejścia na nowy poziom wrażliwości. W ten sposób – co zauważyli Schönberg i Kandyński – zarówno materiał muzyczny, jak i artystyczny utraciły swoją pierwotną siłę. Obaj artyści doszli do przekonania, że należy tę siłę sztuce przywrócić.

Aby zrozumieć, jak przedstawia się koncepcja dysonansu w malarstwie, warto się przyjrzeć *Kompozycji VI* Wasyla Kandyńskiego. Kandyński w opisie dzieła wyróżnia trzy centra na obrazie: pierwsze po lewej stronie (delikatne, różowe, nieco zamglone, z nieokreślonymi liniami pośrodku); drugie po prawej stronie, nieco wyżej niż lewe centrum (czerwono-niebieska, dysonująca strefa, z ostrymi, bardzo precyzyjnymi liniami) i trzecie – pomiędzy dwoma pozostałymi, bliżej lewego, trudne do zauważenia na pierwszy rzut oka, po chwili jednak ujawniające się jako najważniejsze. Kandyński wskazuje na owo trzecie centrum jako strefę różu i bieli pomiędzy pozostałymi centrami, która wydaje się ani nie leżeć na powierzchni płótna, ani na żadnej powierzchni w ogóle. To bardzo ciekawe, że opis Kandyńskiego dotyczący dwóch skrajnych centrów przypomina organizację podobną do tradycyjnej opozycji konsonansu (różowe centrum) i dysonansu (centrum ostre, dysonujące). W takim porządku – podobnym do sposobu porządkowania muzyki tonalnej – odbiorca mógłby się spodziewać, że opozycja konsonansu i dysonansu rozwiąże się na dający odprężenie konsonans. Jednak trzecie centrum nie daje tego odprężenia, jest wrzące i zawieszony „gdzieś indziej” niż powierzchnia płótna. Opis trzeciego centrum *Kompozycji VI* zdaje się odpowiadać na rozumienie przez Schönberga dysonansów w jego atonalnych kompozycjach. Zamiast odprężenia w postaci konsonansu otrzymujemy nierozwiązany dysonans, w przypadku *Kompozycji VI* aktywny, wrzący obszar, który nie pozwala widzowi odpocząć. Jest to w taki sam sposób akceptowalne z punktu widzenia strategii Kandyńskiego, jak było w atonalnych utworach Schönberga.

Barwa jest zatem elementem, który w zestawieniu z określonym kształtem mógł być interpretowany jako konsonans lub dysonans. Warto jednak powiedzieć, że barwę Kandyński kojarzył również z instrumentacją. To szczególnie interesujące, ponieważ artyści obdarzeni darem synestezji przeważnie porównują kolory do tonacji lub wysokości dźwięków. Mamy więc przykładowo system Aleksandra Skriabina, w którym: „c” odpowiada czerwonemu, „cis” – fioletowemu, „d” – żółtemu, „es” – cielistemu,

„e” – błękitnemu, „f” – głębokiej czerwieni, „fis” – jasnyniebieskiemu lub fioletowemu, „g” – pomarańczowemu, „as” – fioletowemu, „a” – zielonemu, „b” – różowemu i „h” – niebieskiemu. Kandyński nie przyrównuje barw do tonacji ani tonów, lecz do barw instrumentów. Żółty przypisuje więc trąbkom, fanfantom, jasny błękit – fletowi, ciemniejszy – wiolonczeli, a najciemniejszy – organom, zielony – cichym skrzypcom w środkowym rejestrze, czerwony – głośnemu ostremu dźwiękowi trąbki, ale też tubie, fanfantom, głębokiemu dźwiękowi wiolonczeli i wysokim skrzypcom, brązowy i pomarańczowy – altówce bądź głosowi altowemu, fioletowy – różkowi angielskiemu, szalaimi i fagotowi. Mimo że zarówno biel, jak i czerń malarz przypisuje pauzom, różnicuje rodzaje pauz – ta odpowiadająca kolorowi białemu jest pauzą w środku utworu, odpowiadająca kolorowi czarnemu zaś jest raczej nie pauzą, lecz ciszą po zakończonym utworze.

Color study z roku 1913 stanowi przykład podejścia Kandyńskiego do kolorów na wczesnym etapie jego twórczości abstrakcyjnej – surowego ich ujęcia, bez zróżnicowania odcieni, skoncentrowania się na energii generowanej przez każdy z nich w swej czystej postaci. Można sobie wyobrazić, że każde z zestawień, na które składa się kilka kolorów, to kombinacja poszczególnych, odpowiadających im instrumentów. Pierwszy okrąg odpowiadałby więc być może kombinacji tuby, altówki i trąbki, drugi zaś skrzypcom z tłumikiem, altowi, tubie, wiolonczeli i trąbce. Czy te tak nietypowe zestawienia barwnych „instrumentów” można potraktować w sposób analogiczny do nowego, nietradycyjnego podejścia do kwestii instrumentacji u wrót XX wieku? W zakresie muzyki kameralnej ustandaryzowały się obsady takie jak trio smyczkowe, kwartet smyczkowy, kwintet smyczkowy, trio fortepianowe, kwintet fortepianowy, kwintet dęty etc. i mimo że zdarzały się w historii muzyki pewne odstępstwa, takie jak *Kwintet fortepianowy A-dur Pstrąg* Franciszka Schuberta, w którym drugie skrzypce zastąpione zostały przez kontrabas, to podejście kompozytorów do kwestii doboru obsady nie było zbyt innowacyjne. Kandyński, tworząc swoje kompozycje kolorystyczne i jednocześnie sugerując, jakie instrumenty mogłyby tym kolorom odpowiadać, stał się niejako prorokiem nowej epoki w dziejach muzyki. W pierwszej połowie XX wieku instrumenty zaczęły się emancypować, a na dobór instrumentów przez kompozytora coraz większy wpływ zaczęły wywierać walory barwowe poszczególnych zestawień i jego inwencja, nie zaś przywiązanie do tradycji. Znakomitym przykładem jest *Księżycowy Pierrot* Arnolda Schönberga: cykl pieśni do tekstów Alberta Girauda na głos solowy, flet ze zmianą na piccolo, klarnet ze zmianą na klarnet basowy, skrzypce, wiolonczelę i fortepian, ukończony w podobnym czasie co wspomniane studium

koloru Kandyńskiego – w 1912 roku. Skontrastowane ze sobą rejestrowe i barwowe instrumenty, których partie splecione są ze sobą jak gdyby na wzór poszarpanej tkaniny, z jednej strony wzmacniają wrażenie odmienności tworzone przez egzotyczność materiału dźwiękowego, a z drugiej strony same kreują świat zgoła odmienny od konwencjonalnego brzmienia zespołów kameralnych wcześniejszego stulecia. Patrząc na ten utwór przez pryzmat muzyki XIX-wiecznej, trudno odeprzeć odczucie podobne do tego, które towarzyszyło patrzeniu na *Color study* Kandyńskiego, a mianowicie, jakby każdy z instrumentów żył swoim własnym życiem, generował własną siłę, która w jakiś fascynujący, lecz znany tylko sobie sposób oddziałuje na pozostałe. Pytanie, czy patrząc z perspektywy XXI wieku – kiedy utwory na klarnet basowy i kontrafagot albo na flet i akordeon są czymś na porządku dziennym (a wręcz pozostają w konwencjonalnej przeciwstawie do nowatorskich brzmień elektronicznych) – owa żywotna energia kontrastujących ze sobą barw muzycznych wciąż na nas oddziałuje?

Ciekawa w kontekście zbieżności i różnic pomiędzy abstrakcją malarstwa w ujęciu Kandyńskiego a atonalną muzyką Schönberga wydaje się dalsza działalność twórcza obu artystów. W roku 1914, na skutek wojny, Wasyl Kandyński powrócił do Moskwy, gdzie oscylował pomiędzy idiomem do pewnego stopnia abstrakcyjnym a impresjonistycznymi krajobrazami i romantycznymi fantazjami. Umocniła się geometryczność poszczególnych elementów jego obrazów, na co wpływ miała zarówno tendencja do upraszczania, jak i awangardowa atmosfera, która panowała w Moskwie w owych czasach. W latach dwudziestych artysta zaakceptował zaproszenie Waltera Gropiusa, założyciela grupy Bauhaus, i przeprowadził się do Weimaru. Kontynuował badanie odrębnych elementów obrazu, co zaowocowało kolejną rozprawą *Punkt i linia a płaszczyzna* z 1926 roku. Charakter jego obrazów zmienił się: elementy geometryczne jeszcze silniej wybiły się na pierwszy plan, operował przeważnie zimnymi barwami postrzeganymi jako dysonujące, koło często pojawiało się jako doskonała forma duchowa. W 1934 roku wyjechał do Paryża, tam też nastąpiła ostateczna zmiana w jego twórczości. Odszedł od idei łączenia ze sobą kolorów podstawowych na rzecz wyrafinowanych, subtelnych odcieni. Jednocześnie uzupełniał i komplikował swój repertuar form.

Jeśli zaś chodzi o dalsze losy twórcze Arnolda Schönberga, to rok po wykonaniu słynnych pieśni *Pierrot Lunaire*, kompozytor na długi czas zarzucił działalność twórczą, by poświęcić się opracowywaniu nowej techniki kompozytorskiej. Technika dodekafoniczna – będąca kontynuacją idei niezależniania od siebie wszystkich dwunastu tonów – wymuszała

stosowanie przez kompozytora dwunastotonowej serii. Teoria Schönberga paradoksalnie ograniczyła wyobraźnię i muzyczną twórcy znacznie silniej niż krytykowany przez niego system dur-moll. Okazała się ona tak restrykcyjna, że pod koniec życia sam kompozytor zaczął traktować ją coraz swobodniej. Zaś dzisiejszy słuchacz – po niespełna stu latach – traktuje tego rodzaju muzykę bardziej w kategoriach ciekawostki muzykologicznej. Czas pokazał, że najcenniejsza w schönbergowskiej koncepcji okazała się właśnie owa pierwotna idea równouprawnienia dźwięków i współbrzmień, która legła u podłoża całego późniejszego systemu dodekafonicznego. Schönberg obdarzając równymi prawami dysonanse, wyznaczył drogę kompozytorom, którzy w późniejszych latach przyznawali równe prawa innym parametrom dzieła muzycznego, dotychczas skonwencjonalizowanym. Przykładowo, trzydzieści lat później narodziła się muzyka konkretna – na równi z dźwiękami generowanymi akustycznie stanęły zatem dźwięki nagrane na taśmę magnetofonową, pocięte i odpowiednio zmontowane. Z kolei w latach sześćdziesiątych równouprawnione zostały dźwięki generowane przez komputer. Można sobie postawić pytanie: jak daleko te równouprawnienia zajdą i jaki element muzyczny jeszcze nas zaskoczy?

Na koniec chciałabym odnieść się do myśli Johanna Wolfganga Goethego, który stwierdził, że malarstwo musi odnaleźć swój bas generalny, czyli innymi słowy musi otrzymać tak silne podłoże teoretyczne, jak muzyka. Chociaż Wasyla Kandyńskiego inspirował ten pomysł, artysta w traktacie *O duchowości w sztuce* wypowiedział się na ten temat następująco:

Z tego, co powiedzieliśmy na temat współczesnej harmonii, wynika jasno, że dziś mniej niż kiedykolwiek możliwe jest zbudowanie skończonej teorii, całkowicie uporządkowanego malarskiego basu generalnego.

Nie należy jednak pochopnie utrzymywać, że malarstwo nigdy nie będzie miało stałych reguł, teorii na kształt cyfrowanego basu, albo że musiało by to zawsze prowadzić do akademickiego skostnienia. Przecież muzyka na przykład posiada swoją gramatykę, która wprawdzie ulega periodycznym zmianom, jak wszystko co żywe, ale mimo to wciąż znajduje zastosowanie jako skuteczny rygor i rodzaj kodyfikacji języka⁵.

Mimo zamiłowania do kodyfikowania reguł, Kandyński w odróżnieniu od Schöberga ani na chwilę nie wpadł w pułapkę matematyczności; zresztą wielokrotnie podkreślał, że nawet tam, gdzie stara się być ścisły,

5 W. Kandinsky, dz. cyt., s. 107.

najważniejsza jest dla niego intuicja. Dziś, kiedy technologia cyfrowa stwarza coraz to nowe możliwości twórcze, wielu kompozytorów zagłębia się coraz bardziej w wyrafinowane gry liczbowe, traktując liczbę jako podstawowy element porządkujący materiał muzyczny. Mimo uznania dla umiejętności podporządkowania struktur muzycznych matematycznym regułom, jestem zdania, że sztuka nade wszystko powinna być dyscypliną głęboko humanistyczną – tylko w ten sposób może ona kształtować i pielęgnować ducha odbiorców i ducha swej epoki.

Abstrakt

Abstrakcja malarska a abstrakcja muzyczna w dziełach Wasyla Kandyńskiego i Arnolda Schönberga

Artykuł traktuje o narodzinach nowych tendencji w malarstwie i w muzyce jako odpowiedzi na kryzys duchowy, który zapanował u progu XX stulecia. Punktem wyjścia dla rozważań są wybrane utwory Wasyla Kandyńskiego i Arnolda Schönberga, a także teoretyczny traktat *O duchowości w sztuce* Kandyńskiego. W artytule przedstawione zostały zbieżności oraz wzajemne oddziaływania pomiędzy działalnością twórczą tych dwojga zaprzyjaźnionych ze sobą artystów.

Słowa kluczowe: Kandinsky, Schonberg, malarstwo abstrakcyjne, atonalność, duchowość

Abstract

Abstract painting and abstract music in the works of Wassily Kandinsky and Arnold Schönberg

The article describes the birth of new tendencies in painting and music as responses to the spiritual crises which ruled upon entering the twentieth century. The starting points for the discussion are chosen works by Wassily Kandinsky and Arnold Schonberg, as well as the theoretical treatise *Concerning the Spiritual in Art* by Kandinsky. The article presents similarities and various relations between artistic works of the two friendly artists.


Keywords: Kandinsky, Schonberg, abstract painting, atonality, spirituality

Bibliografia

Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996.
Worringer W., *Abstraction and empathy*, Elephant paperback, Chicago 1997.

Oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej* opus 85 Ludwiga van Beethovena a estetyka Friedricha von Schillera

Małgorzata Grajter

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi
malgra@amuz.lodz.pl  <https://orcid.org/0000-0002-5174-3504>

Moment powstania jedyne oratorium Beethovena – rok 1803 – przypada na okres w dziejach muzyki określany przez badaczy jako szczytowa faza klasycyzmu (*Hochklassik*), w szczególności naznaczona oddziaływaniem myśli Johanna Wolfganga Goethego i Friedricha von Schillera. Jest to, jak stwierdza Maria Piotrowska, czas, w którym dominuje postawa tzw. człowieka faustycznego¹. Człowiek ów jest przekonany o niewzruszoności swego miejsca w świecie, a zarazem pełen uwielbienia dla Boga-Stwórcy; doświadcza on z całą mocą nacisków swej zmysłowej natury, a jednocześnie podlega prawu moralnemu. Twórczość muzyczna tej krótkiej fazy odpowiada na postawę człowieka faustycznego, zyskując moc nie tylko estetycznego, ale i etycznego oddziaływania na swego odbiorcę. Ten drugi aspekt oddziaływania muzyki wiąże się z ideą *Bildung* – „działania na rzecz wznoszenia się ku ideałowi człowieczeństwa”². Kluczową rolę w tym względzie Piotrowska przypisuje twórczości Beethovena; Beethoven wydaje się bowiem szczególnie świadom swej roli jako artysty, którego zadaniem jest tworzyć sztukę „etyczną”.

1 M. Piotrowska, *Paradygmat europejskiej muzyki klasycznej*, [w:] *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. A. Czekanowska, Kraków 1995, s. 75–114.

2 Tamże, s. 102.

Okolo roku 1800, w momencie kulminacji dziejów człowieka faustycznego, „duch” skupia w sobie unikalną moc i pełnię swych możliwości etycznych i twórczych, i świadom tej pełni, obiektywizuje jej treści w dziełach geniuszy tego czasu: Kanta, Schillera, Beethovena, Goethego i Hegla³.

Wśród typowych dla tej fazy utworów muzycznych Piotrowska wymienia między innymi dzieło przynależące do tego samego gatunku, a i pod względem czasu powstania bliskie oratorium Beethovena, mianowicie *Die Schöpfung* Josepha Haydna, skomponowane w 1796 roku. Z gruntu sakralny charakter obu tych utworów nie wyklucza zatem włączenia do ich interpretacji narzędzi wywiedzionych z ówczesnej filozofii i estetyki⁴.

Inny aspekt powiązania *Chrystusa na Górze Oliwnej* z estetyką Schillera wynika z wpływu, jaki twórczość literacka i myśl filozoficzna wielkiego klasyka weimarskiego wywarły na osobowość i muzykę Beethovena. Szczególnym przejawem tego wpływu jest opracowanie przez Beethovena *Ody do radości*, które, jak wykazał Maynard Solomon, dojrzewało w wyobraźni twórcy bardzo długo; prawdopodobnie idea umuzycznienia *Ody* zrodziła się jeszcze w czasie pobytu kompozytora w Bonn. Z kolei w młodzieńczych pamiętnikach Beethovena odnaleźć można między innymi wpisane tam przez przyjaciół cytaty z *Don Carlosa*⁵.

Filozofia Schillera wywarła także z pewnością silny wpływ na postawę, jaką Beethoven przyjął wobec osobistego kryzysu wynikającego z utraty słuchu, czego dowodzą listy z tego okresu i testament heiligenstadzki. W pismach tych można odnaleźć wiele zdań nawiązujących do filozofii Schillera. W 1801 roku kompozytor, w liście do Karla Amendy pisze o konieczności odwołania się do „smutnej rezygnacji”⁶, niejako odpowiadając na Schillerowskie stwierdzenie: „Szczęśliwy więc jest ten, kto nauczył się znosić to, czego nie może zmienić, i z godnością zrezygnować z tego,

3 Tamże, s. 80.

4 Drugim ważnym dziełem reprezentującym ideał wysokiego klasycyzmu jest, zdaniem Piotrowskiej, Beethovenowska *IX Symfonia*, która co prawda swój dojrzały kształt osiągnęła dopiero dwadzieścia lat później, jednakże ma ona swe prężności w fazie wysokoklasycznej. Szczegóły na temat długiego i skomplikowanego procesu powstawania *Ody do Radości* podaje Maynard Solomon w pracy *Beethoven*, New York 1998, s. 404–412.

5 Szczegóły na temat związku Beethovena z Schillerem podaje M. Solomon w eseju *Beethoven and Schiller*, [w:] *Beethoven Essays*, Cambridge, Mass. 1988, s. 205–215.

6 „Traurige Resignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muss”. Z listu do Karla Amendy, 1.07.1801 (BGA 67). Por. także: List do Franza Wegelera, 29.06.1801 (BGA 65). Oba listy cytują za: L. van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Red. S. Brandenburg, München 1998 (wersja cyfrowa).

czego uratować nie jest w stanie”⁷. Z kolei w testamencie heiligenstadzkim pojawia się tęsknota za radością, przeżywaną na łonie natury i w obecności bliźnich; tą samą radością, którą w Schillerowskiej *Odzie* spijają ze źródeł natury⁸ wszystkie istoty:

Opatrzności! Ześlij mi choćby jeszcze jeden dzień czystej radości [podkreślenie samego kompozytora] – od tak dawna już echo prawdziwej radości nie rozbrzmiewało we mnie – kiedyż, ach kiedyż dane mi będzie ponownie go doświadczyć w świątyni natury i obecności ludzi!⁹

Niewątpliwie więc sytuacja życiowa Beethovena musiała rozbudzić w nim skłonności filozoficzne. Filozofia stała się dlań swoistym remedium na cierpienie w obliczu perspektywy nieuchronnego i trwałego kalectwa, co sam zresztą przyznawał:

Już w 28. roku życia zmuszony byłem zostać filozofem, co łatwe nie jest, a dla artysty trudniejsze niż dla kogokolwiek innego¹⁰.

Wkrótce po napisaniu tych słów Beethoven skomponował *Chrystusa na Górze Oliwnej*. W szczegółowy sposób problematykę tego dzieła w odniesieniu do pism estetycznych Schillera (głównie *Listów o wychowaniu estetycznym człowieka i innych rozpraw* – ze szczególnym uwzględnieniem tekstu *O patetyczności*) poruszył Fred Haight w artykule *Gethsemane as Schiller Would Treat It*¹¹. Nie ma żadnych dowodów na to, czy pisma te były znane Beethovenowi przed skomponowaniem oratorium, nie wiadomo też na pewno, czy w ogóle kiedykolwiek je czytał. Niewątpliwie jednak Schillerowska estetyka była powszechnie znana w tym czasie, przeprowadzona zaś przez Haighta analiza dowodzi, że kompozytor skrupulatnie

7 F. Schiller, *O wzniosłości*, [w:] *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 189.

8 Dosłownie: „z piersi natury”. Chodzi o wers: *Freude trinken alle Wesen / an den Brüsten der Natur*.

9 „o Vorsehung – laß einmal noch einen reinen Tag der Freude mir erscheinen – so lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd – o wann – o wann o Gottheit – kann ich im Tempel der Natur und Menschen ihn wi[e]derfühlen (...)”. L. van Beethoven, *Heiligenstädter Testament*, Red. S. Brandenburg, Bonn 2005, s. 6.

10 „schon in meinem 28 Jahre gezwungen Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwere[r] als für irgend jemand”. Tamże, s. 4.

11 F. Haight, *Beethoven's Christ on the Mount of Olives. Gethsemane as Schiller Would Treat it*, „Fidelio” 1998, t. 7, nr 3.

wywiązał się z zaleceń Schillera, zwłaszcza co do sposobu ukazywania cierpiącej jednostki – w tym przypadku Chrystusa. Chodziło mianowicie o to, aby – pośród nacisków zmysłowej natury ludzkiej, która objawia się w całej swej mocy – zmanifestowała się wolność moralna człowieka. Stąd też we wstępie swojego artykułu Haight przedstawia Beethovena i Schillera jako bliźniaczych w swej postawie apologetów tejże wolności: „If Schiller is a poet of freedom”, powiada Haight, „Beethoven is emphatically its composer”¹².

Styl klasyczny w muzyce

Próby zdefiniowania stylu klasycznego w muzyce wywodzą się w dużej mierze z oświeceniowej koncepcji człowieka, uwzględniającej i podkreślającej jego dualistyczną, zmysłowo-duchową naturę. Owa dualistyczna postać człowieka została w sposób poetycki scharakteryzowana przez Goethego w osobie Fausta, w którym wiecznie spierają się „dwie dusze”. Ponieważ zaś muzyka reprezentująca wysoki styl klasyczny (*Hochklassik*) stanowić ma – zgodnie z duchem ówczesnej filozofii – analogon życia, a utwór muzyczny winien przedstawiać obraz człowieka, zachodzi potrzeba odnalezienia i wyjaśnienia bezpośrednich paraleli pomiędzy życiem a muzyką, czy też – między człowiekiem a utworem muzycznym. Klasyczne dzieło muzyczne stanowi bowiem – według myśli Christiana Gottfrieda Körnera – miniaturę świata i odzwierciedla rządzące nim prawa¹³.

W myśl filozofii oświeceniowej opozycja zmysłowej natury człowieka i prawa moralnego zostaje zneutralizowana w chwili, gdy „obowiązek (prawo moralne) staje się naturą, czyli utożsamia się ze skłonnością indywidualną”, co zostało przez Schillera określone jako zasada wolności¹⁴. W muzyce analogiczną funkcję pełni zasada organizacji tonalnej opartej na systemie dur-moll. Podobnie jak w człowieku siła natury nieustannie ściera się z siłą moralną, by osiągnąć wreszcie ów punkt, w którym posłuszeństwo prawu moralnemu niejako „staje się naturą”, a więc dokonuje się w sposób spontaniczny, niewymuszony i dobrowolny, tak też

empiryczna, zmysłowa warstwa muzyki ma postać następstwa różnego rodzaju kolizji i wyrównań, które w sumie tworzą idealną **jedność przeciwieństw**, spełniającą się ostatecznie w tonicznym miejscu spoczynku. Wszystko, co

12 F. Haight, dz. cyt., s. 4.

13 M. Piotrowska, dz. cyt., s. 105.

14 Tamże, s. 106.

pozornie się tej tonice w trakcie utworu przeciwstawia, ostatecznie ją jednak afirmuje. [...] tonika, nawet jeśli empirycznie nieobecna, wywiera decydujący wpływ na przebieg zdarzeń muzycznych [...]. Analogicznie, wolna przyczyna świata zmysłowej konieczności – Bóg – nie przejawia się w stworzeniu, choć dopiero ów Bóg czyni możliwym najwyższe dobro, czyli naszą wolność względem determinant zmysłowych¹⁵.

Pomiędzy światem a muzyką można więc przeprowadzić następującą paralelę: idei wolności, rozumianej jako spontaniczne posłuszeństwo prawu moralnemu, której źródłem, *spiritus movens*, jest Bóg – w muzyce odpowiada zasada organizacji tonalnej, a tonika jest elementem warunkującym przebieg zdarzeń w utworze.

Idea zrównoważenia kontrastów realizuje się nie tylko na tonalnym, ale i na formalnym poziomie dzieła muzycznego, przy czym obie te warstwy przenikają się nawzajem. Najdobitniejszym przykładem niech będzie tu cykl sonatowy, w którym poszczególne części, zróżnicowane pod względem charakteru i tempa, neutralizują się wzajemnie. Na poziomie mikroformalnym może to być konstrukcja formy sonatowej, zwłaszcza zaś zjawisko dualizmu tematycznego (obok którego nieodłącznie występuje dualizm tonalny), symbolizującego polaryzację przeciwieństw.

Mówiąc o cyklu sonatowym, a zwłaszcza o symfonii odpowiadającej ideałom *Hochklassik*, Piotrowska zwraca szczególną uwagę na finał, który miał przewyższać część pierwszą. Przesunięcie punktu ciężkości na część finalną (czwartą) wytworzyć miało „efekt takiego zamknięcia i spełnienia, które przenosiło całość w wyższą niejako orbitę”¹⁶. Owemu stopniowemu wzrostowi wagi poszczególnych części zmierzającemu ku finałowi towarzyszyła także symbolika przejścia z ciemności ku światłu, wyrażona przejściem z trybu molowego do durowego (V i IX *Symfonia* Beethovena). Zakończenie utworu w majorze symbolizuje więc „światło” – w tym wypadku oznaczające zwycięstwo ducha nad materią. Symbolika światła

15 M. Trzęsiok, *Klasycyzm Mozarta a estetyka Kanta i Schillera*, [w:] *Mozart i współcześni. Muzyka w Europie środkowej w XVIII wieku*, red. R. D. Golianek, B. Stróżyńska, Łódź 2007, s. 23. Por. M. Piotrowska, dz. cyt.

16 Tamże, s. 95.

występuje zresztą nie tylko w symfonii i nie tylko w częściach finałowych¹⁷; wykorzystał ją między innymi Haydn w *Stworzeniu świata*¹⁸.

„Jedność przeciwieństw”, „nieomyślne zakomponowanie kontrastów” – oba te sformułowania dotyczące ideału muzyki klasycznej niosą przekaz, który można by zamknąć w jednym słowie: równowaga. Charles Rosen, choć jego rozważania nie mają, jak stwierdza Piotrowska, charakteru duchownawczego, lecz fenomenologiczny¹⁹, daje również trafne podsumowanie stylu klasycznego jako „symetryczne zniesienie cech przeciwstawnych” w pracy *The Classical Style*²⁰. Tak jak człowiek faustyczny nie wypiera się żadnej ze swych „części”, tak też i muzyka klasyczna niczemu nie przeczy, próbując ogarnąć ducha i materię, dobro i zło, światłość i ciemność – zawsze jednak zwracając się ku kategoriom pozytywnym.

Estetyka Schillera

U podstaw koncepcji estetycznych Schillera leży jego wizja człowieka, ukształtowana już w czasach młodości. Wczesna rozprawa filozofa, napisana – jako rodzaj pracy zaliczeniowej – na ukończenie wydziału medycznego Akademii Wojskowej w Stuttgarcie, nosi tytuł *O związku zwierzęcej i duchowej natury człowieka*. Główną tezę tej pracy jest „stałe i konieczne połączenie w naturze człowieka nie tylko jej strony zmysłowej i rozumowej, ale przede wszystkim ducha z cielesnością”²¹. Cielesność nie jest przez Schillera bynajmniej postrzegana jako kategoria negatywna, lecz jako „podstawa, na której opierają się własności sił duchowych”²². Sam duch, oddzielony od ciała, pozostaje bowiem niezdolny do odczuwania, a zarazem poznania samego siebie, tkwiąc w stanie „idealnej apatii”.

17 Szerzej na temat opozycji dur-moll w dziełach klasycznych i wczesnoromantycznych: S. Keym, *Wien-Paris-Wien. Beethovens Moll-Dur Dramaturgie im Licht einer „histoire croisée”*, [w:] *Beethoven 4. Studien und Interpretationen*, Red. M. Tomaszewski, Kraków 2009, s. 407–420.

18 We fragmencie mówiącym o świetle (*Und es ward Licht*) podobne rozwiązanie zastosował Beethoven w recytatywie Chrystusa (nr 1), kiedy to po raz pierwszy w utworze pojawia się tonacja C-dur. Aluzja do Haydna jest tym czytelniejsza, że owo C-dur pojawia się na wspomnienie stworzenia świata („nim jeszcze na Twe wezwanie świat wyrwał się chaosowi”).

19 M. Piotrowska, op. cit., s. 99.

20 „The simplest way to summarize classical form is as the symmetrical resolution of opposing forces”. C. Rosen, *The Classical Style*, New York 1972, s. 83.

21 K. Kaśkiewicz, *Piękno i wzniosłość w filozofii Fryderyka Schillera*, Toruń 2004, s. 16.

22 K. Fischer, *Schiller als Philosoph*, t. 1, Heidelberg 1891–1892, s. 18. Podają za: K. Kaśkiewicz, dz. cyt., s. 17.

Zdaniem Schillera najbardziej pierwotnym bodźcem, który przerywa ten stan, jest ból fizyczny. Z kolei płynące z natury zmysłowej człowieka popędy i rządzące nim w sposób chaotyczny nieuświadomione, bezrozumne siły oczekują na ujarznienie, okiełznanie poprzez „akt woli”, który nada je kierunek działaniu człowieka. Funkcję tę spełnia, rzecz jasna, duchowa część ludzkiej natury. Dlatego też stałe współdziałanie zmysłowej i duchowej natury człowieka jest absolutną koniecznością²³.

Dualizm natury człowieka predestynuje go do postrzegania i obcowania z dwiema kategoriami: piękna, które odbierane jest przez zmysły, i wzniosłości, która przemawia do natury duchowej. Jak pisze Schiller:

Natura dała nam dwóch geniuszów za towarzyszy na drodze życia. Jeden towarzyski i pełen wdzięku, ochoczo nas bawiąc (...) wśród uciech i żartów prowadzi nas w owe niebezpieczne miejsca, gdzie zaczynamy działać jako czyste duchy i gdzie musimy wyzbyć się wszelkiej cielesności, to jest prowadzi nas do poznania prawdy i spełnienia obowiązków. Tu nas opuszcza, albowiem jego dziedziną jest świat zmysłowy (...). Teraz jednak przystępuje do nas geniusz inny, poważny i milczący, a jego silne ramię niesie nas nad przepastną głębią. W pierwszym z tych geniuszów rozpoznajemy uczucie piękna, w drugim zaś poczucie wzniosłości²⁴.

Zatem, aby odczuwać piękno, człowiek musi być istotą zmysłową. Ale i na poziomie percepcji zmysłowej zachodzi potrzeba odwołania się do owej dualistycznej natury. Odczucie piękna zgodne z intencją Schillera można scharakteryzować jako udaną mediację pomiędzy dwiema przeciwstawnymi zasadami, gdzie intelektualny popęd formy równoważy uczuciowy popęd zmysłowy²⁵. Idealne dzieło sztuki opiera się więc na zasadzie kompensacji kontrastów. Co istotne, kontrasty te powinny być zdecydowane, silne, wyraźnie zarysowane, bez jakichkolwiek złagodzeń, rozmycia konturów czy form pośrednich.

Dla niniejszych rozważań szczególnie istotna wydaje się odpowiedź na pytanie, w jaki sposób powyższa mediacja może zachodzić w muzyce. Nie jest to łatwe, gdyż muzyka ze względu na swój procesualny, czasowy charakter jest sztuką w pewnym sensie niedoskonałą, uniemożliwia bowiem ogląd gotowego dzieła w taki sposób, jak to się odbywa w sztukach wizualnych. Jednocześnie tworzywo, z którego powstaje muzyka – materiał

23 K. Kaśkiewicz, dz. cyt., s. 18.

24 F. Schiller, *O wzniosłości*, dz. cyt., s. 177.

25 M. Trzęsiok, dz. cyt., s. 26.

dźwiękowy – oddziałuje najsilniej na sferę zmysłowo-uczuciową, zatem aby osiągnąć idealną równowagę, winno być ono poddane dyscyplinującemu działaniu czynnika intelektualno-formalnego.

Zjawisko idealnej klasycznej harmonii w muzyce stanowi, jak to wyjaśnia Piotrowska, „sumę kolizji i wyrównań”. Kolizja jest – najogólniej rzecz biorąc – elementem wprowadzającym dysharmonię. Charles Rosen odnosi to zjawisko przede wszystkim do sfery tonalnej, nazywając je „dysonansem w ogóle” i do konsekwencji, jakie ów dysonans ma dla konstrukcji formy sonatowej, jednakże można potraktować je znacznie szerzej i przenieść także na obszar innych elementów dzieła muzycznego. Bardziej ogólne pojmowanie zjawiska kolizji pozwala bowiem na wzięcie pod uwagę każdej sytuacji, w której występuje jakiś rodzaj napięcia czy konfliktu pomiędzy odmiennymi kategoriami, które zostają następnie pogodzone ze sobą – pojęcia dysonansu i rozwiązania zyskują więc nowy wymiar. W takim rozumieniu zjawisko kolizji dotyczyć będzie sytuacji, w której występują niejako naprzeciwko siebie dwa kontrastujące elementy, które – aby wypełniła się zasada klasycznej harmonii – muszą następnie osiągnąć moment wyrównania.

Pojęcie wzniosłości (*Das Erhabene*) i sposób, w jaki człowiek jej doświadcza, znacznie trudniej ogarnąć za pomocą werbalnej definicji – być może dlatego, że z natury rzeczy jest to kategoria przekraczająca zdolność ludzkiego pojmowania. Według Kanta wzniosłość jest tym, co „absolutnie wielkie, co jest ponad wszelkie porównanie wielkie”²⁶. Cechę wyróżniającą zjawiska określanego jako wzniosłe stanowi więc nieporównywalność z niczym innym i wynikająca stąd niemożność zastosowania wobec tego zjawiska obiektywnych i miarodajnych kryteriów intelektu i zmysłów, które opierają się przecież w dużej mierze na porównaniu. Tę wzniosłość Schiller określa mianem „matematycznej”. Z kolei wzniosłość „dynamiczna” rodzi się z lęku przed potęgą natury. W obu przypadkach, choć wzniosłość wywołuje uczucie negatywne, związane z bezradnością wobec danego zjawiska, pojawia się także uczucie przyjemności, wynikające z obcowania z czymś niezwykłym i potężnym. Kinga Kaśkiewicz, autorka pracy *Piękno i wzniosłość w filozofii Schillera*, proponuje w tym miejscu cytaty z Pseudo-Longinosa, jako trafną charakterystykę podsumowującą Schillerowskie rozumienie wzniosłości:

26 I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1964, s. 136.

Górność [wzniosłość]²⁷ jest czymś szczytowym i największym [...] nie przekonywa słuchaczy, tylko ich zachwyca, a to, co zdumiewa ze wstrząsającą siłą, zawsze bierze górę nad tym, co przekonywa, i podoba się, jako że zdolność przekonywania jest przeważnie w naszej mocy, górność zaś niesie w sobie taką władność i przemoc nieodpartą, że podbija każdego słuchacza²⁸.

Doświadczenie wzniosłości, sprawiając, że zmysły i rozum muszą ukorzyć się przed ogromem zjawiska, którego nie są w stanie objąć, uświadamia zarazem człowiekowi jego aspekt duchowy, a więc przede wszystkim – wolność. Należy tu zaznaczyć, że zarówno zmysły, jak i rozum należą do fizycznej, cielesnej sfery człowieka. Zdaniem Schillera bowiem „cała natura działa rozumnie”²⁹, ale bez udziału świadomości i woli. Dopiero więc zakorzeniona w duchowości świadomość i wola jest ową nadwyżką, która odróżnia człowieka od zwierzęcia. Obcowanie z przyrodą dostarcza natomiast możliwości doświadczenia wzniosłości dynamicznej. Odbywa się to w sposób następujący: człowiek, mając do czynienia ze zjawiskami natury, zagrażającymi jego fizycznej egzystencji (takimi jak burza, lawina, powódź, wybuch wulkanu czy inne kataklizmy), odczuwa lęk, jaki budzi się w jego cielesnej naturze, a równocześnie duchową przyjemność, wynikającą z doświadczenia niezależności od wszelkich poruszeń natury. Zgodnie z koncepcją Kanta, „przyrodę nazywamy wzniosłą [...] dlatego, że wznosi ona wyobraźnię do unaoczniającego przedstawienia takich wypadków, w jakich umysł może odczuwać wzniosłość swego powołania i swą wyższość nawet nad przyrodą”³⁰.

Możliwość doświadczenia piękna za pośrednictwem dzieła sztuki nie pozostawia zasadniczych wątpliwości. Pozostaje pytanie: czy i w jaki sposób dzieło sztuki może być źródłem doświadczenia wzniosłości? Zdaniem Schillera taka możliwość istnieje i, co więcej, dla rozwoju duchowego człowieka wskazane jest, aby nie poprzestawał on na samym tylko obserwowaniu przyrody, ale także poddawał się działaniu wzniosłości uzyskanej w sposób sztuczny. Zadaniem artysty jest więc stworzyć pozór sytuacji, która budzi w obserwatorze całą gamę uczuć negatywnych, będących częścią doświadczenia wzniosłości. Ten warunek spełnia zdaniem Schillera w szczególny sposób sztuka tragiczna, „uzmysławiając nam w stanie

27 Pojęcia górności i wzniosłości rozumiane są tu jako tożsame.

28 Pseudo-Longinos, *O górności*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne*, przeł. T. Sinko, Lwów 1914, s. 90. Podaję za: K. Kaśkiewicz, dz. cyt., s. 187.

29 F. Schiller, *O wzniosłości*, dz. cyt., s. 168.

30 I. Kant, dz. cyt., s. 159.

afektu moralną niezależność od praw natury”³¹. Tragiczność w tradycji antycznej zawiera się już w samym przedstawieniu okoliczności. Według *Poetyki* Arystotelesa tragedia powinna mieć tak ułożoną fabułę, aby jej odbiorca odczuwał litość i trwogę w wyniku samego tylko rozwoju zdarzeń, nie oglądając nawet przedstawienia w teatrze³². Zdarzenia te kształtują się najczęściej w taki sposób, że jednostka stoi przed wyborem: zło albo zło, bez możliwości wyboru „trzeciej drogi”. Przed dylematem takim stanęła chociażby Antygona, kładąc na jednej szali posłuszeństwo prawu, na drugiej zaś – wartości rodzinne i religijne. Samo jednak przedstawienie faktów to za mało, aby wywołać uczucie wzniosłości. Bowiemy, jak pisze Schiller, „jeśli inteligencja człowieka ma się objawić jako siła niezależna od natury, to natura musi wprawdzie przed naszymi oczami dowieść całej swej potęgi. Istota zmysłowa musi cierpieć głęboko i mocno; jedynie patos może sprawić, że istota rozumna będzie w stanie ujawnić swą niezależność i ukazać się jako istota działająca”³³. Tak więc patos, względnie patetyczność, której poświęcił Schiller odrębną rozprawę w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka*, jest środkiem wyrazu, który umożliwia doznanie wstrząsu, oddziałując na zmysłową naturę ludzką i wywołując stany napięcia emocjonalnego u odbiorców. Goethe w *Fauście* na sposób poetycki ujął doświadczenie wzniosłości płynące z odczucia trwogi:

Dreszcz trwogi jest najlepszym ludzkości udziałem
Wstrząśnięty, jeszcze głębiej człek czuje ogromy...³⁴

Za niedościgniony wzór w zakresie sztuki tragicznej stawia Schiller dokonania starożytnych Greków, gdyż, jak pisze, „Grek nigdy nie wstydzi się swojej natury, przyznaje pełne prawa zmysłowości, a mimo to jest pewien, że nigdy karku pod jej jarzmo nie nachyli”³⁵. Surowej krytyce poddaje natomiast twórczość Corneille’a i Woltera, których bohaterowie „nawet wśród najgwałtowniejszych cierpień nigdy nie zapominają o swej pozycji i wyrzekają się raczej swojego człowieczeństwa niż swej godności”, przypominając „królów i cesarzy, którzy kładą się do łóżka, nie zdejmując

31 F. Schiller, *O patetyczności*, dz. cyt., s. 197.

32 *Historia piękna*, red. U. Eco, tłum. A. Kuciak, Poznań 2005, s. 281 (powyższy cytat tłumaczka zaczerpnęła z polskiego wydania *Poetyki* Arystotelesa w przekładzie Henryka Podbielskiego, Wrocław 1989).

33 F. Schiller, *O patetyczności*, dz. cyt., s. 197.

34 J. W. Goethe, *Faust*, cz. I i II, tłum. F. Konopka, Warszawa 1962, w. 6287, 6288.

35 F. Schiller, *O patetyczności*, dz. cyt., s. 199.

korony”³⁶. Przedstawienie postaci w nienaturalny sposób obojętnych wobec nieszczęścia nie jest dostatecznie wiarygodne, gdyż „nigdy się nie dowiemy, czy równowaga umysłu jest skutkiem jego siły moralnej, jeśli nie przekonamy się, że nie jest ona skutkiem niewrażliwości”³⁷. Z drugiej zaś strony samo przedstawienie cierpiącego bohatera nie wystarczy, aby możliwe było doświadczenie wzniosłości. „Ten, kto pada ofiarą bólu, jest jedynie udręczonym zwierzęciem, a nie cierpiącym człowiekiem; albowiem od człowieka wymaga się moralnego oporu przeciwko cierpieniu (...), wszelka wzniosłość bowiem wywodzi się tylko z rozumu”³⁸. Żadna z powyższych skrajności nie spełnia zatem Schillerowskich założeń dotyczących sztuki tragicznej.

Odpowiedź na pytanie dotyczące przeniesienia Schillerowskiej koncepcji piękna na grunt muzyki mogła nastęrczać pewnych trudności. W przypadku patetyczności (rozumianej jako sztucznie osiągnięta wzniosłość) wydaje się ona nieco prostsza: przedstawienie cierpienia w muzyce wymaga środków, które wywołają uczucia negatywne. Szczególnie adekwatne wydają się tu figury retoryczne, zwłaszcza te, które jawią się słuchaczowi jako nieprzyjemne i dokuczliwe, budzące skojarzenia związane z doznaniem przykrości i trwogi, a więc należące do klasy *emphasis* (największą rolę odgrywać tu będą figury oparte na melodycznym bądź harmonicznym dysonansie). Znaczenie będzie też mieć symbolika tonacji, eksponowanie mrocznych, dolnych rejestrów, wrażenie niepokoju wywołane skomplikowanymi, pełnymi napięcia strukturami rytmicznymi. Ponieważ jednak samo przedstawienie cierpienia nie jest jedynym celem sztuki, w muzyce także musi znaleźć się reprezentacja duchowego aspektu ludzkiej natury, wyrażona poprzez jakości opozycyjne względem reprezentacji natury zmysłowej: konsonans, rejestr wysoki, tonacje związane z symboliką czystości, światła czy radości, prostota rytmu.

Ogólnie rzecz ujmując, obie koncepcje Schillera – piękna i wzniosłości – wywodzą się z dualistycznej natury człowieka. Tylko właściwe zrozumienie owej dwoistości daje artyście szansę stworzenia dzieła, które w sposób przekonujący przemówi i z równym szacunkiem odniesie się do każdej z „dwóch dusz” drzemających w człowieku. Tak więc i kompozytor, chcąc hołdować szczytnej idei *Bildung* za pośrednictwem muzyki, powinien – na każdym poziomie i w każdym najdrobniejszym szczególe swej

36 Tamże.

37 Tamże, s. 197.

38 F. Schiller, *O patetyczności*, dz. cyt., s. 202.

pracy – mieć na uwadze tę „dualistyczną przypadłość”, którą odznacza się każda ludzka jednostka.

Chrystus na Górze Oliwnej jako ucieleśnienie założeń estetyki Schillera

Oratorium Beethovena, ze względu na osobę twórcy, który zdaje się w szczególnym stopniu artystą przejętym ideałami *Hochklassik*, jak również z uwagi na moment swego powstania – „około roku 1800” – w pełni zasługuje na trud podjęcia analizy z perspektywy ówczesnej wizji dzieła muzycznego, na którą – jak wiadomo – wielki wpływ miała estetyka Schillera. Analiza utworu muzycznego w duchu estetyki Schillerowskiej zmierzać powinna przede wszystkim ku odnalezieniu w nim tych cech, które składają się na ideał piękna. Jak już zostało powiedziane wcześniej, ideał ten opierać się ma na zasadzie kompensacji kontrastów. Piękno jest však – jak powiedział Schiller – wyzwoleniem od panowania szczegółowych treści poprzez wyważenie ich z innymi. Skoro zaś nie jesteśmy zdani na żadną poszczególną treść, uzyskujemy wolność odniesienia się do wszystkich treści występujących na obszarze danego dzieła, co Schiller określa jako „wolność do totalności”. W ten właśnie sposób piękno estetyczne ujawnia zasadę wolności³⁹.

W przypadku *Chrystusa na Górze Oliwnej* – jako że mamy do czynienia z dziełem wokalnoinstrumentalnym o charakterze dramatycznym – idea wzajemnego znoszenia się sił przeciwstawnych, czyli następstwo „kolizji i wyrównań” na poziomie muzycznym będzie mieć ścisły związek z biegiem wydarzeń, o których mowa jest w dziele, czy też z konkretnymi postaciami. W omawianym utworze można odnaleźć przynajmniej trzy sytuacje następstwa kolizji i wyrównań. Pierwsza z nich zachodzi już na obszarze trzech pierwszych numerów utworu. I tak, numer pierwszy – *Introduzione, recytatyw i aria* Chrystusa – odmalowuje świat, który można by określić jako sferę zmysłów, natury, cielesności. Fakt przedstawienia Chrystusa jako głównej postaci, w dodatku z tak silnie wyeksponowanym aspektem ludzkim, może budzić kontrowersje natury teologicznej. Trzeba jednak podkreślić, że Chrystus jako człowiek miał „prawdziwie ludzkie ciało” i „duszę ludzką wyposażoną w prawdziwie ludzkie poznanie”⁴⁰. W pierwszej scenie oratorium, której jest On postacią centralną, wprowadzają

39 M. Piotrowska, dz. cyt., s. 98.

40 Benedykt XVI, *Kompendium Katechizmu Kościoła Katolickiego*, tłum. R. Murawski, J. Nowak, Kielce 2005, s. 46–47.

słuchacza ponure, mroczne barwy orkiestry w introdukcji (rozpoczynają ją fagoty, rogi i puzon w niskim rejestrze), gwałtowne kontrasty dynamiczne (*piano forte*, *piano fortissimo*), niepokój rytmiczny (rytmy punktowane, synkopy, tremolo). Swoisty nastrój grozy kreują też powracające, miarowe uderzenia kotłów w pianissimo. Całość podkreśla najbardziej ponura ze wszystkich tonacji – es-moll⁴¹. Nastrój ten zostaje przeniesiony także do recytatywu Chrystusa, w którym pobrzmiewają echa introdukcji: jej główny temat powtórzony w smyczkach, po pierwszej kwestii Chrystusa (takt 4), jak również charakterystyczny motyw kotłów (takt 6). Ciemne barwy, obecność figur z kategorii *emphasis*, tremolo i dysonanse towarzyszą wypowiedzi Chrystusa, który staje twarzą w twarz ze swą cielesnością, tak w recytatywie, jak i w arii. Jedynym wyjątkiem wydaje się tu reminiscencja stworzenia świata, która – nieprzypadkowo – pojawia się w tonacji C-dur, zdradzając słuchaczowi obecność Boga (czy inaczej: Absolutu), owej „wolnej przyczyny zmysłowej konieczności”, ponadzmysłowej siły sprawczej wszystkiego, co dzieje się w sposób namacalny. Chrystus jednak pozostaje w tym przedstawieniu naturą zmysłową. Odczuwa ból, dreszcz grozy, „krople krwawego potu” spływające z twarzy, które nie pozwalają Mu bynajmniej na zachowanie idealnej apatii. Jak każda istota cielesna obawia się On fizycznego unicestwienia, błaga – o ile to możliwe – o ulgę w cierpieniu, przeżywa chwile buntu. Wszystko to wyraża także muzyka i zastosowane figury retoryczne, jak również tonacja c-moll, reprezentująca kategorie patetyczne.

W tym momencie następuje przybycie Serafina – i jest to zarazem moment pierwszej kolizji, co muzyka wyraża w sposób nader dosłowny: tremolo na kotłach w chwili pojawienia się anioła to onomatopiecznie zilustrowane trzęsienie ziemi, w naturze będące wynikiem zjawiska kolizji płyt tektonicznych. Kontrast dwóch światów nie może tu więc pozostać niezauważony. Serafin jest bezcielesnym bytem reprezentującym sferę ducha, zatem przedstawienie tej postaci wymaga zastosowania środków całkowicie odmiennych niż te, które towarzyszą Chrystusowi. Bemolowe tonacje minorowe (es-moll i c-moll) zostają tu zrównoważone przez krzyżkowe tonacje majorowe (A-dur i G-dur). Podobnie dysonansowość melodyki

41 Uczucia trwogi, najgłębszego parcia duszy, pełnego udręki zwątpienia; najczarniejszej melancholii, najmroczniejszego stanu ducha. Każdy lęk, każde wahanie drżącego serca wyziera z potworności es-moll. Gdyby duchy mogły mówić, przemawiałyby z pewnością w tej tonacji”. C. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Stuttgart 1839, Red. L. Schubart (na podstawie manuskryptu z 1789 r.), s. 382. Tłumaczenie na język polski podaję za: M. Grajter, *Relacje słowno-muzyczne w twórczości Ludwiga van Beethovena*, Łódź 2015, s. 66.

i harmoniki zostaje zastąpiona jej przejrzystością i prostotą, łagodnymi, diatonicznymi pochodami gamowymi bądź rozłożonymi akordami. Na niepokój rytmiczny pierwszego numeru, synkopy i wrażenie nieciągłości wywołane oddzielaniem krótkich motywów pauzami, numer drugi odpowiada dłuższymi odcinkami o prostszym rytmie, opartym na równych wartościach (charakterystyczny motyw Serafina to grupa ósemki i dwóch szesnastek – recytatyw, t. 5–6 i 19, aria, t. 28 – flet, obój, I skrzypce, t. 45 – głos solowy). Wreszcie mroczny nastrój poprzedniego fragmentu wywołany użyciem dolnych rejestrów ulega rozjaśnieniu dzięki użyciu wysoko brzmiących smyczków i fletu solo w arii. Wszystkie te cechy, w połączeniu z koloraturami partii solowej, składają się na muzyczny obraz nieba, czy też jak chce Schiller, świata ponadzmysłowego. Beethovenowski Serafin przypomina w tym aspekcie Gabriela ze *Stworzenia świata* Haydna. Jeszcze jedną charakterystyczną cechą muzycznego przedstawienia Serafina są powracające systematycznie odcinki pozbawione linii basu (np. w arii, t. 5–12; 39–41), które sugerują, że anioł nie dotyka ziemi, ale unosi się ponad nią. Kontrast przedstawienia Chrystusa i Serafina odwołuje się tu nie tylko do sfer zmysłowej i duchowej, ale także do dwóch rodzajów Schillerowskiego piękna: „energicznego”, pełnego napięć i „tkliwego”, przynoszącego odprężenie⁴².

Skoro zaś nastąpiła kolizja dwóch opozycyjnych światów, należy spodziewać się momentu wyrównania. W kolejnym numerze (3) Serafin objawia wolę Boga Ojca Chrystusowi (recytatyw). Ten zaś akceptuje ją, odwołując się do miłości, którą obdarzył ludzkość, przechodzi więc niejako na stronę świata duchowego. Z kolei Serafin, dotąd niewzruszony, czy też, jak powiedziałby w tym miejscu Schiller, „apatyczny”, zaczyna współodczuwać z Chrystusem:

Ich bebe und mich selbst umwehen
Die Grabeschauer, die er fühlt⁴³.

To uzgodnienie zachodzi także na poziomie muzycznym. Obie postacie jednoczą się w duecie, którego tonacja – As-dur jest majorową tonacją bemolową, a więc kompromisem pomiędzy dotychczasowymi skrajnościami (minorowe bemolowe – majorowe krzyżykowe). Instrumentem koncertującym jest wiolonczela – z natury niskobrzmiąca, która tu jednak

42 M. Piotrowska, dz. cyt., s. 98.

43 Ja drzę, i mnie samego o ból przyprawia,
Ten dreszcz śmierci, który On odczuwa.

wykorzystuje przede wszystkim swój wysoki rejestr, symbolizując istotę z natury zmysłową, lecz dążącą ku wzniesieniu się na wyższy poziom duchowości. Chrystus i Serafin wprowadzają kolejno tę samą melodię, choć każdy z nich inaczej ją rozwija. Chrystus do końca prowadzi łagodną kantylenę i śpiewa o miłości ludzkości, skupiając się na kategoriach duchowych. Słowom Serafina (*Ich bebe*) towarzyszy szybka, poczwórna repetycja dźwięków w smyczkach, nawiązująca do recytatywu i arii Chrystusa. To symboliczny moment, w którym „czysty duch” doświadcza bólu fizycznego i zaczyna rozumieć cielesność. Obie postacie śpiewają następnie fragment w równoległych interwałach, którego drugi człon rozpoczyna się *quasi*-imitacją, zainicjowaną przez Chrystusa. Po krótkiej wstawce instrumentalnej powtarza się powyższa sekwencja, tyle że z zamianą głosów w imitacji. Słowa śpiewane wspólnie przez Chrystusa i Serafina wyrażają myśl, która nawiązuje do filozofii oświeceniowej:

Groß sind die Qual, die Angst, die Schrecken
Die Gottes Hand auf mich/ihn ergießt
Doch größer noch ist meine/seine Liebe
Mit der mein/sein Herz die Welt umschließt⁴⁴.

Natura zmysłowa objawia się bowiem z całą mocą, a jej działanie jest potężne. Jednak jeszcze większy i silniejszy jest „duch”, który sprawia, że człowiek może stanąć ponad swoją cielesnością. W ten sposób w duecie Chrystusa i Serafina ujawnia się kategoria wolności moralnej. Muzyka, jednocząc w symboliczny sposób dwa odmienne światy, odzwierciedla moment, w którym „wolność moralna staje się naturą”. Zakończenie duetu akordem C-dur, który pełni funkcję dominanty w tonacji następującego dalej recytatywu, daje jednak wrażenie niedomknięcia; spodziewać się więc należy, że rozwiązanie nie jest jeszcze ostateczne.

Druga faza utworu odznacza się nieco bardziej skomplikowanym układem „konfliktów i pojednań”. Po recytatywie Chrystusa (*Willkommen, Tod*) pojawia się chór żołnierzy, który zmierza w kierunku Ogrodu Oliwnego. Chór ten skomponowany jest w tonacji C-dur, symbolizującej Boga, choć utrzymany raczej w niskich rejestrach, co implikuje przynależność żołnierzy do sfery życia doczesnego; mają jedynie wykonać rozkaz

44 Wielka jest męka, strach i zgroza,
Którą ręka Boska wylewa na Mnie/na Niego
Lecz większa jeszcze jest Moja/Jego miłość,
Którą serce Moje/Jego ogarnia cały świat.

i rozprawić się z samozwańczym królem żydowskim. Żołnierze są tu więc, niczym Mefistofeles, częścią tej siły, która „wiecznie zła pragnąc, wiecznie czyni dobro” – jako ludzie prymitywni, bezwzględni i bynajmniej nie uduchowieni, przyczyniają się do urzeczywistnienia Bożego planu.

Chrystus nie podejmuje próby ucieczki, lecz w napięciu nasłuchuje zbliżających się kroków (nr 5 recytatyw – *Die mich zu fangen...*). Wreszcie kohorta dociera do miejsca, gdzie On przebywa wraz ze śpiącymi apostołami (nr 5 chór *Hier ist er!*). Rozlega się triumfalny okrzyk zbrojnych, w zwycięskiej tonacji D-dur:

Hier ist er, der Verbannte
Der sich im Volke kühn
Der Juden König nannte:
Ergreift und bindet ihn⁴⁵.

Wystraszeni tym okrzykiem uczniowie Jezusa budzą się ze snu:

Was soll der Lärm bedeuten
Es ist um uns geschehen
Umringt von Kriegesleuten
Wie wird es uns ergehen⁴⁶.

Tonacja D-dur, tak jak generalnie cały krąg tonacji krzyżykowych, w oratorium wiąże się ze sferą duchowości, ale ma też wyraźnie charakter triumfalno-wojenny⁴⁷. Chór zostaje tu podzielony: partie żołnierzy śpiewają basy, tenory zaś wykonują partie uczniów (*mutatio per systema*). Od tej pory znajdują się one w opozycji, śpiewając równocześnie bądź naprzemiennie swoje odmienne kwestie aż do końca chóru (w błaganie uczniów:

45 Oto jest, ów wygnany,
Który wśród ludu ośmielił się
Nazwać królem Żydów
Pochwycie go i zwiążcie!

46 Cóż znaczyć ma ten hałas?
Już przyszedł na nas koniec!
Osaczyła nas zgraja uzbrojonych,
Co się z nami stanie?

47 „Tonacja triumfu, alleluja, okrzyku wojny, świętowania zwycięstwa. Dlatego komponuje się w tej tonacji podnoszące na duchu symfonie, marsze, odświętne śpiewy i chóry wychwalające niebiosa”. C. F. D. Schubart, dz. cyt., s. 383. Tłum. na język polski według: M. Grajter, dz. cyt., s. 67.

*Erbarmen, ach erbarmen!*⁴⁸ wplecione są okrzyki żołnierzy – *Ergreifet ihn! Und bindet ihn!*⁴⁹) – a zatem nie następuje jeszcze oczekiwane uzgodnienie.

Kolejne następstwo „kolizji i wyrównania” będzie mieć miejsce w innej sytuacji konfliktowej, tym razem związanej z interwencją Piotra (nr 6). Już w recytatywie objawia się kontrast dwóch postaw: Piotra i jego determinacji, aby ocalić swego Mistrza i przyjaciela, oraz Chrystusa, który, pogodzony z wolą Bożą, nie chce już ratunku. Drobne wartości rytmiczne, wysoki poziom dynamiczny i szybkie tempo symbolizują Piotra i jego chęć walki w imię zachowania życia; z kolei długie wartości, wolniejsze tempo i dynamika *piano*, odpowiadające kwestiom wypowiedzianym przez Chrystusa, są znakiem pogodzenia się z perspektywą męki i śmierci. Kiedy jednak padają słowa: *Gdyby Wolą Ojca Mego było wyzwolić mnie z mocy wroga*, partii Chrystusa towarzyszy obraz muzycznej zawieruchy: szybkie tempo, ruch szesnastkowy i wzmożona dynamika. Może on symbolizować wewnętrzną walkę Chrystusa, który musi po raz kolejny odeprzeć czyhającą na Niego pokusę. Jednakże po chwili następuje uspokojenie, które sugeruje, że nic już nie przeszkodzi Synowi Bożemu w wypełnieniu Jego posłannictwa.

Konflikt Piotra i Chrystusa jest więc, jak widać, starciem dwóch postaw. Piotr reprezentuje tu naturę zmysłową, która dąży do zachowania życia w wymiarze fizycznym. Chrystus zaś, zgodnie z wolą Boga Ojca, pragnie złożyć ofiarę z własnego życia po to, by zwyciężyć moc Złego, w którego władaniu znajduje się rodzaj ludzki. Wyraźnie więc zarysowuje się tu Schillerowska opozycja natury i moralności, w muzyce wyrażona przez *mutatio per melopoeiam*. „Wyrównanie kolizji”, czyli pogodzenie się tych dwóch przeciwstawnych racji, dokonuje się w następującym dalej tercecie. Do sporu dołącza również Serafin, którego głos, wspomagany tu i ówdzie dźwiękiem fletu, dobiega wprost ze sfery „czystego ducha”.

Tercet, utrzymany w tonacji B-dur (powraca więc krąg tonacji bemołowych, związany ze sferą cielesności), przechodzi płynnie w kolejny chór żołnierzy i uczniów, *Auf, auf! Ergreifet den Verräther!*⁵⁰. Jest on skonstruowany na podobnej zasadzie jak chór z numeru piątego, przy czym do dwóch przeciwnych „obozów” dołącza pojednawczy głos Jezusa, który zapowiada swoją mękę, ale i zwycięstwo. Jego wypowiedź powraca – na tle śpiewu chórów – trzykrotnie w tonacji Es-dur, nie przynosząc jeszcze uzgodnienia. Dopiero ostatni fragment kwestii Chrystusa, w *Adagio*, w czasie którego oba chóry milczą, przynosi ostateczne rozwiązanie

48 Litości, ach litości!

49 Schwyćcie Go! Zwiążcie Go!

50 Dalej, dalej! Schwytajcie zdrajcę!

konfliktu. Ani uczniowie, ani żołnierze nie okazują się zwycięzcami. Apostołowie (ostatecznie także Piotr) zachowali wprawdzie swój etos, ale przypuszczalnie wkrótce poniosą śmierć ze względu na przynależność do Chrystusa. Z kolei żołnierze zachowają ziemskie życie, ale ich triumf jest pozorny i tymczasowy. Prawdziwym zwycięstwem jest jedynie zwycięstwo Chrystusa: to, które odniesie „nad mocą piekiel”.

Trzeba tu raz jeszcze wyraźnie odróżnić pojęcie piekła czy skłonności do grzechu od sfery ludzkiej cielesności, gdyż łatwo przekroczyć cienką granicę absurdu, dochodząc do wniosku, że aby wyzwolić człowieka od złych skłonności, trzeba zdematerializować jego ciało. Z chrześcijańskiego punktu widzenia taka konieczność nie zachodzi; jedną z najważniejszych prawd wiary chrześcijańskiej jest wiara w *resurrectio carnis* (zmartwychwstanie ciała), którego jako pierwszy dokonał Chrystus, a po Nim dostąpią tej chwały Jego wierni. Ciało ludzkie, już przez fakt, że przyjął je sam Bóg, jest obdarzone godnością. Podobnie Schiller nie deprecjonuje fizyczności człowieka, ale odnosi się do niej z szacunkiem jako do „podstawy, na której opierają się własności sił duchowych”. Można nawet zaryzykować tezę, iż prawdziwym piekłem byłaby właśnie sytuacja oddzielenia ciała od duszy. Zwycięstwo Chrystusa, rozumiane po Schillerowsku, polega więc na zachowaniu i pogodzeniu ze sobą obydwu aspektów ludzkiej natury.

Pod względem muzycznym ów moment pojednania zadziwia swą surowością i prostotą, a zarazem majestatem. Głos solowy pozbawiony jest tu tła harmonicznego (instrumenty smyczkowe grają w unisonie wraz z partią Chrystusa), ale *implicite* moduluje do C-dur. Melodia śpiewana przez Chrystusa opiera się zaledwie na trzech dźwiękach: c, f i g. Są to więc prymy kolejnych trójdźwięków triady w C-dur, jednak tonacja ta pojawia się w sposób jednoznaczny dopiero w pierwszym takcie kończącego utwór *Chóru Aniołów*.

Pojawienie się majorowej toniki na zakończeniu utworu jest idealnym dopełnieniem wizji dzieła powstałego w duchu *Hochklassik*, gdyż oznacza ono pojednanie na każdym poziomie, tak treściowym, jak i czysto muzycznym. C-dur jest tonacją neutralną, znajdującą się w centrum kręgu kwintowego, dokładnie pomiędzy tonacjami krzyżykowymi a bemołowymi. Jednocześnie fakt, iż utwór rozpoczyna się w tonacji minorowej (es-moll) i minorowa jest także jego tonacją główną (c-moll), a kończy się w tonacji majorowej, uzasadniony jest symboliką polaryzacji ciemności i światła. Wypada jeszcze przypomnieć, że pojawienie się C-dur w *Chor der Engel* jest także zniesieniem opozycji tonacji głównych z numerów 5 i 6, czyli D-dur i B-dur – pary idealnie symetrycznej ze względu na tę samą ilość znaków przykluczowych.

Fred Haight przedstawił we wspomnianym już artykule analizę Beethovenowskiego oratorium pod kątem obecności patosu, który zdaniem Schillera służyć ma wywołaniu uczucia wzniosłości. Jest to niewątpliwie wartościowa i doniosła interpretacja. Scena Modlitwy w Ogrójcu eksponuje bowiem ludzki, cielesny aspekt Chrystusa, pokazuje Jego wątpliwości, lęk i fizyczne cierpienie, które towarzyszyły Mu, zanim zaakceptował wolę Bożą. Ewangelia mówi niewiele na temat wewnętrznego rozdarcia Chrystusa; Beethoven szeroko rozbudowuje ten fragment i poświęca mu wiele uwagi, posługując się retoryką muzyczną i wybierając dla recytatywu i arii Chrystusa tonację c-moll, budzącą konotacje patetyczne.

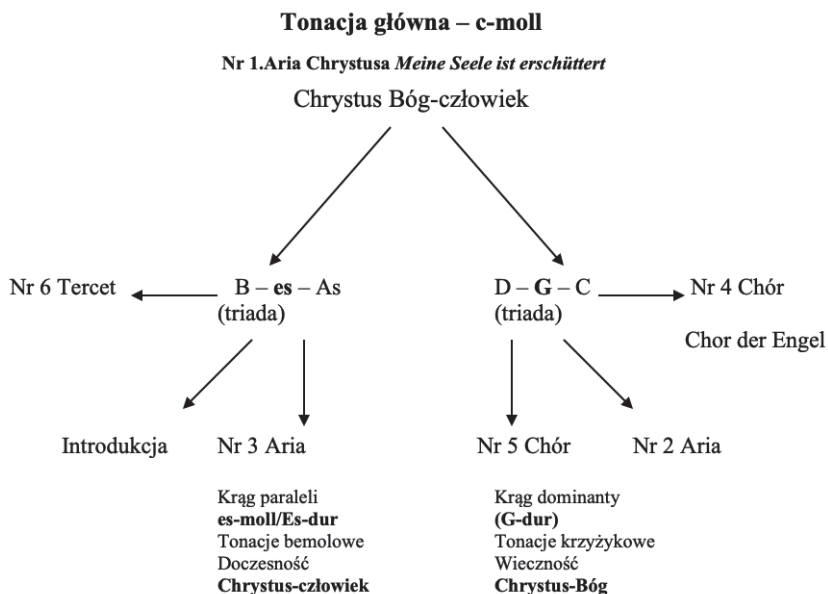
Interpretacja oratorium Beethovena w duchu Schillerowskiej patetyczności pozostaje jednak w pewnym stopniu dyskusyjna. Schiller widział miejsce dla patetyczności w sztuce tragicznej. Pojawia się zatem pytanie, czy przedstawienie fragmentu Męki Pańskiej jest istotnie sztuką tragiczną w takim sensie, jak tragedie Sofoklesa czy Eurypidesa. Męka i śmierć Chrystusa, choć niewątpliwie porażająca swym okrucieństwem, dla chrześcijan jest wszak nierozzerwalnie związana z cudem i radością zmartwychwstania. Ponadto oratorium Beethovena nie kończy się sceną śmierci ani nawet sceną sądu, lecz właśnie antycypacją zmartwychwstania, triumfem *in spe*, który brzmieniem swym przypomina słynne Händelowskie anthemy koronacyjne, a momentami – fragmenty *Mesjasza*. Jednakże przedstawiona bezpośrednio przez Beethovena sytuacja Chrystusa jest w pewnym sensie sytuacją tragiczną. Romana Kolarzowa, próbując scharakteryzować zjawisko tragiczności, utożsamia ją z dwoma aspektami cierpienia: cierpieniem niewinnego i cierpieniem ponad miarę⁵¹. Oba te aspekty dotyczą Beethovenowskiego Chrystusa: jako istota Boska jest On bez grzechu, skazanie Go niesprawiedliwym wyrokiem na mękę i śmierć samo w sobie budzi moralny sprzeciw (cierpienie niewinnego), a cóż dopiero na śmierć tak okrutną (cierpienie ponad miarę). Klasycznie rozumiana definicja tragiczności wiąże się z kolei z niemożnością dokonania pozytywnego wyboru; jednostka stoi pomiędzy dwiema możliwościami, z których każda wiąże się z pogwałceniem jakichś wartości, uznawanych za równoważne. Rodzi się zatem pytanie, czy sytuacja Chrystusa była istotnie sytuacją tragiczną, skoro zbawienie z punktu widzenia Boga jest czymś nadrzędnym wobec zachowania ziemskiego życia. Wprawdzie współczesna teologia uznaje, że Chrystus miał w rzeczywistości dwie wole (ludzką i Boską), z pewnością istniało w Nim więc naturalne pragnienie zachowania życia. Niemniej

51 R. Kolarzowa, *Przekroczyć estetykę. Tragiczność jako kategoria transgresyjna w poezji i muzyce początku XX wieku*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2000, s. 35.

samo już przedstawienie Chrystusa jako istoty cielesnej wywołuje jakiś rodzaj współczucia, litości. Utwór Beethovena nie jest zatem dziełem tragicznym *sensu stricto* – nosi tylko niektóre jego cechy.

W warstwie muzycznej zjawisko patetyczności implikuje wybór c-moll jako tonacji głównej dla oratorium. Ta uwielbiana przez Beethovena, poważna tonacja *Sonaty Patetycznej, III Koncertu fortepianowego czy V Symfonii* daje wyjątkowe możliwości ekspresyjne. Po pierwsze, jest tonacją minorową, umożliwiającą ekspresję smutku, powagi, rzewności i tęsknoty i wszelkich kategorii związanych z cierpieniem. Inne jej możliwości ujawniają się zwłaszcza w dziele cyklicznym – dzięki zastosowaniu tonacji pokrewnych. Z jednej strony moll-tonika i paralela otwierają bowiem krąg tonacji bemolowych, z drugiej zaś dominanta jest łącznikiem w kierunku tonacji krzyżykowych. Tym dwóm opozycyjnym kręgom tonacji można przyporządkować odmienne kategorie znaczeniowe. Z kolei majorowa tonika – C-dur sytuuje się dokładnie pomiędzy tymi kręgami, dzięki czemu może symbolizować ich pojednanie, syntezę. Równocześnie pozostając w opozycji do moll-toniki, tworzy wraz z nią dialektykę światła i ciemności, rodem z *Die Schöpfung* Haydna, gdzie chaos i ciemność są przedstawione w c-moll, a światłość w C-dur. Tonacja c-moll w szczególności jest więc predestynowana do kreowania dualistycznej Schillerowskiej rzeczywistości, w której ujawnia się kategoria piękna jako „wolności w zjawisku”, a równocześnie kategoria patosu.

Z powyższych rozważań wynika, że *Chrystus na Górze Oliwnej* wydaje się wysoce reprezentatywnym przykładem dzieła, będącego wcieleniem ideału klasycznego, Schillerowskiego piękna. Mniejsze nieco znaczenie posiada w nim natomiast kategoria patetyczności jako sztucznie uzyskanej wzniosłości. Niemniej jednak, komponując swe jedyne oratorium, Beethoven postępował w taki sposób, jakby chciał dać muzyczny wykład z estetyki Schillera. Parafrazując słowa Haighta, gdyby Schiller był kompozytorem i miał napisać oratorium o tematyce pasyjnej, prawdopodobnie zrobiłby to tak, jak to uczynił Beethoven.

Ryc. 1. Schemat tonalny oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej*

Abstrakt

Oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej* opus 85 Ludwiga van Beethovena a estetyka Friedricha von Schillera

Jedyne oratorium Beethovena – *Chrystus na Górze Oliwnej* op. 85 – powstało w czasie silnego oddziaływania myśli Kanta i klasyków weimarskich (w szczególności Goethego i Schillera), określanym jako szczytowa faza klasycyzmu. Twórczość muzyczna tej fazy jest odpowiedzią na oświeceniową koncepcję człowieka jako istoty zmysłowo-duchowej, zyskując moc nie tylko estetycznego, ale i etycznego oddziaływania na odbiorcę. Beethoven jako twórca świadom swojej misji tworzenia muzyki, mającej podnosić jednostkę ku ideałom człowieczeństwa, pozostawał pod szczególnym wpływem myśli filozoficzno-estetycznej Schillera, a jej oddziaływanie nie ograniczało się bynajmniej do *IX Symfonii*. W odniesieniu do wspomnianego oratorium jest ono szczególnie zauważalne w sposobie muzycznego obrazowania postaci Chrystusa w Ogrójcu – jednocześnie jako istoty Boskiej, jak i cierpiącego, osamotnionego człowieka, stojącego w obliczu męki i śmierci. Celem niniejszego artykułu jest zatem ukazanie Beethovenskiego dzieła w kontekście pism estetycznych Friedricha von Schillera, ze szczególnym uwzględnieniem kategorii piękna, wzniosłości i patetyczności.

Słowa kluczowe: Beethoven, Schiller, oświecenie, estetyka, muzyka religijna

Abstract

Ludwig van Beethoven's Oratorio *Christ on the Mount of Olives* Op. 85 and the Aesthetics of Friedrich von Schiller

Beethoven's only oratorio, *Christ on the Mount of Olives*, Op. 85, was created in the phase marked by the strong influence of the thought of Immanuel Kant and the Weimar classics (in particular Goethe and Schiller), described as the climactic phase of Classicism. The musical activity of this phase is a response to the Enlightenment concept of man as a sensual-spiritual being. It gains the power of not only aesthetic but also ethical impact on the recipient. Beethoven, as a creator aware of his mission to create music, which was to raise an individual towards the ideals of humanity, was particularly influenced by Schiller's philosophical and aesthetic thought: the influence of the great philosopher was by no means limited to the Ninth Symphony. Concerning Beethoven's oratorio, this influence is particularly noticeable in the way the figure of Christ in the Garden of Gethsemane is depicted – both as a divine being and as a suffering, lonely man facing torment and death. Therefore, the aim of this article is to present Beethoven's work in the context of the aesthetic writings of Friedrich von Schiller, with particular emphasis on the categories of beauty, sublime and pathetic.

Keywords: Beethoven, Schiller, Enlightenment, Aesthetics, Religious Music

Bibliografia

- Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.
- Benedykt XVI, *Kompendium Katechizmu Kościoła Katolickiego*, tłum. R. Murawski, J. Nowak, Jedność, Kielce 2005.
- Beethoven L. van, *Heiligenstädter Testament*, red. S. Brandenburg, Beethoven-Haus, Bonn 2005.
- Beethoven L. van, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, red. S. Brandenburg, Henle, München 1998 (wersja CD-rom).
- Eco U., *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Rebis, Poznań 2005.
- Fischer K., *Schiller als Philosoph*, t. 1, Heidelberg 1891–1892.
- Goethe J. W., *Faust*, cz. I i II, tłum. F. Konopka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962.
- Grajter M., *Relacje słowno-muzyczne w twórczości Ludwiga van Beethovena*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2015.
- Haight F., *Beethoven's Christ on the Mount of Olives. Gethsemane as Schiller Would Treat it*, „Fidelio” 1998, t. 7, nr 3.
- Kant I., *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1964.
- Kaśkiewicz K., *Piękno i wzniosłość w filozofii Fryderyka Schillera*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2004.

- Keym S., *Wien – Paris – Wien. Beethovens Moll-Dur-Dramaturgie im Licht einer „histoire croisée“*, [w:] *Beethoven 4. Studien und Interpretationen*, red. M. Tomaszewski, M. Chrenkoff, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2009.
- Kolarzowa R., *Przekroczyć estetykę. Tragiczność jako kategoria transgresyjna w poezji i muzyce początku XX wieku*, Universitas Kraków 2000.
- Pseudo-Longinos, *O górności*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne*, tłum. T. Sinko, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1914.
- Piotrowska M., *Paradygmat europejskiej muzyki klasycznej*, [w:] *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. A. Czekanowska, Musica Iagellonica, Kraków 1995.
- Rosen C., *The Classical Style*, W. W. Norton & Company, New York 1972.
- Schiller F. von, *O wzniosłości*, [w:] *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972.
- Schubart C. F. D., *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, red. L. Schubart, Scheible, Stuttgart 1839 (na podstawie manuskryptu z 1789 roku).
- Solomon M., *Beethoven*, Schirmer, New York 1998.
- Solomon M., *Beethoven and Schiller*, [w:] *Beethoven Essays*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.–London 1988.
- Trzęsiok M., *Klasycyzm Mozarta a estetyka Kanta i Schillera*, [w:] *Mozart i współcześni. Muzyka w Europie środkowej w XVIII wieku*, red. R. D. Golianek, B. Stróżyńska, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2007.

Nowe ujęcie procesu twórczego w muzyce. Wewnętrzna polemika między założeniami estetycznymi a terażniejszą rzeczywistością kryzysu

Ewa Skardowska

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
ewaskardowska@op.pl  <https://orcid.org/0000-0001-6996-4623>

Proces twórczy w ujęciu tradycyjnym i współczesnym

W tradycyjnej teorii estetyki uważa się, że wytwór sztuki jest **przedmiotowy**, a sensem pracy artysty jest stworzenie gotowego i skończonego dzieła: obrazu, książki, filmu, utworu muzycznego itd. Rolą widza czy słuchacza, jako osoby nieuczestniczącej w tworzeniu dzieła, jest natomiast kontemplacja¹. Tradycyjna teoria sztuki zakłada więc, że dzieło sztuki rodzi się jako konsekwencja procesu twórczego, którego następstwem jest akt poznawczy, czyli społeczne współuczestnictwo w dziele². Jedną z najtrwalej obecnych w estetyce nowożytnej definicją dzieła sztuki jest opisanie go jako *odtworzenia rzeczy bądź konstrukcji form, bądź wyrażenia przeżyć, jakie są w stanie zachwycać, wzruszać bądź wstrząsać*³.

Władysław Tatarkiewicz opisuje sztukę jako utrwalającą rzeczywistość, **przedmiotową**, umożliwiającą porozumienie między ludźmi za pośrednictwem przedmiotu. *Pojęcie sztuki, które ustaliło się po dwóch tysiącach lat*

- 1 W. J. Burszta, *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004, s. 40.
- 2 Por. B. Jasiński, *O niektórych problemach współczesnej metodologii humanistyki*, „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 11–12, s. 53–59.
- 3 W. Tatarkiewicz, *Droga przez estetykę*, PWN Warszawa 1972, s. 35–36.

rozwoju... po pierwsze implikowało, że sztuka jest częścią kultury, po drugie, że powstaje dzięki umiejętności (techné), po trzecie, że dzięki swoistym własnościom jest odrębna, wyizolowana; a po czwarte, że zmierza ku temu, by dać życie dziełom sztuki⁴.

W czasach dzisiejszych proces twórczy, przynajmniej w odniesieniu do muzyki, ma jasne konotacje, kojarzony jest przede wszystkim z aktem komponowania, tworzenia utworu muzycznego, ale także jego twórczym wykonawstwem. Choć badania nad procesem twórczym w muzyce obejmują kilka odrębnych płaszczyzn, wciąż istnieje zgodność co do ogólnych założeń tego, czym jest ten proces. Proces twórczy postrzegany jest z różnych perspektyw, przez pryzmat wielu specjalności i poglądów: muzykologowie będący specjalistami w historii muzyki i analizach dzieła muzycznego zajmują się nim, analizując powstałe utwory muzyczne; psychologowie i pedagodzy podejmują się empirycznych badań nad jego kreatywnością⁵, a filozofowie kształtują pojęcia mu odpowiadające w założeniach estetycznych. Istnieje jednak ogólny konsensus co do natury i założeń procesu twórczego, a proponowane przez badaczy „skrzyżowania” empirycznych i historycznych założeń, tak muzykologicznych, jak i psychologicznych, dopełniają jedynie wiedzy na jego temat⁶.

W skład procesów twórczych kojarzonych z muzyką niewątpliwie weszła też sztuka reżyserowania, a więc rejestrowania nagrania, *masteringu* oraz produkcji płyt, która okazała się kolejnym, tętniącym życiem ogniwem łańcucha twórczego, leżącego na pograniczu studiów nad muzyką oraz teorii i praktyki inżynierii dźwięku⁷.

Skoro kompozycja pozostaje główną, a zarazem początkową częścią procesu tworzenia, to wykonawstwo, improwizacja muzyczna, inżynieria dźwięku, a także wiele innych dziedzin i ról są kluczowymi elementami, potrzebnymi do zrozumienia jego natury i złożoności⁸. Dopiero wskutek syntezy wszystkich wymienionych składników wyłania się pełny obraz procesu twórczego w muzyce. Jego ostatnim, nowym i twórczym

4 Por. B. Jasiński, *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*, Ethos, Warszawa 2008, s. 46.

5 N. Donin, F. Caroline, *Tracking the creative process in music: New issues, new methods*, „Musicae Scientiae” 2016, t. 20, nr 3, Sage Publications, s. 283.

6 N. Donin, *Empirical and historical musicologies of compositional processes: Towards a cross fertilization*, [w:] *The act of musical composition: Studies in the creative process*, ed. D. Collins, Ashgate, Farnham 2012, s. 1–26.

7 *The art of record production: An introductory reader for a new academic field*, eds. S. Frith, T. S. Zagorski, Ashgate, Burlington 2012.

8 N. Donin, F. Caroline, dz. cyt., s. 283–286.

komponentem okazuje się wykorzystywany przez artystów od końca 2019 roku internet.

Z perspektywy psychologicznej, jak zostało to omówione w artykule *Musical creativity: Multi-disciplinary research in theory and practice* Irène Deliège i Gerainta Wigginsa⁹ nadszedł czas, aby *pozbyć się kreatywności i włączyć się w twórczość w celu wypełnienia luki między kreatywnością mierzoną w laboratorium a rzeczywistymi działaniami twórczym*¹⁰. Nikt nie przewidywał, że w dobie nieoczekiwanej pandemii i będącego jej bezpośrednim skutkiem kryzysu kultury, zarówno badaczy twórczości, jak i samych artystów znacznie niepokoić brak możliwości **przekazu** sztuki. W dobie epoki COVID-19, pozbawieni możliwości kontaktu z publicznością twórcy są zmuszani podejmować trudne wybory: czy zrezygnować z twórczości, czy też szukać innych jej ujść?

Podczas badań nad procesem twórczym poruszane są tematy specjalistyczne, obejmujące szeroki zakres dyscyplin: historię, analizę muzyki, filozofię, psychologię, kognitywistykę, informatykę, technikę muzyczną, socjologię, etnomuzykologię i antropologię. W tytułach wielu obecnie organizowanych paneli dyskusyjnych królują tematy związane z analizą komputerową, kreatywnością rozproszoną, sztuką komponowania, tradycją kulturową, systemami kompozytorskimi, strategiami kompozytorskimi, twórczymi procesami poznawczymi, historycznością oraz czasowością sztuki, dziełami elektroakustycznymi i mieszanymi (które „wymusiły” nową klasyfikację faktury muzycznej, obejmującą przestrzeń intermedialną i fakturą homologiczną) oraz technologiami transformacyjnymi itp.

W kontekście badań nad procesem twórczym dziedzina wykonawstwa muzycznego stała się nowym, szeroko komentowanym obiektem badawczym, jednym z najszybciej się rozwijających. Rosnąca kreatywność artystów muzyków, tych, którzy zdecydowali się pozostać w zawodzie, obejmuje coraz to nowe płaszczyzny działania: rozbudowujący się wciąż repertuar, sięganie po nietypowe instrumentarium i interdyscyplinarne rodzaje przekazu. W dobie sytuacji uwarunkowanej przyczyną losową, którą okazała się pandemia 2019–2021, kreatywność artystyczna wyznacza nowe formy i wzorce postępowania.

Warto uświadomić sobie, że kreatywność, jako główne założenie procesu twórczego, nie jest jedynie elementem zachodniej muzyki klasycznej:

9 *Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice*, eds. I. Deliège, G. A. Wiggins, Psychology Press, Hove–New York 2006.

10 I. Deliège, M. Richelle, *Prelude: The spectrum of musical creativity*, [w:] *Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice*, dz. cyt., s. 2.

praktycznie każdy gatunek lub kultura może posłużyć tu jako bogaty obszar badań i dociekań. Kreatywność nie jawi się też jako monolityczna kategoria przekazu, gdyż granice między dyscyplinami, przedmiotami i metodologiami bywają zamazane. Częściowym tego odzwierciedleniem jest przypadek tzw. *performance'u*, a więc niejednolitego, najczęściej eksperymentalnego aktu twórczego, który wpływa na definicję obiektów twórczych i metod ich rozpoznawania.

W zakresie procesu twórczego obecnego w tradycyjnie przekazywanej muzyce, pojmowanej jako zjawisko o szerokim spectrum, przedstawić można wiele modeli twórczych, odnoszących się do wykonawstwa i współpracy, które przynoszą zindywidualizowane rezultaty twórcze. Są to np.:

- współpraca kompozytora i wykonawcy lub wykonawców,
- współpraca dyrygentów i muzyków orkiestrowych,
- współpraca dyrygentów i solistów,
- współpraca dyrygentów, orkiestry i solisty,
- współpraca artystów muzyków w zespołach kameralnych,
- współpraca zespołów ze sobą,
- współpraca między muzykami jazzowymi – improwizującymi,
- współpraca muzyków z elektroniką.

François Delalande, który jest głównym koordynatorem badań naukowych Groupe de recherches musicales (GRM, Paryż), podkreśla złożoność procesu twórczego zależną od artystycznej współpracy łączącej kompozytorów, instrumentalistów, naukowców, asystentów technicznych i komputerowych, a także samych twórców¹¹. Podkreśla też przymusowe związki między kompozytorami muzyki eksperymentalnej z wynalazcami narzędzi technicznych.

Nieuniknione jest to, że w dobie zagrożenia pandemią COVID-19 proces twórczy artystów różnych specjalności został poszerzony o nowe komponenty, do jakich zaliczyć trzeba nowatorskie formy przekazu. Umiejętność użycia internetu do celów artystycznych wymusza inny rodzaj kreatywności niż stworzenie dzieła muzycznego czy też jego interpretacja. W dobie pandemii światowej 2019 dzieła artystów często mogą wypłynąć na światło dzienne tylko za sprawą jedyne, ogólnie dostępnego narzędzia transmisji – internetu.

11 F. Delalande, *Postscript: Music composition, creativity and collaboration – an old story, only recently told*, „Musicae Scientiae” 2016, t. 20, nr 3, Sage Publications, s. 457–461.

O muzyce jako sztuce

Obcując z dziełem, nie tylko muzycznym, lecz w ogóle dziełem sztuki ludzie dokonują indywidualnej klasyfikacji pojęć, uznając dzieło twórcy za dzieło sztuki, jeśli szczególnie ich ono porusza poprzez swe piękno, unikalną wartość czy znaczenie. Świadomie bądź nie dokonują więc podziału zjawisk sztuki na wielkie i wzniosłe oraz lekkie i przyjemne. Wyodrębniają ze sztuki, choćby za użytek własny, niesztukę, a więc mniej lub bardziej udane rzemiosło.

Idealistyczna, klasyczna triada pojęć: prawdy, dobra i piękna znajduje odzwierciedlenie w pracy artystycznej, o ile dotyczy przekazu wartości, które wiodą od „inter-ego” artysty ku światu zewnętrznemu. W myśl założeń estetyki uprawianie muzyki jako sztuki nie jest propagowaniem lukrowanego piękna czy też piękna „funkcjonalnego”, tylko prawdziwym i unikalnym przekazem, którym artysta dzieli się z publicznością. Sztuka muzyczna jest komunikacją wyjątkowej próby, wymagającą od artysty używania głębokich pokładów intelektu i wrażliwości.

U artysty wykonawcy wewnętrzna struktura „ego” jest niezmiernie bogata, a świat złożonych uczuć, intelektu i indywidualnych zdolności, a także stosunek do świata zewnętrznego przekładają się na formę wypowiedzi twórczej.

Znaczenie ekspresji artystycznej jest zasadniczo podobne we wszystkich odmianach sztuk. W muzyce, abstrahując od jej form wokalnych, które przemawiają słowem, ekspresja jest niewerbalna i przez to szczególnie „niewysłowiona”. Zawsze, gdy wypływa z istoty uczuć i odczuwanych emocji, zawiera w sobie pierwiastek twórczy. Zjawisko to jest „treścią” tego, co postrzegamy jako „piękną formę”; w czym elementem formalnym jest „idea” artysty, którą przekazuje jego praca¹².

Z tego punktu widzenia muzyka jest formą symboliki, której ze wszystkich sztuk jest najbliższa reprezentacji **czystego uczucia**. Gdy człowiek jest zaangażowany w muzykę (grając ją lub jej słuchając), jego ludzka podmiotowość definiuje świat, w którym się znajduje (przynajmniej przez krótki czas trwania utworu). Krajobraz ten odzwierciedla wówczas własne uczucia grającego, a doświadczenie siebie zostaje splecione z uzewnętrznioną podmiotowością muzyki¹³.

12 S. Langer, *Philosophy in a new key*, 3rd ed., Harvard University Press, Cambridge 1957, s. 257.

13 G. Hagman, *The Musician and the Creative Process*, „Journal of The American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry” 2005, t. 33, nr 1, s. 109.

Wykonanie utworu muzycznego może wiązać się z doświadczeniem szczególnego stanu istnienia, w którym występuje poczucie zwiększonej spójności, złączenia się z grany przez siebie utworem, a także stanu ciągłości trwania w czasie. Występ publiczny charakteryzuje się też osobliwym poczuciem pobudzenia energetycznego.

Muzycy występujący na estradzie opisują swe uczucia czy doznania jako „bycie przejętymi”, a nawet „opętanymi”, gdyż zdarza się, że na scenie przeżywają rodzaj transu, czy też upojenia, za sprawą wykonywanej przez siebie muzyki. Może pojawić się u nich odczucie zjednoczenia z utworem, w który zagłębiają się w takim stopniu, że ich muzyka wydaje się grać sama. To uczucie porównują z byciem „wyjętymi z siebie”¹⁴.

Podczas występu artysta wykonawca czuje się zazwyczaj ożywiony¹⁵. Dzięki swej unikalnej, niepowtarzalnej ani dla siebie, ani dla nikogo innego interpretacji *nie tylko przywołuje szczególne piękno i prawdę dzieła, ale także inwestuje i angażuje w dzieło swą własną podmiotowość: afekty, fantazje i inne wrażenia, za pomocą których dochodzi do zrozumienia dzieła tak, by mogło zostać wykonane*¹⁶. Dzięki wcześniejszemu etapowi ćwiczenia muzyk stara się stworzyć doświadczenie rezonansu estetycznego (poznawczej i afektywnej reakcji na doświadczenie wewnętrznych i zewnętrznych aspektów podmiotowości). Poprzez wykonanie publiczne pragnie natomiast osiągnąć stan witalności i autoafirmacji, i paradoksalnie auto-transcendencji, w którym odczuwa, że słabości i ograniczenia są przewyżczone. Obecność publiczności podziwiającej występ i szybkość jej reakcji tylko potęgują szansę tego samodoświadczenia, ale mogą również uwydatnić poczucie ryzyka niepowodzenia¹⁷.

Jeśli artysta „kurczy się” i ulega ograniczeniom świata zewnętrznego, powstrzymując swe własne zaangażowanie lub też nie mogąc wejść w istotę muzyki, jest w stanie zadowolić odbiorcę jedynie substytutem swej sztuki. Jeśli jednak podąży za wyzwaniem, jakie narzuca mu egzystencja artysty, skupia się na tym, co wewnętrzne: przepływie emocji, doznań, wrażeń i pomysłów; jednocześnie dbając o realizację idei kompozytora i łączność ze światem zewnętrznym.

Pozostaje zapytać, jak ustosunkowuje się do swej sztuki wykonawczej artysta, który musi poddać się koniecznym ograniczeniom świata zewnętrznego (jak w 2019 czy 2020 roku, podczas światowej, zamrażającej

14 Por. A. Storr, *Music and the mind*, Free Press, New York 1992, s. 96.

15 G. Hagman, dz. cyt., s. 110.

16 Tamże, s. 112.

17 Por. tamże, s. 110.

kulturę pandemii)? Pozostawiony sobie, w ścianach swej pracowni, nie mogąc wyjść na scenę, by podzielić się efektami twórczymi swej pracy, artysta wykonawca doświadcza uczucia zranienia, a nawet pustki.

Choć nie istnieje ogólny wzór postępowania, czy też akceptowalny model działania w sytuacji kultury wywołanej przez COVID-19, ponieważ doświadczamy jej po raz pierwszy, wielu współcześnie działających artystów stara się wyjść z samoizolacji ku publiczności. Artyści ci w mniej lub bardziej wyrafinowany sposób starają się stworzyć nową rzeczywistość w sztuce, wtłaczając jej wytwory w internet i podejmując wirtualną komunikację poprzez nigdy wcześniej nierozpowszechnione na taką skalę działania *streamingowe*. Czy jednak tego rodzaju inicjatywy są porównywalne z wydźwiękiem żywej muzyki, wykonywanej podczas koncertu w sali koncertowej?

Drugą, często stosowaną alternatywą działań artystycznych jest ich ukierunkowanie na pracę w studiach nagraniowych, a nawet współpracę zdalną z innymi artystami, której efektem może być zarejestrowanie, wyreżyserowanie i rozpowszechnienie nagrań, którymi artyści mogą dzielić się ze światem.

Proces twórczy w wykonawstwie

Kiedy bierzemy udział w wykonaniu dzieła muzycznego lub słuchamy absorbującego występu (pod tym względem nieważne jest to, po której stronie estrady się znajdujemy), jesteśmy chronieni przed dochodzącymi nas ze świata zewnętrznego bodźcami. Wchodzimy do specjalnego, zacisznego świata, w którym panuje porządek i z którego wykluczone jest to, co nie na miejscu. Muzyka uświadamia nam ważne aspekty w nas samych, których zwykle nie jesteśmy w stanie dostrzec, a poprzez które muzyka czyni z nas znowu całość¹⁸.

Kompozytor, który wydawałoby się w najpełniejszy sposób doświadcza procesu twórczego, tworząc kompozycję, nie ma siły sprawczej, by ją „ożywić”. Taką moc posiada jedynie wykonawca. Stopniowe ćwiczenie, udoskonalanie i praca nad wykonawstwem skutkuje niepowtarzalną interpretacją. Tym, co ostatecznie zainteresuje publiczność i co jest w wykonaniu „nowe”, jest sposób, w jaki wykonawca nada utworowi formę, treść i „ducha”¹⁹.

Wykonanie, interpretacja i realizacja muzycznego dzieła sztuki stanowią indywidualne jakości. Są zjawiskami artystycznymi, podpartymi

18 Por. tamże, s. 105, 107.

19 Tamże, s. 105.

żmudnym doskonaleniem się w *techné* wykonawstwa, ale i procesie twórczym, ukierunkowanym na kreatywność. Owa kreatywność zakłada zastosowanie takiego składnika ludzkiego poznania, jaki umożliwia wygenerowanie wyniku (obiektu, pomysłu, wykonania), który jest zarówno nowy, jak i znaczący²⁰. W dziedzinach artystycznych, takich jak wykonawstwo muzyczne, negocjowanie równowagi między oryginalnością a stosownością oznacza zachowanie elastyczności w ramach danego zestawu ograniczeń stylistycznych. Ważne jest, aby nie mylić kreatywności zarówno z oryginalnością, definiowaną jako stopień nowości w twórczości w stosunku do próbek pokrewnych wyników, jak i wartością dzieła, czyli jakością przypisaną przez odbiorcę jego kreatywnemu rezultatowi²¹. Najnowsze ramy teoretyczne obejmują proces oceny dzieła jako krytyczny składnik nadrzędnego konstruktów kreatywności²².

Fischer i inni opisują cztery składniki kreatywności: 1. oryginalność, 2. ekspresję: eksternalizację kreacji idei, 3. ocenę społeczną: proces, za pomocą którego inni postrzegają twórczość i oceniają jej wartość oraz 4. ocenę społeczną: proces zachęcania lub zniechęcania do dalszej twórczości²³.

Wykonawca, już od momentu zetknięcia się z utworem muzycznym wykazuje się nie tylko kreatywnością, ale też poczuciem odpowiedzialności. Jest przecież łącznikiem między twórcą dzieła, dziełem i publicznością, do której dzieło jest skierowane. Artysta muzyk jest zawsze **współtwórcą końcowego efektu dzieła**, które zostało stworzone przez kompozytora, a którego nośnikiem okazuje się, w dzisiejszych czasach w najlepszym razie niewielka, zamknięta społeczność małej sali koncertowej, skromne koncerty na powietrzu, a najczęściej – *livestreaming*.

Proces twórczy związany z wykonawstwem jest złożony. Można w nim wyodrębnić przynajmniej dwie fazy (w dzisiejszych czasach, włączając *streaming*, nawet trzy). Pierwsza z nich, **faza ćwiczeń**, jest psychologicznie dynamiczna i wiąże się ze specyficznymi wyzwaniem, jakie stawia sobie

20 A. Dietrich, *The cognitive neuroscience of creativity*, „Psychon. Bull. Rev.” 2004, t. 11, nr 6, s. 1011–1026, <https://www.doi.org/10.3758/BF03196731>.

21 A. Williamon, S. Thompson, T. Lisboa and C. Wiffen, *Creativity, Originality, and Value in Music Performance*, [w:] *Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice*, dz. cyt.

22 L. Bishop, *Collaborative Musical Creativity: How Ensembles Coordinate Spontaneity*, „Front. Psychol.” 2018, t. 9, Article 1285, s. 4–5, <https://www.doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01285>.

23 G. Fischer, E. Giacardi, H. Eden, M. Sugimoto and Y. Ye, *Beyond binary choices: integrating individual and social creativity*, „Int. J. Hum. Comp. Stud.” 2005, t. 63, nr 4–5, s. 482–512, <https://www.doi.org/10.1016/j.ijhcs.2005.04.014>.

muzyk wykonawca. Etap ćwiczeń, a także w przypadku muzyki kameralnej czy orkiestrowej wspólnych prób, jest wysoce kreatywną częścią procesu przygotowania do występu. Dynamika kreatywności rozkłada się nieco inaczej u muzyków jazzowych, których kreatywność osiąga apogeum podczas estradowych improwizacji.

Druga faza to **występ publiczny**, w czasie którego prezentowane są efekty pracy twórczej. Trzecią fazę, zamienną czy też dodatkową w stosunku do drugiej, cechuje reakcja na teraźniejszość kryzysu lat 2019–2020. Można określić ją mianem *komunikacji intermedialnej*, na którą w wypadku braku możliwości kontaktu z żywą publicznością składają się działania *streamingowe*, związane z prezentowaniem nagrań, filmików czy innych muzycznych wypowiedzi w internecie, z opóźnieniem bądź w czasie rzeczywistym, na żywo. Niejednokrotnie ta ostatnia faza działań wymaga od wykonawcy zarówno kreatywności podejścia, jak i nowej siły napędowej. Determinuje zdobycie nowego doświadczenia w zakresie przesyłania i przepustowości wypowiedzi artystycznych oraz zrozumienie nowych technik wykonawstwa, z dala od widowni sal koncertowych, za to w sieci.

Faza ćwiczeń i prób

Każda ze wspomnianych faz ma inną, złożoną psychologię i w każdej dochodzą do głosu komponenty związane z procesem twórczym. Arne Dietrich definiuje np. cztery podtypy procesu twórczego, wzajemnie się przenikające. Powstają one, gdy elastyczność i wytrwałość (spontaniczne i celowe sposoby myślenia) wchodzi w reakcję z poznawczymi i emocjonalnymi domenami wiedzy. Większość zadań twórczych łączy kombinację tych trybów. Dietrich sugeruje, że kreatywność w sztuce wywodzi się z emocjonalnych reakcji na bodźce środowiskowe, dlatego artystyczne inspiracje są w dużej mierze wynikiem elastyczno-emocjonalnego trybu przetwarzania²⁴.

Stosunkowo niedawno został opracowany też model *podwójnej ścieżki* prowadzącej do kreatywności zakładający współistnienie komponentów takich jak: upieranie się (z ang. persistence) i elastyczność²⁵. „Ścieżka upierania się” jest wspierana przez pamięć roboczą, podczas gdy „ścieżkę elastyczności” cechuje rozogniskowanie uwagi i automatyczne

24 A. Dietrich, dz. cyt.

25 B. A. Nijstad, C. K. De Dreu, E. F. Rietzschel and M. Baas, *The dual pathway to creativity model: creative ideation as a function of flexibility and persistence*, „Eur. Rev. Soc. Psychol.” 2010, t. 21, s. 34–77, <https://www.doi.org/10.1080/10463281003765323>.

rozprzestrzenianie się, a jej aktywacja jest tylko minimalnie zależna od pamięci roboczej. Autorzy modelu *podwójnej ścieżki* postulują rolę emocji w twórczym wykonaniu, argumentując, że wydajność w każdego rodzaj twórczym zadaniu może wynikać ze stanu emocjonalnego wykonawcy.

W praktyce proces twórczy rozpoczyna się już na etapie ćwiczenia, gdy wykonawca sięga po utwór muzyczny. Już ta pierwsza faza prób jest kreatywna, gdyż autorskie sposoby i metody analizy utworu przez wykonawcę sprzegają się z zastosowanymi strategiami kompozytorskimi, wizjami estetycznymi i stylistycznymi kompozytora. Twórcze warstwy dzieła muzycznego, jakie powstały w ramach procesu komponowania, w pracy artysty wykonawcy przekładają się na twórcze podejście do wykonania. Muzyk od pierwszej chwili zetknięcia się z nowym utworem angażuje się w dialektykę i narrację wykonywanej muzyki, stopniowo udoskonalając swą grę. Odgadywanie zamierzeń kompozytora jest motorem jego kreatywności.

O ile wykonawca stawia sobie przez sobą konstruktywny cel wykonania publicznego utworu, obarczony zostaje koniecznością wielodniowych, a często wielomiesięcznych ćwiczeń, a w przypadku kompozycji kameralnych czy orkiestrowych, wielu wspólnych prób. Stopniowe doskonalenie materiału muzycznego następuje w drodze autorskich strategii postępowania i skutkuje, w końcu, niepowtarzalną interpretacją.

Podczas ćwiczeń muzyk konfrontuje utwór ze swoimi wyobrażeniami i daje się ponieść inspiracji oraz pathemii, tj. *fantazji ducha*. Jego pierwsze zadanie polega na dokładnym odczytaniu tekstu muzycznego kompozytora: nut, rytmu, agogiki, kierunku frazy i różnorodnej artykulacji oraz przyswojeniu coraz to większych odcinków tekstu, które stopniowo łączą się w dłuższe całości muzycznej narracji. Jak zauważa George Hagman: *W przeciwieństwie do tekstu literackiego wykonawca muzyki musi próbować uchwycić nieoparte na logicznym rozumowaniu znaczenie tego, co zostało skomponowane przez kompozytora, czyli „jakość i charakter muzycznego „gestu”*²⁶. Odczytanie tekstu muzycznego, wraz z zawartymi w nim wskazówkami kompozytora, wymaga zaangażowania wyobraźni i uczuć wykonawcy. *Muzyk kieruje się wewnętrzną, subiektywną fantazją, by naprawdę poznać intencje kompozytora i w ten sposób przekształcić muzykę w rzeczywisty, fizyczny byt*²⁷.

Należy zauważyć, że proces twórczy pierwszej fazy twórczej nie jest zjawiskiem liniowym i zazwyczaj rozwija się w nieco nieprzewidywalnym

26 G. Hagman, dz. cyt., s. 104.

27 Tamże, s. 104, 105.

tempie. W rzeczywistości muzyk przygotowujący się do wykonania estradowego wielokrotnie angażuje się w składowe procesy twórcze, osiągając różne etapy pracy nad utworem. Często też pracuje nad dziełem muzycznym nie po to, by je wykonać, lecz by zaspokoić twórczą ciekawość, poznać kolejny utwór i pokonać następny szczebel na drodze samodoskonalenia. Nakreślenie składników kreacji artysty muzyka jest z pewnością pod względem heurystycznym niezwykle użyteczne.

Praca podczas pierwszej fazy procesu twórczego u wykonawcy, tzw. *practise*, jest też zyskiwaniem stopniowej świadomości, że ma się wykonać określone dzieło, np. przynależne do danego gatunku stylistycznego. Muzyk reaguje nań z podwyższonym stanem emocjonalności i pełnym napięciem oczekiwaniem. Artystyczne wykonanie utworu muzycznego nie może powstać bez narzędzi, dzięki którym muzyk osiąga zamierzony cel (techné). Gdy sprawy związane z **techniką gry**, np. złożoność formy wykonywanego utworu, zbyt gęsta faktura, dodekafoniczna harmonia, ekstremalne tempo trudnych pasaży, zawiły dialog w partyturze itd., przesłaniają zbyt mocno twórczy aspekt dzieła, wykonaniu grozi utrata łączności ze sztuką. Dlatego nad całym procesem tworzenia „czuwają” przeblęski samoświadomości wykonawcy. Podczas pracy dokonuje on retrospekcji i podsumowań, które mają wpływ na dalszy proces kształtowania interpretacji. Proces twórczy fazy pierwszej trwa, rozciąga się w czasie i zmienia swój kształt, dopóki artysta nie zdecyduje, że już ukończył dzieło, przygotował utwór i może wyjść na scenę.

M. L. Nass zauważył: *Twórczy artysta musi mieć zdolność stawienia czoła intensywnym poziomom niepokoju, które wypływają na każdym poziomie jego rozwoju i nieustannie się z nimi mierzyć. Zdolność do tolerowania izolacji od świata zewnętrznego i życia, i funkcjonowania we własnym świecie jest niezbędnym warunkiem twórczej aktywności. Obejmuje ona zdolność czekania, odrzucania szybkich, bezmyślnych odpowiedzi, radzenia sobie z niewiedzą i nie udzielania gotowych odpowiedzi, jako sposobu na ukończenie dzieła*²⁸.

Rezultatem końcowego etapu fazy ćwiczenia jest rosnące podniecenie i intensyfikacja samoświadomości, gdy artysta muzyk fantazjuje o zbliżającym się występie. Stan ten w najlepszym razie powoduje podniecenie antycypacyjne i zwiększoną gotowość; w najgorszym przypadkach lęk i zahamowania. Utalentowani i odnoszący sukcesy muzycy pielęgnują

28 M. L. Nass, *From transformed scream, through mourning, to the building of psychic structure: A critical review of the literature on music and psychoanalysis*, „Annual of Psychoanalysis” 1989, t. 17, s. 172.

w sobie idealizację przyszłego występu i postrzegają go jako mobilizujące wyzwanie.

Publiczna prezentacja dzieła twórcy przez odtwórcę, która jest naturalną konsekwencją fazy ćwiczenia w dobie terażniejszości, napotyka na barierę często nie do pokonania. Koncert na żywo, oznaczający zresztą jedynie etap w długim dążeniu do celu wyższego, jakim jest osiągnięcie najwyższego możliwego poziomu wykonawczego, okazuje się bezzasadnym oczekiwaniem. W dobie COVID-19 możliwość występów publicznych zanika, zostaje ograniczona lub też z konieczności zastąpiona „internetowym substytutem”. Muzyk, który tak jak i aktor podczas swej kariery estradowej czy scenicznej wielokrotnie sięga po te same lub różne role i utwory, wciąż doskonaląc ekspresję ich wypowiedzania, w dobie COVID-19 często musi współgrać z częstokroć jedynym dostępnym narzędziem przekazu wirtualnego.

Artysta wykonawca doświadcza obecnie bolesnych uczuć zagrożenia swego bytu i jest lub nie jest w stanie odpowiedzieć na brak możliwości podzielenia się twórczością, przyjmując postawę zamkniętą lub otwartą, wznoszącą się ponad wcześniejsze wartości związane z kontaktem z publicznością na żywo. Proces twórczy, charakteryzujący się dążeniem do odtworzenia nieuchwytnego stanu jedności, ciągłości i doskonałości z wykonywaną kompozycją, dziś przybiera albo awangardową formę *happeningu*, albo tradycyjną, lecz zależną od nowych środków przekazu, np. *streamingu*. Poszukując ekspresji, większej autentyczności, lepszego wycucia czasu i równowagi w terażniejszości, artysta tworzący dziś musi dążyć do osiągnięcia coraz bardziej wyrafinowanych poziomów doskonałości w nowej, **wirtualnej rzeczywistości**. Bez jego otwartości na nowe możliwości transmisji przekazu artystycznego jego dzieło w ogóle nie trafi do świadomości słuchaczy.

Występ publiczny

Naturalną drugą fazą procesu twórczego w wykonawstwie muzycznym jest występ na żywo, podczas którego muzyk ujawnia wyniki poprzedniej fazy twórczej w postaci publicznej kreacji artystycznej. Zwykle sposób, w jaki społeczeństwo traktuje wykonawcę, który występuje na scenie czy podwyższeniu, sprawia, że występ postrzegany jest jako szczególne, wręcz podniosłe wydarzenie.

W końcu, gdy muzyk czuje się zsynchronizowany z utworami, które przygotował, może wystąpić publicznie. Rodzi się wówczas rezonans estetyczny, w którym gra wykonawcy staje się odzwierciedleniem jego

wewnętrznej fantazji, następuje nasilenie uczuć, których muzyk doświadcza jednocześnie z wewnątrz i od zewnątrz z powodu połączenia swej jaźni z muzyką.

Rezonans estetyczny nie obejmuje jednak narzucania utworom muzycznym osobistych preferencji wykonawcy. Wykonawstwo muzyczne nie jest ujściem czy odgrywaniem fantazji i własnych projekcji, lecz służbą w imię realizacji intencji kompozytora. Podczas najwybitniejszych wykonań dochodzi przecież do rodzaju rezonansu estetycznego, który implikuje najgłębszy szacunek dla tekstu muzycznego. Podmiotowość wykonawcy staje się tu jedynie medium, za pośrednictwem którego zostaje uzewnętrzniona istota i piękno kompozycji²⁹.

Każda treść indywidualna, jaką artysta wnosi do swego dzieła, jest w jakiś sposób związana z treściami pozasobowymi, pochodzącymi ze świata zewnętrznego. Proces twórczy jest syntezą tego, co ponadosobowe, wieczne i tego, co personalne, efemerydalne. Z syntezy tej powstaje coś głęboko jednolitego³⁰. Jak mówił Tomasz z Akwinu: *Imago dicitur pulchra si pefectere presentat rum (obraz nazywany jest pięknym, gdy doskonale przedstawia obiekt)*. Utwór muzyczny czy literacki będzie piękny nie wtedy, gdy zabrzmi „perfekcyjnie” (odtworzony przez komputer), lecz wtedy, gdy za sprawą talentu wykonawcy będzie pięknie zagrany.

Warto podkreślić, że kreatywny wykonawca jest zawsze wrażliwy psychicznie. Sztuki performatywne w rzeczywistości kwestionują równowagę artysty w zakresie samooceny bardziej niż inne, kreatywne dziedziny³¹. Publiczne występy potęgują ryzyko chwiejnej oceny samego siebie. Mimo tego najwyższą formą doświadczenia twórczego jest „dotknięcie” sfery przeżyć niematerialnych jako transcendencji. Artysta, który tworzy swe dzieło na podstawie wymiaru niematerialnego, nadaje dziełu wymiar niezmierny. Ów metafizyczny aspekt sztuki, dostępny nielicznym, pojawia się wtedy, gdy artysta dostąpi „pełni” tworzenia.

Pewnym zagrożeniem dla mającej swe źródła wewnętrznej kreatywności artysty są zewnętrzne wzorce. Wykonawca nie powinien jednak rezygnować z kierunku zamierzeń twórczych wyznaczanych przez własną jaźń, aby dostosować się do panujących w środowisku czy kulturze norm i dążyć

29 G. Hagman, dz. cyt., s. 106.

30 L. Neumann, *Kunst und Zeit*, [w:] *Kunst Und Schöpferisches Unbewusstes Rascher*, Zürich 1954, s. 40.

31 J. Gedom, *Perspectives on creativity: The biographical method*, Ablex Publishing Corp, Norwood 1992, s. 159.

do adaptacji ze zbiorowością. Zresztą stała zależność od jaźni broni go przed pokusami zbiorowego „ja”³².

Kreatywność fazy drugiej procesu twórczego – występu publicznego, wymaga od artysty poniesienia ryzyka związanego z niepokojem towarzyszącym publicznej prezentacji i nadszarpnięciem pokładów własnej wrażliwości. Na etapie doprowadzania do upragnionej interpretacji wykonawca podejmuje ryzyko związane z aktywacją podświadomych fantazji, które mogą wywołać wyobrażenia o nadchodzącym sukcesie, ale i ewentualnej porażce. Im bardziej wykonawca oczekuje od siebie wyidealizowanego i perfekcyjnego wykonania, tym bardziej zwiększa prawdopodobieństwo swojego niepowodzenia.

Z drugiej strony triumfujący na scenie wykonawca doświadcza niepowtarzalnych, stymulujących uczuć. Czuje, że przekracza własne granice, rozszerza własną skalę wrażliwości. Muzyk, który wie, że na estradzie dobrze sobie radzi, czuje nie tylko silną więź z dziełem muzycznym, ale i pełnię artystycznej egzystencji. Jeśli publiczność na jego występ zareaguje entuzjastycznie, wykonawca umacnia się w swych artystycznych walorach, otrzymując potwierdzenie swoich zdolności. Entuzjastyczna reakcja publiczności jest jego zadośćuczynieniem za wcześniejszy wysiłek, czyli długą fazę *practise*³³.

By odnieść sukces, muzyk wykonawca stara się nadać swojemu występowi subiektywny zarys, który jest uzewnętrznionym przejawem jego zdolności, dostrzeganym przez publiczność. W trakcie ćwiczenia, prób, a potem wykonania muzyki angażuje się w wypowiedź muzyczną, w której wewnętrzne i zewnętrzne aspekty doświadczenia siebie wchodzą w dynamiczną relację, jaka jest dla niego samego transformująca. Poprzez grę na scenie artysta tworzy własne doświadczenie rezonansu estetycznego: osiąga stan ożywienia i autoafirmacji, a paradoksalnie też autotranscendencji, kiedy odczuwa, że jego słabe strony mogą zostać pokonane³⁴.

Muzyka wykonywana na żywo jest symbolicznym wyrazem ludzkich uczuć, których nie można wyrazić słowami lub przekazać w inny sposób. Ze wszystkich sztuk to muzyka jest najbardziej bezpośrednim i najbardziej angażującym wykonawcę sposobem ekspresji. Rezonans estetyczny pojawia się wtedy, gdy muzyk doświadcza swojego występu jako idealnego ucieleśnienia i doświadczenia siebie. „Prawdziwy artysta” nigdy nie jest do końca usatysfakcjonowany efektem końcowym swego dzieła. Nie

32 L. Neumann, dz. cyt., s. 39.

33 G. Hagman, dz. cyt., s. 109.

34 Tamże, s. 110.

będzie nim także ten, który sięga jedynie po internetowe środki przekazu. Działania artystyczne nigdy nie są skończoną i naprawdę pełną realizacją poczynionego wcześniej, idealnego zamierzenia artystycznego, które w dobie konieczności sięgania po *streaming* wydaje się tracić swe idealistyczne właściwości.

Streaming i livestreaming

Eksperymenty z zakresu sztuki, które miały miejsce od połowy XX wieku, dowiodły, że sztuka może daleko odchodzić od podmiotowo-przedmiotowego paradygmatu. W sztuce ogólnie definiowanej jako nowoczesna, sam obiekt czy dzieło sztuki przestawały być ważne. Różne prowokacje mające podważyć zaakceptowane pojęcia sztuki, rozpoczęte w latach pięćdziesiątych XX wieku, m.in. za sprawą *happeningów* i konstruktywizmu radzieckiego stworzyły tzw. rewers sztuki (antyszukę)³⁵. Nowe praktyki artystyczne albo zrywały z przedmiotowym charakterem twórczości, albo zastępowały pojęcie dzieła procesem twórczym³⁶, który stawał się jego esencją.

Dla twórców awangardy sztuką był sam proces tworzenia. *Sztuka bez dzieła sztuki to zmiana nie tylko teorii, ale samej definicji, największa nowość w okresie żadnym nowości*³⁷. Nowatorskie zmiany w sztuce przybrały postać przeobrażeń o charakterze jakościowym. Do dziś stawiają przed odbiorcą dylemat: czy to, co widzimy i słyszymy i czego doświadczamy, mieści się w kategoriach sztuki lub sztuczności?

Eksperymenty sztuki XXI, z konieczności wdrożonej do internetu, przynoszą jeszcze więcej pytań. Nawet tradycyjne formy prezentacji dzieł artystycznych, koncerty czy występy, z konieczności transmitowane online każą nam zderzyć się z nową rzeczywistością i nowymi sposobami kreacji oraz odbioru sztuki. Rok 2020 XXI wieku przynosi konieczność rozwoju wcześniej już znanych, ale z całą pewnością nieużywanych na tak masową skalę metod transmisji.

Koncerty na żywo nie są zjawiskiem nowym, które otworzyło się wraz z *lockdownem* i pandemią COVID-19. Dzięki rozwojowi technologicznemu już w 1994 roku The Rolling Stones wystąpili na żywo w transmisji koncertu z Dallas. Nowe środki transmisji muzyki stają się jednak

35 Por. B. Jasiński, *Estetyka po estetyce*, dz. cyt., s. 161–163.

36 B. Jasiński, *O niektórych problemach współczesnej metodologii humanistyki*, „Przełęcz Humanistyczny” 1986, nr 11–12, s. 61.

37 Tamże, s. 57–59.

zjawiskiem specyficznym, okrajającym i twórcę, i odbiorcę z możliwości *obcowania ze sobą nawzajem*.

W rozpowszechnianiu muzyki w dobie pandemii internet zaczął odgrywać ważną rolę. Ekspansja wirtualnych transmisji jest tak duża, że trudno nadążyć za wciąż wstawianymi do internetu prezentacjami muzycznymi, transmitowanymi w wirtualnej rzeczywistości. Rozwijają się nowe platformy lub kanały promujące muzykę, które przekazują ją w czasie rzeczywistym, jako *livestreaming*. Transmisje na żywo definiowane jako usługi przesyłania strumieniowego wideo dostarczane są przez platformy internetowe i aplikacje mobilne, które je obsługują. Tak zwana interaktywność synchroniczna i cross-modalna łącząca ze sobą wideo, tekst i obraz³⁸ jest obecnie wszechobecna na platformach: YouTube i Twitch, Facebook i Instagram. Technologia cyfrowa dostarcza nam danych multimedialnych, których rozmiar i złożoność jest daleka od zdefiniowania, za to szybko się powiększa³⁹.

Livestreaming jest obecnie najbardziej liczącym sposobem transmisji, szacowanym na pięćset cztery miliony użytkowników na świecie. W samych Chinach, od 2019 roku istnieją potężne platformy transmisyjne: Bilibili (B 站), Kuaishou (快手) i Douyin (抖音)⁴⁰ przyciągające miliony słuchaczy. Platformy takie jak Facebook czy YouTube i strony internetowe Bandsintwon, Shotgun i Resident Advisor zbierają informacje o wszystkich koncertach transmitowanych na żywo podczas pandemii. Ich liczba jest niemożliwa do oszacowania.

Wraz z rozprzestrzenieniem się pandemii COVID-19 na całym świecie w pierwszych miesiącach 2020 roku muzyczne transmisje na żywo stały się powszechną praktyką dla wielu muzyków, którzy utknęli w domach. Gdy muzyka przestała być wykonywana, artyści i sale koncertowe zaczęły masowo korzystać z transmisji na platformach internetowych, aby utrzymać kontakt z odbiorcami. Pozytywnym przykładem zastosowania transmisji internetowej w muzyce jest m.in. edycja online festiwalu Coachella

38 S. Cunningham, D. Craig, J. Lv, *China's livestreaming industry: platforms, politics, and precarity*, „International Journal of Cultural Studies” 2019, t. 22, nr 6, s. 719–736, <https://doi.org/10.1177/1367877919834942>.

39 P. Maragos, P. Gros, A. Katsamanis, G. Papandreou, *Cross-Modal Integration for Performance Improving in Multimedia: A Review*, [w:] *Multimodal Processing and Interaction: Audio, Video, Text*, ed. P. Maragos, A. Potamianos and P. Gros, Springer, New York 2008, s. 1–46, <https://ttic.uchicago.edu/~gpapan/pubs/chap/MaragosGrosKatsamanisPapandreouCrossModalReviewch-springer08.pdf>.

40 G. Bienvenu, *Is livestreaming the post-Covid-19 future for live music?*, <https://mp.weixin.qq.com/s/sBPgXxrGLhNn90GlDRn3pQ>.

z Kalifornii, który w 2019 roku zgromadził ponad osiemdziesiąt dwa miliony wyświetleń online, podczas gdy na żywo mógłby powitać tylko dwieście pięćdziesiąt tysięcy osób⁴¹.

Wśród polskich inicjatyw pierwszej połowy 2020 roku należą z pewnością koncerty onlinowe Wiosennej Akademii Muzyki, warsztaty artystyczno-edukacyjne „Maestro-Letnia Akademia Muzyki”, transmisje koncertowe z Centrum I. J. Paderewskiego, Centrum im. Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach, transmisje koncertów wielu polskich filharmonii czy UMFC na kanale YouTube, kreatywne inicjatywy Instytutu Muzyki i Tańca IMIT i trudna do określenia i oceny liczba inicjatyw lokalnych realizowanych w ramach programu „Kultura w sieci”.

Skutki kryzysu

Kryzys COVID-19 przynosi znaczne straty dla kreatywnej gospodarki na całym świecie. W samych tylko Stanach Zjednoczonych przemysły kreatywne miały wygenerować w 2020 roku 12,2–15 miliardów dolarów, ale dochody te spadną o około dziewięć miliardów⁴². Kryzys COVID-19 najmocniej uderzył w sztuki sceniczne, w tym wizualne, takie jak muzyka, teatr i taniec, które opierają się na występach na żywo⁴³. Tylko w 2019 i półroczu 2020 roku w USA dziewięćdziesiąt sześć procent organizacji odwołało swoje przedsięwzięcia kulturalne⁴⁴.

W obecnych czasach przeszkodą w kontakcie ze sztuką nie jest już jej awangardowość. Awangarda, jako nurt samozniszczenia sztuki i mieszania jej z rzeczywistymi faktami, celowo przekraczający granicę dobrego smaku, staje się *casusem* przeszłej epoki, popularnym ze względu na siłę przekazu, indywidualność twórców i przeciwstawność sztuce konwencjonalnej⁴⁵.

Założenia kreacji artystycznej i procesu twórczego w kontekście rzeczywistości 2020 roku, gdy światowa pandemia opanowała wszystkie kontynenty, a kryzys spowodowany COVID-19 mocno uderza w sztukę,

41 C. Hu, *How Livestreaming Is Bridging the Gap Between Bands and Fans During the Coronavirus Outbreak*, Pitchfork 2020, <https://pitchfork.com/thepitch/music-livestreaming-coronavirus/>.

42 G. Biennu, dz. cyt, s. 3.

43 Tamże, s. 11.

44 *The economic impact of coronavirus on the Arts and Culture sector: Americans for the Art*, 2020, <https://www.americansforthearts.org/by-topic/disaster-preparedness/the-economic-impact-of-coronavirus-on-the-arts-and-culture-sector>.

45 W. Tatarkiewicz, *O filozofii i sztuce*, PWN, Warszawa 1986, s. 286.

kulturę i kreatywną ekonomię, musi ulec przededefiniowaniu. Dotyczy to wszystkich branż kreatywnych, na które składają się: film, reklama i moda, a także zawody twórcze muzyków artystów, wykonawców.

Nowe ujęcie muzyki

Powstała za sprawą pandemii nowa, „wirtualna awangarda w sztuce” to coś odmiennego niż rozpad systemu dur-moll, który dokonał się w latach 1914–1915 na skutek eksperymentów dodekafonistów: Arnolda Schönberga, Antona Weberna i Albana Berga ze skalą dwunastodźwiękową. W drugim dziesięcioleciu XXI wieku awangardą jest *livestreaming* i sięganie nie tyle po nowe możliwości wyrazu, co przekazu. Wszędzie roi się od rozmaitych inicjatyw wykorzystujących media, w których gąszczu łatwo się zgubić. Muzycy w Europie i Ameryce „zaangażowali” internet, aby proponować domowe koncerty („domówki”) na żywo, orkiestry symfoniczne realizują filmiki prezentujące różne instrumenty z udziałem poszczególnych muzyków, z rzadka transmitując na YouTube koncerty w pomniejszonych z konieczności składach.

W historii minionego XX wieku, obok poważnych eksperymentów ze sztuką nowoczesną rodził się nurt, w którym twórcy świadomie zawierali kompromis między „misją” a popularnością swych dzieł. Sztuka wyższa ustąpiła miejsca przenikającej w szersze kręgi społeczeństwa *praxis*, która bynajmniej nie odnosząc się *do metafizyki*, była adresowana do ogółu społeczeństwa. Jej przykładami były kierunki stylistyczne np. jazz, soul, blues, rock and roll, muzyka pop, rap, swing, hard rock.

W XXI wieku, w niepewnych z powodu pandemii czasach, słuchanie muzyki wciąż odgrywa psychologiczną rolę w życiu człowieka. Muzyka jest obecna w codzienności jako intensywny bodziec warunkujący indywidualne doznania. W czasie pandemii, gdy sale koncertowe na całym świecie zostały zamknięte lub też otwierane są dla garstki słuchaczy, nie można wyrażać siebie i prezentować swej sztuki. Koncerty online są więc koniecznym wytworem aktywności twórczej, działającym jak pomost, dzięki któremu mogą być w ogóle przedstawiane dzieła muzyczne.

Platformy internetowe otwierają przestrzeń, w której artyści i melomani mogą się spotykać i wspierać się nawzajem, nawiązując współpracę czy przyjaźnie. Często jednak działania transmitowane w internecie okazują się pozorne w kontekście odbioru wciąż tworzonej i nagrywanej muzyki. Ciągała możliwość przestrojenia się na inny kanał, program czy platformę, a także sama bariera dźwiękowo-jakościowa nie sprzyjają kontemplacji muzyki.

Niektóre wydarzenia transmitowane na żywo zmuszają nas do relatywizacji znaczenia internetu, gdyż z ekonomicznego punktu widzenia transmisje na żywo, prawie zawsze charytatywne, nie pokrywają nie tylko strat, ale również bieżących kosztów koncertów, jakich doświadczyli artyści, sale koncertowe i spektakle wystawiane na żywo⁴⁶.

Czy wobec wymuszonej „awangardy internetowej” muzyka będzie ewoluowała i czerpała z nowych technologii? Całkowite odejście od prezentowania koncertów na żywo w salach koncertowych w stronę transmisji na żywo na dłuższą metę wydaje się mało prawdopodobne, zwłaszcza gdy pandemia będzie pod kontrolą. Ale ponieważ wirtualny *streaming* okazał się narzędziem o wybiórczych zaletach, dlatego prawdopodobnie, jako jeden z środków przekazu, wtopi się w przyszłości w wykonawstwo muzyki.

Podsumowanie

Dzieło sztuki nie może powstać, o ile nie rodzi się w konsekwencji indywidualistycznego procesu tworzenia, którego cechą charakterystyczną jest skupienie świadomości na istotnej dla twórcy, choć nierzadko oderwanej od rzeczywistości idei (moment idealny twórczości). Moment idealny w procesie twórczym jest jednak tworem bardziej złożonym. Jego istotę stanowi myślowa reprodukcja przedmiotowego odniesienia całego procesu twórczego, oparta na partykularno-subiektywnej wersji koncepcji odbicia. Oznacza to, że w świadomości odbija się to, co jest najistotniejsze dla danego konkretnego procesu tworzenia i co stanowi załączek przedmiotu tego procesu⁴⁷.

Zwykle już na początkowym etapie tworzenia twórca wyobraża sobie całość kształtowanego obrazu, wytworzonego z idealnej koncepcji artystycznej i określa w przybliżeniu jej celowość. W procesie powstania dzieła, również w aspekcie wykonawstwa nie istnieje rozgraniczenie między techniką tworzenia (*techné*) a samym aktem twórczym. Czynniki te przenikają się, stanowiąc niepodzielny proces, w którym walkę staczają wymogi opornego materiału twórczego z zamierzonym wcześniej ideałem.

W procesie twórczym świadomość artysty nakierowana jest nań od wewnątrz (*stan tworzenia*) i nie stoi w sprzeczności z jego świadomością na zewnątrz (*refleksje nad sensem tworzenia*). Obie perspektywy są

46 G. Bienvenu, dz. cyt., s. 12.

47 B. Jasiński, *Performance w perspektywie estetyki procesów twórczych*, „Sztuka i Dokumentacja” 2019, nr 21, s. 18, <https://www.doi.org/10.32020/ARTandDOC>.

częściami tego samego procesu. Ale sam proces twórczy domaga się przestrzeni. Wpływa i wpływa do „kanonu kulturowego”, czyli systemu wartości, na które ukierunkowane jest społeczeństwo i edukacja artystyczna (*stąd dylematy twórcze artystów niemogących do końca wyzwolić się z pęt norm i wzorców*).

We wpajanych np. przez szkolnictwo czy środowiska artystyczne metodach i systemach, a także obiektywnych sytuacjach kryzysu twórca może doświadczać uczucia przytłoczenia przez rzeczywistość. Jego ponadosobowa jaźń jest doświadczana wtedy jako **misja i powinność duchowa**, by zmierzyć się z uznanym kanonem czy społecznymi ograniczeniami. W procesie powstania dzieła twórca doświadcza zatem konfrontacji swego „ego” ze „światem zewnętrznym”.

Dążąc do zbudowania wizji artystycznej, jedni twórcy zajmują się wyłącznie rzemiosłem i „upiększaniem”, a inni sięgają wyżej, próbując dopełniać swą osobowością „ujęcie rozumu” i wyrazić w swoich dziełach czy wykonaniach artystycznych filozofię i duchowość. I tak „sztuka A” pozostaje na poziomie „integritas” i „consonantia” (spójności i współbrzmienia), a „sztuka B” wkracza w zakres czystego piękna (claritas), dostępnego wybranym⁴⁸. Ale dopiero sztuka B wydobyta z duszy i jej dosięgająca najgłębiej kształtuje swoje piękno⁴⁹. Jest sztuką sięgającą świata idei, odkrywania i prawdy.

Choć żyjemy w czasach społecznego kryzysu kultury, wywołanego sytuacją obiektywną, która skłania niektórych do porzucenia ideałów sztuki i sięgania ku prostym jej formom, musimy pamiętać, że mentalną powinnością, ale i potrzebą artystów jest nimi pozostać. Choć kategoria przedmiotu artystycznego uległa modyfikacji, bo zaakcentowana została jego korelacja z internetowym światem transmisji danych, wytwory artystów, często nieprzystające do wirtualnej rzeczywistości, w dobie nowej awangardy muszą pozostać z nimi w dialogu.

Kreacje artystyczne, niezależnie od tego, czy prezentowane będą w salach koncertowych, czy w internecie, aby pozostać dziełami sztuki, muszą być tworzone nie tylko w celu samodowartościowania czy potwierdzenia własnej użyteczności, lecz ze względu na swą wartość i wpływ, jaki mogą wyrzeć na serca i umysły odbiorców, dla których powstają.

48 G. Kurylewicz, *Dzieło sztuki i jego brak. Krytyka ironii jako zasady w sztuce*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 1996, s. 27.

49 Por. Platon, *Państwo*, ks. III, 401d-e.

Abstrakt

Nowe ujęcie procesu twórczego w muzyce. Wewnętrzna polemika między założeniami estetycznymi a terażniejszą rzeczywistością kryzysu

Proces twórczy kojarzony z aktem komponowania w nowoczesności postrzegany jest z różnych perspektyw. Choć kompozycja pozostaje główną częścią procesu kreacji, jego elementami składowymi są również: wykonawstwo artystyczne, improwizacja czy inżynieria dźwięku. Kompozytor, tworząc kompozycję, nie sprawia, że zostanie ona „ożywiona”, dopóki nie wykona jej wykonawca. W pracy artystycznej odzwierciedlenie znajduje idealistyczna triada pojęć: prawdy, dobra i piękna, o ile chodzi w niej o przekaz wartości, które wiodą od „inter-ego” artysty ku światu zewnętrznemu. Gdy praca ta wypływa z istoty uczuć i odczuwanych emocji zawiera w sobie pierwiastek twórczy. Uzewnętrznienie głębokich pokładów duszy artysty jest „treścią” tego, co postrzegamy jako „piękną formę”. W akcie twórczym elementem formalnym jest więc „idea” artysty, która przekazywana jest odbiorcom. Kreatywność artystów-muzyków, w dobie sytuacji uwarunkowanej pandemią 2019–2021, przyjmuje wciąż nowe formy i wzorce. W rzeczywistości „internetowej awangardy w sztuce” powszechną staje się ekspansja wirtualnych transmisji muzycznych. Proces twórczy, charakteryzujący się dążeniem do odtworzenia nieuchwytnego stanu jedności, ciągłości i doskonałości z wykonywaną muzyką, dziś jest zależny od nowych środków przekazu i *streamingu*. Choć kategoria przedmiotu artystycznego uległa modyfikacji, gdyż nakreślona została jego korelacja ze światem transmisji danych, wytwory artystów, z założenia nieprzystające do wirtualnej rzeczywistości, w dobie kryzysu kultury muszą pozostawać z nią w dialogu.

Słowa kluczowe: proces twórczy, muzyka klasyczna, wykonawstwo muzyczne, muzyk-artysta, kreacja artystyczna, kultura i Covid-19

Abstract

The New Understanding of the Creative Process in Music. The Inner Polemic between the Aesthetic Principles and the Current reality of the Crisis

The creative artistic process linked to composing in modernity may now be viewed from different perspectives. Even though composing remains the central part of the creative process, there are other parts like artistic performance, improvisation, and sound engineering. The composer creating the composition will not be able to bring the composition to life without the help of the performer. The artistic process represents the idealistic triad of concepts: the beautiful, the true, and the good – the qualities that lead the artist’s inter-ego into the outer world. When the work is prompted by basic and felt emotions containing the creative spark, one sees the “content” of the “beautiful form” at the deepest level of the artistic soul. In the creative act, the formal element is the artist’s

idea being passed on to the recipients. The creativity of artists-musicians in the times of the Covid pandemic 2019–2021 constantly develops into new forms and designs. In the reality of the art “Internet avant-garde,” the expansion of the virtual transmission becomes common. Today, the creative process, based on an attempt to recreate the ephemeral state of continuity and perfect union with music, seems to be dependent on new means of expression and streaming. Even though the category of artistic work has been modified in correlation with the world of transmitted data, the artistic works, by definition incongruent with the virtual reality, in times of crisis, must remain in dialog with it.

Keywords: artistic process, classical music, music performance, music-artist, artistic creation, culture in the times of Covid-19

Bibliografia

- Bienvenu G., *Is livestreaming the post-Covid-19 future for live music*, 2020, <https://mp.weixin.qq.com/s/sBPgXxrGLhNn90GlDRn3pQ>.
- Bishop L., *Collaborative Musical Creativity: How Ensembles Coordinate Spontaneity*, „Front. Psychol.” 2018, t. 9, Article 1285, s. 4–5, <https://www.doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01285>.
- Burszta W. J., *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004, s. 40.
- Cunningham S., Craig D., Lv J., *China’s livestreaming industry: platforms, politics, and precarity*, „International Journal of Cultural Studies” 2019, t. 22, nr 6, s. 719–736, <https://doi.org/10.1177/1367877919834942>.
- Delalande F., *Postscript: Music composition, creativity and collaboration – an old story, only recently told*, „Musicae Scientiae” 2016, t. 20, nr 3, Sage Publications, s. 457–461.
- Deliège I., Richelle M., *Prelude: The spectrum of musical creativity*, [w:] *Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice*, eds. I. Deliège, G. A. Wiggins, Psychology Press, Hove–New York 2006, s. 2.
- Dietrich A., *The cognitive neuroscience of creativity*, „Psychon. Bull. Rev.” 2004, t. 11, nr 6, s. 1011–1026, <https://www.doi.org/10.3758/BF03196731>.
- Donin N., Caroline F., *Tracking the creative process in music: New issues, new methods*, „Musicae Scientiae” 2016, t. 20, nr 3, Sage Publications, s. 283.
- Donin N., *Empirical and historical musicologies of compositional processes: Towards a crossfertilization*, [w:] *The act of musical composition: Studies in the creative process*, ed. D. Collins, Ashgate, Farnham 2012, s. 1–26.
- Fischer G., Giaccardi E., Eden H, Sugimoto M. and Ye Y., *Beyond binary choices: integrating individual and social creativity*, „Int. J. Hum. Comp. Stud.” 2005, t. 63, nr 4–5, s. 482–512, <https://www.doi.org/10.1016/j.ijhcs.2005.04.014>.
- Gedo J., *Perspectives on creativity: The biographical method*, Ablex Publishing Corp, Norwood 1992, s. 159.
- Hagman G., *The Musician and the Creative Process*, „Journal of The American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry” 2005, t. 33, nr 1, s. 109.

- Hu C., *How Livestreaming Is Bridging the Gap Between Bands and Fans During the Coronavirus Outbreak*, Pitchfork 2020, <https://pitchfork.com/thepitch/music-live-streaming-coronavirus/>.
- Jasiński B., *O niektórych problemach współczesnej metodologii humanistyki*, „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 11–12, s. 53–59.
- Jasiński B., *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*, Ethos, Warszawa 2008.
- Jasiński B., *Performance w perspektywie estetyki procesów twórczych*, „Sztuka i Dokumentacja” 2019, nr 21, s. 18, <https://www.doi.org/10.32020/ARTandDOC>.
- Kurylewicz G., *Dzieło sztuki i jego brak. Krytyka ironii jako zasady w sztuce*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 1996, s. 17, 27.
- Langer S., *Philosophy in a new key*, 3rd ed., Harvard University Press, Cambridge 1957, s. 257.
- Maragos P., Gros P., Katsamanis A., Papandreou P., *Cross-Modal Integration for Performance Improving in Multimedia: A Review*, [w:] *Multimodal Processing and Interaction: Audio, Video, Text*, ed. P. Maragos, A. Potamianos and P. Gros, Springer, New York 2008, s. 1–46, <https://ttic.uchicago.edu/~gpapan/pubs/chap/MaragosGrosKatsamanisPapandreouCrossModalReviewch-springer08.pdf>.
- Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice*, eds. I. Deliège, G. A. Wiggins, Psychology Press, Hove–New York 2006.
- Nass M. L., *From transformed scream, through mourning, to the building of psychic structure: A critical review of the literature on music and psychoanalysis*, „Annual of Psychoanalysis” 1989, t. 17, s. 172.
- Neumann E., *Kunst und Zeit*, [w:] *Kunst Und Schöpferisches Unbewusstes* Rascher, Zürich 1954, s. 40.
- Nijstad B. A., De Dreu C. K. W., Rietzschel E. F. and Baas M., *The dual pathway to creativity model: creative ideation as a function of flexibility and persistence*, „Eur. Rev. Soc. Psychol.” 2010, t. 21, s. 34–77, <https://www.doi.org/10.1080/10463281003765323>.
- Platon, *Państwo*.
- Storr A., *Music and the mind*, Free Press, New York 1992, s. 96.
- Tatarkiewicz W., *Droga przez estetykę*, PWN, Warszawa 1972, s. 35–36.
- Tatarkiewicz W., *O filozofii i sztuce*, PWN, Warszawa 1986, s. 286.
- The art of record production: An introductory reader for a new academic field*, eds. S. Frith, T. S. Zagorski, Ashgate, Burlington 2012.
- Williamson A., Thompson S., Lisboa T. and Wiffen C., *Creativity, Originality, and Value in Music Performance*, Hove: Psychology, 2006. [w:] *Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice*, eds. I. Deliège, G. A. Wiggins, Psychology Press, Hove–New York 2006.

Miłość i filozofia w muzyce: kantata *L'Eraclito amoroso* Barbary Strozzi

Dominika Zamara

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

dominikazamaraopera@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0003-3715-6669>

W dobie baroku kompozycja nie stanowiła domeny kobiet, na kartach historii muzyki zapisało się jednak kilka z nich, są to między innymi: córka Giulio Cacciniego – Giulia Caccini (1587–1640), Vittoria Aleotti (1575–1620), Sulpitia Ludovica Cesis (1577–1617), Caterina Assandra (1590–1618) czy Isabella Leonarda (1620–1704). Wśród nich na firmamencie kompozycji wokalnych *da camera* wyróżnia się Barbara Strozzi (1619–1677): kompozytorka i śpiewaczka z Wenecji określana mianem *Virtuosissima Cantatrice* [Wirtuozowska Śpiewaczka] oraz *Virtuosissima Compositrice* [Wirtuozowska kompozytorka]¹. Jest ona jedyną kobietą tworzącą w czasach takich kompozytorów jak Luigi Rossi (1597–1653) czy Antonio Cesti (1623–1669), która skomponowała tak dużą liczbę utworów przeznaczonych na głos. Pozostawiła po sobie ponad sto świeckich utworów wokalnych; w tym kantaty, arie, madrygały i duety, które opublikowała w ośmiu zbiorach dzieł wydawanych w Wenecji od 1644 roku². Strozzi zajmowała

1 Określenie to pojawia się w historii muzyki od dekad, w obiegu naukowym ugruntowała je Ellen Rosand w artykule *Barbara Strozzi, „virtuosissima cantatrice”*: *The Composer’s Voice* w 1978 r. W 2009 została wydana płyta zatytułowana *Strozzi Virtuosissima Compositrice* (Cappella Mediterranea, Ambronay, Harmonia Mundi), co przyczyniło się do spopularyzowania tego przydomka wśród szerokich rzesz odbiorców.

2 Zob. G. Archer, *Introduction*, [w:] B. Strozzi, *Cantate, Ariette a una, due e tre voci*, red. G. Archer, Series: Baroque Era, A-R Editions, Madison 1997, s. VII. Zob. też. S. S. Campo, *Barbara Strozzi 400 años del nacimiento de la célebre compositora*

uprzywilejowaną pozycję społeczną w środowisku intelektualno-artystycznym Wenecji ze względu na to, iż była adoptowaną córką cenionego weneckiego poety i librecisty operowego Giulio Strozzi (1583–1652)³. Założył on grupę intelektualistów zwaną Accademia degli Incogniti, zrzeszającą poetów, filozofów, historyków i kompozytorów, która kształtowała życie kulturalne oraz polityczne Wenecji tamtej epoki⁴. Ponadto warto nadmienić, że Giulio Strozzi współpracował z najwybitniejszymi kompozytorami swoich czasów, takimi jak: Claudio Monteverdi (1567–1643), Francesco Manelli (1594–1667), Benedetto Ferrari (1603–1681) czy Francesco Cavalli (1602–1676). Stworzył także, wraz z najwybitniejszymi librecistami weneckimi, takimi jak Giacomo Badoaro (1602–1654) czy Gian Francesco Busenello (1598–1659), Accademia degli Unisoni. Wszystko to miało znaczny wpływ na ukształtowanie warsztatu kompozytorskiego i wokalnego Barbary Strozzi, która od dzieciństwa przesiąknięta była światem muzyki wokalne i literatury⁵.

Kantaty Barbary Strozzi

Twórczość kantatowa Barbary Strozzi zdaje się doskonale wpisywać w działania włoskich kompozytorów XVII wieku, szczególnie w nurt typowej dla Wenecji, a także Bolonii, Rzymu czy Neapolu – *cantata da camera*. Utwory te przeznaczone są głównie na głos solowy (przeważnie sopran) z towarzyszeniem *basso continuo*. W nielicznych z nich pojawiają się również zapisane partie instrumentów smyczkowych. Kompozycje te reprezentują różne style

e intérprete veneciana / Barbara Strozzi 400 years after the birth of the famous venetian composer and performer, „ArtsEduca” 2019, nr 24, s. 85–96; B. L. Glixon, *New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi*, „The Musical Quarterly” 1997, t. 81, nr 2, s. 311–335; też, *More on the Life and Death of Barbara Strozzi*, „The Musical Quarterly” 1999, t. 83, nr 1, s. 134–141; I. P. Emerson, *Five Centuries of Women, Singers*, Praeger, Westport, Conn. 2005; S. Leopold, *Singen ist besser als Weinen. Das abenteuerliche Leben der Barbara Strozzi*, „Österreichische Musikzeitschrift” 2014, t. 69, nr 6, s. 13–22.

- 3 Zob. C. Hall, *Galileo, Poetry, and Patronage: Giulio Strozzi's „Venetia edificata” and the Place of Galileo in Seventeenth-Century Italian Poetry*, „Renaissance Quarterly” 2013, t. 66, nr 4, s. 1296–1331.
- 4 Zob. E. Rosand, *The voice of Barbara Strozzi*, [w:] *Women Making Music: The Western Art Tradition 1150–1950*, ed. J. Browsers, J. Tick, University of Illinois Press, Urbana 1987, s. 176.
- 5 Zob. M. Ruffini, *Barbara Strozzi nel Novecento: la scoperta di una nuova composizione per il catalogo di Luigi Dallapiccola*, Centro Studi Luigi Dallapiccola (Edizioni Suvini Zerboni), Milano 2005, s. 221.

wokalne i często są złożone z recytatywu, ariosa oraz arii; zgodnie z założeniami gatunku elementy te przeplatają się, podobnie jak zmienne sposoby narracji – typowe dla liryki pierwszoosobowe wyznaczenie i trzecioosobowa narracja reprezentatywna dla bardziej udratyzowanych gatunków⁶.

Dominującą tematyką w kantatach Barbary Strozzi jest miłość i jej różne oblicza: romantyczne, dramatyczne, satyryczne, elegijne, liryczne czy sielankowe, najczęściej osadzone w kontekście mitologicznym lub odwołujące się do antyku, zazwyczaj świeckie. Te aspekty miłosne przedstawiane bywają od konwencji kantaty pastoralnej, jak na przykład w kantacie *Amor Dormiglione* [Miłosny Śpioch], po dramatyczną, ukazującą cierpienie (np. *Il Lamento* [Lament]). Do typologizowania twórczości kantatowej Barbary Strozzi można zastosować różnorodne klasyfikacje, na przykład te zaproponowane w pracy Jérôme'a Dorivala, poświęconej kantacie francuskiej, który wskazuje następujący podział kantat ze względu na tematykę i sposób ujęcia tematu: mitologia grecko-rzymska, tematyka rycerska, cechy charakteru, kantaty okolicznościowe, gry i tematy społeczne, pastoralność, tematy komiczne i parodystyczne, tematy moralne i filozoficzne, kantaty religijne⁷. Elementy te często łączą się ze sobą, wchodząc w rozmaite interakcje, które pozwalają autorce na wydobycie wielu odcieni emocjonalnych z tekstu poetyckiego i wypracowanie własnych rozwiązań muzycznych (np. w umuzychnieniach poezji Giovanniego Battisty Marina, w których ironia przeplata się z patetyzmem).

Barbra Strozzi nigdy nie skomponowała opery, natomiast w jej kantatach występuje bogata akcja dramatyczna, która cały czas się rozwija, a także typowe dla gatunków scenicznych dialogi i recytatywy. Z tego względu w jej utworach zauważalna jest teatralność typowa dla opery⁸. Pamiętajmy jednak, że kantata sama w sobie korzysta ze zdobyczy tego gatunku (np. arie, ariosa, formy mówione „parlato”). Kantaty Strozzi charakteryzują się również bogactwem środków muzycznych mających na celu podkreślenie akcji oraz emocji czy uczuć postaci – najczęściej przy pomocy figur retorycznych, które idealnie wpisują się w koncepcję znaku i opartego na znakach kodu, doskonale znaną dzięki badaniom semiotycznym.

6 Szczegółową analizę kantaty *Appresso Ai Molli Argenti* pod kątem zastosowania figury lamentu i osadzenia go w różnych tradycjach przeprowadzili Richard Kolb i Barbara Swanson w artykule *Barbara Strozzi, Appresso Ai Molli Argenti (1659)* z 2018 r.

7 Zob. J. Dorival, *La cantate française au XVIII^e siècle*, PUF, Paris 1999, s. 47–49.

8 Zob. hasło: *Barbara Strozzi*, [w:] *Enciclopedia DEUMM. Dizionario Enciclopedico Utet della musica e dei musicisti*, Editore Unione Tipografico Editrice Torinese, Torino 1984.

Kompozytorka pisała kantaty do tekstów swojego ojca, Giulia Strozzi-go oraz do innych włoskich poetów ze szkoły weneckiej. Prawie wszyscy ci autorzy to profesjonalni literaci: poeci, pisarze i libreciści, jak choćby Pietro Paolo Bissari (1595–1663), który był politykiem oraz twórcą melodramatów (np. *La Bradamante*). Z kolei Giulio Strozzi to autor libret do takich oper jak: *La finta pazza* Francesca Sacratiego (1605–1650) czy *Veremonda l'amazzone di Aragona* Francesca Cavalliego (1602–1676). Natomiast Sebastiano Baldini (1615–1685) to poeta i satyryk, Pietro Dolfino (1444–1525) zaś był patriarchą kościelnym oraz poetą. Zdarzało się jednak, że Barbra Strozzi sięgała po teksty uznawane dziś za anonimowe (np. kantata *Voipur, begl'occhi*).

Podsumowując to ogólne wprowadzenie w twórczość kantatową Barbary Strozzi, należy jeszcze dodać, że jej kantaty nie są bardzo trudne pod względem wirtuozowskim: tessitura nie sięga najwyższych rejestrów, ambitus zaś jest niezbyt szeroki. Teksty tych utworów dziś zdają się archaiczne, zatem bardzo istotna w aspekcie wykonawczym jest dykcja, aby podkreślić tekst i jego teatralność. Równie ważna jest w ich wykonaniu artykulacja i prawidłowe akcentowanie sylab. Czasami pojawiają się także długie frazy, które należy zaśpiewać na jednym oddechu, co stawia przed wykonawcą większe wymagania techniczne. Występują w tych utworach również tak zwane koloratury oraz duże skoki interwałowe, mające na celu uwypuklenie dramatyizmu tekstu poetyckiego i jego treści. Najważniejszym elementem i wymogiem stawianym śpiewakowi jest jednak ekspresyjna interpretacja tekstu poetyckiego, który często balansuje między intymnością i teatralnością, co stanowi realizację idei *recitar cantando* pozwalającej na wzbudzenie w odbiorcy uczuć, o których mówi tekst, co stanowiło najważniejszy element (i cel) sztuki muzycznej włoskiego baroku.

Poetycki obraz Heraklita

Tekst kantaty *L'Eraclito amoroso* doskonale wpisuje w założenie obecne we włoskiej kantacie poetyckiej i muzycznej XVII wieku: słowo miało być nośnikiem uczuć i emocji, a także refleksji na tematy ogólnoludzkie, niekiedy filozoficzne. Szczególnie wyraźnie widać to w zastosowanych figurach poetyckich oraz odwołaniach do ówczesnie funkcjonujących toposów, co w przypadku tego utworu nie jest zbyt rozbudowane. Niemniej pozwoliło kompozytorce na wytworzenie środków muzycznej ekspresji, dzięki którym możliwe było przekucie „l'affetto poetico” (sentyment poetycki)

w „affetto musicale” (sentyment muzyczny)⁹. Tematyka kantaty rzutuje także na konstrukcję muzyczną utworu, która odbiega nieco od typowej kantaty, w której, aby uzyskać dramatyzm i formę narracyjną, najczęściej kompozytorzy na przemian z recytatywem stosowali arię *da capo*.

Zgodnie z podaną wcześniej typologią kantaty można zauważyć, że *L'Eraclito Amoroso* jest w pierwszej kolejności utworem o tematyce miłosnej, w jej obliczu destrukcyjnym dla pomiotu, a dalej – moralno-filozoficznej, zakorzenionej w greckim antyku. To również refleksja nad niestałością w życiu i dramatem osoby, która po zawodzie miłosnym utraciła wiarę. Autor poezji do kantaty *L'Eraclito Amoroso* pozostaje jak na razie anonimowy¹⁰.

Spójrzmy na najważniejsze elementy tekstu poetyckiego. Sama narracja jest dość prosta – oto nieszczęśliwa kobieta opowiada swoją historię. Nie robi tego jednak w prostym wyznaniu lirycznym, lecz zwracając się, nieco na wzór antycznego filozofa (i tego z czasów Barbary Strozzi), do ludzi, do zakochanych – mówi do nich ku przestrodze. Ostrzega przed nieszczęściem, które może spotkać każdego, kiedy kochanek staje się idolem (bożyszczem), w którym pokłada się zbyt wiele wiary, a jak nauczał Heraklit „wszystko się przeobraża”¹¹, stąd próba zbytniego przywiązania do drugiego człowieka, kończy się dramatycznie dla podmiotu. Konsekwencją bowiem tych silnych, niewłaściwie ułożonych uczuć są łzy i rozpacz,

9 A. Basso, *Storia della musica dalle origini al XIX secolo: La Musica Italiana Vocale da camera e da chiesa. Il Momento culminante della cantata*, Editore UTET, Milano 2006, s. 298–302. Giovanni Mario Crescimbeni zdefiniował poetycką formę kantaty w swojej *Istoria della volgar poesia* (1714) w następujący sposób: „kompozycja wierszy przeplatanych ariami na jeden lub kilka głosów niepodlegających określonym regułom, zawierająca elementy narracyjne i dramatyczne”. G. M. Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, t. 1, Presso Lorenzo Basegio, Venice 1730–1731 (wyd. I 1714). Bardziej współczesne opracowania koncentrują się jedynie na definicji i opisie kantaty muzycznej. Zob. np. *Dizionario Musicale Larousse*, dz. cyt.; *Enciclopedia Motta*, red. F. Motta, Milano 1964; A. Basso, *Storia della musica dalle origini al XIX secolo*, Editore UTET, Milano 2004.

10 W książeczce programowej festiwalu Torino Milano Festival Internazionale della Musica (05–23 settembre 2012), Sesta edizione znajduje się informacja, że autorem tekstu jest Pietro Dolfino (Delfino); zob. http://www.mitosettembremusica.it/sites/default/files/2019-05/50_accademia_arcadia.pdf?fbclid=IwAR0Y5k5XiPLxbMih6ZETji2UllnCT8GFV_TVmInWkqefbTGe9-Qe_nAnsdM (21.09.2021). Informacje te jednak wymagają dalszych badań i potwierdzenia, gdyż w pracach naukowych i wydaniach kantat Barbary Strozzi tekst ten podawany jest jako anonimowy.

11 G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 1: *Od początków do Sokratesa*, przekł. E. I. Zieliński, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2000, s. 94.

która z czasem staje się centrum bytu, w którym cierpienie miesza się z rozkoszą, powstaje oksymoron: ból staje się szczęściem, co dobrze wpisuje się w idee Heraklita o nieustającej walce i jednocześnie syntezie przeciwieństw, która stanowi harmonię wszechświata¹². Podmiot widzi siebie jako męczennicę (figura męczennika) miłości do niestałego kochanka, przez którego jej wnętrze wypełniło się smutkiem, przechodzącym w żalobę, w zło, które ją zabije i pogrzebie.

Ten niezwykle pesymistyczny i tragiczny obraz miłosnego nieszczęścia wzmocniony został przez figury retoryczne i poetyckie, a także obecne w kulturze europejskiej toposy łatwe do odczytania przez odbiorców muzyki Barbary Strozzi. Już na początku mamy apostrofę do zakochanych („Udite amanti”) wzmocnioną westchnieniem skierowanym do boga („oh Dio”). W dalszych fragmentach tekstu występują słowa lub zwroty, które można zaliczyć do figur związanych z cierpieniem, na przykład: „lagrimar mi porta” (przynosi mi łzy), „Vaghezza ho sol di piangere” (niepewność doprowadza mnie do płaczu), „mi pascosol di lagrime” (karmię się łzami), „dolor” (ból), „singulti” (łkania), „sospir” (westchnienie), „tristezza (smutek)”. Słowo „lagrima” zdaje się powracać niczym refren¹³. Topos ten, tak jak i figury związane z bólem, żalobą czy smutkiem nadają rytm tekstowi poetyckiemu i jednocześnie mocno uwypuklają przyczynę tego stanu – niestałość i perfidię Ukochanego, a także niepewność, zwątpienie, zdradzone zaufanie i utratę wiary w konsekwencji wcześniejszych doświadczeń. Podmiot zdaje się nie dostrzegać najważniejszej z lekcji Heraklita – że bez cierpienia nie potrafiłby docenić utraconego szczęścia – aby w pełni doświadczać życia, potrzebne są pozytywne i negatywne aspekty. Jedne bez drugich nie byłyby bowiem możliwe do pełnego doświadczenia¹⁴.

Przy takim obrazie przeżyć podmiotu nietrudno powiązać tytułowego Eraclito z Heraklitem z Efezu. Charakterystyczne imię powiązane jest z elementami filozofii tego myśliciela czy nawet, na poziomie bardziej ogólnym – pewnym wyobrażeniem o nim i o jego filozofii obecnym w kulturze weneckiego (może nawet włoskiego czy europejskiego) baroku. To filozof pesymista, mówiący o niestałości rzeczy i świata, mizantrop.

12 Zob. tamże, s. 97.

13 W tym miejscu można zaznaczyć, że niepewność autorstwa tekstu poetyckiego obecnie jeszcze uniemożliwia odnalezienie jego wersji drukowanej lub rękopiśmiennej, która pozwoliłaby na analizę porównawczą oryginału i umuzycznienia. Z tego względu figury poetyckie i muzyczne zostaną pokazane razem w kolejnym fragmencie tekstu. W analizie opieram się na wydaniu: B. Strozzi, *L'Eraclito amoroso*, [w:] *taż, Cantate, ariette, e duetti opus 2*, Cor Donato Editions, 2014.

14 Zob. G. Reale, dz. cyt., s. 96.

Nieustająca zmienność, niepewność czy wręcz względność wszystkiego, cykliczność życia i śmierci, zacieranie granic między tym, co było i tym, co będzie – to fundamenty jego myśli¹⁵, które wyraźnie pojawiają się w tekście (dodajmy, że filozofia Heraklita była popularna we Włoszech w XVII wieku, choć w sztuce obecna dość powierzchownie i rzadko). Niestały kochanek, zwątpienie czy myśl o śmierci doskonale się w to wpisują, naturalnie, jeśli mamy na uwadze tytuł utworu wskazujący na możliwe afiliacje. Związki te podkreślają elementy introspekcyjne zawarte w tekście, które pozwalają na ogląd przeżyć wewnętrznych podmiotu i analizę ich przyczyn – nie bez powodu już na początku osoba mówiąca zwraca się do zakochanych: posłuchajcie o przyczynie mego bólu i jego konsekwencjach. Z przedstawionej w tekście sytuacji wynika też pewien morał, zakładający, że zbyt silne przywiązanie do drugiego człowieka, zbyt silne doń zaufanie może doprowadzić do utraty wiary, wreszcie stanu, który dziś określilibyśmy mianem depresji; wszystko się bowiem zmienia, nic na tym świecie nie jest stałe, nie można przywiązywać się ani do rzeczy, ani do ludzi – zdaje się brzmieć puenta utworu. Warto zaznaczyć, że odwołanie w tytule do imienia Heraklit i wskazania już na tym poziomie niestałości jako cechy go obrazującej (lub stanowiącą specyficzną stałość polegającą na nieustającej zmienności) pozwala powiązać treść tej poezji z filozofią Efezczyka. W innym przypadku (bez wskazówki w tytule) należałoby raczej myśleć o typowym lirycznym wyznaniu bólu, cierpienia i niedoli kochającej kobiety – o jednym z najsilniej utrwalonych w kulturze europejskiej toposów.

Co ważne, imię Heraklita, podobnie jak słowa „miłość”, „miłosny”, „kochający”, „kochliwy” w samym tekście kantaty nie występuje. Pojawiają się tutaj wątpliwości dotyczące tłumaczenia tego tytułu oraz różne możliwości jego interpretacji. Jeśli chodzi o filozofię Heraklita związaną z nieustającą zmiennością człowieka i otaczającej go rzeczywistości wskazywałoby to na określenie Heraklita jako kochliwego, wręcz rozkocharującego w sobie kobiety, stąd wskazówka w kierunku powiązań podmiotu z porzuconą kobietą. Kiedy jednak spojrzymy na tekst poetycki od strony lingwistycznej, dostrzeżemy, że rodzaj podmiotu nie jest taki pewny, jak mogłoby się to zdawać – nie wiadomo bowiem, czy podmiot jest kobietą czy mężczyzną, czy lament wyraża porzucona przez Heraklita kobieta czy porzucony przez ukochaną Heraklit. Brakuje bowiem wykładników, by zdecydowanie wskazać, kto jest osobą mówiącą w tekście. Możliwe, iż

15 Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia Filozofii*, t. 1: *Filozofia Starożytna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 31–34.

ta niejednoznaczność pojawiła się celowo, aby pogłębić wieloznaczność i możliwość płynnego przejścia z perspektywy porzuconej kobiety do perspektywy nieszczęśliwego Heraklita. Stąd też tytuł kantaty można przetłumaczyć jako „Kochający Heraklit” oraz „Kochliwy Heraklit”. Doskonale pokazuje to płynność rzeczy i niepewność otaczającego nas świata. Zaś nad całym utworem odciska się piętno pesymistycznej (dla niewtajemniczonych) strony rozważań Heraklita.

Filozofia zapisana w dźwięku

Do najważniejszych środków muzycznych pozwalających na wydobycie emocjonalnej głębi i filozoficznej zadumy z poetyckiego tekstu w kantacie Barbary Strozzi *L'Eraclito Amoro* należą figury retoryczne. Współgrają one doskonale ze współczesnymi teoriami toposu literackiego i semiotyki muzycznej, które objaśniają znaczenia zawarte w obu mediach, a także pozwalają wskazać w precyzyjny sposób powiązania między tekstem a muzyką. Można też dodać, że system retoryki muzycznej to rodzaj kodu kulturowego zawierający wielkie kompleksy znaków usystematyzowane zgodnie z podziałami zaproponowanymi jeszcze w antyku, a rozwiniętymi w czasach renesansu i baroku. Figura retoryczna to jeden z najlepszych i najbardziej naturalnych przykładów znaków w muzyce, który w obrębie kultury europejskiej bywa dość dobrze odczytywany, nawet przez szersze grono odbiorców na poziomie intuicyjnym, bez świadomości zastosowanych przez kompozytora zabiegów retorycznych (czy istnienia retoryki w ogóle). A jak podaje Eero Tarasti: „Western musical practice provides ample evidence of the profoundly semiotic nature of music”¹⁶. Dzięki temu możemy odczytać znaczenia ukryte w dźwiękach i przeanalizować ich relacje z tekstem, a w omawianej kantacie każdy muzyczny element wynika z poetyckiej treści, co w kontekście miejsca i czasu powstania utworu jest zrozumiałe.

W omawianej kantacie kompozytorka wydzieliła poszczególne części utworu przy pomocy instrumentalnych łączników, co w połączeniu z opracowaniem tekstu poetyckiego sprawia, że utwór nie tylko zyskuje budowę *quasi*-zwrotkową, lecz także poetycka treść łatwiej dociera do odbiorcy. Spójrzmy zatem na tekst w wersji podstawowej (tekst oryginalny i tłumaczenie) oraz wyłaniającej się z utworu Barbary Strozzi, w powiązaniu ze sposobem śpiewania poszczególnych fragmentów (zob. tab. 1).

16 E. Tarasti, *Sings of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Mouton De Gruyter, Berlin–New York 2002, s. 30.

Tabela 1. *L'Eraclito Amoroso* według Barbary Strozzi

<i>L'Eraclito Amoroso</i>		<i>L'Eraclito Amoroso</i> według Barbary Strozzi	Sposób śpiewania
Udite amanti la cagione, oh Dio, ch'a lagrimar mi porta: nell'adorato e bello idolo mio, che si fido credei, la fede è morta. Vaghezza ho sol di piangere, mi pasco sol di lagrime, il duolo è mia delizia e son miei gioie i gemiti. Ogni martire aggrada mi, ogni dolor diletta mi, i singulti mi sanano, i sospir mi consolano. Ma se la fede negami quell'incostante e perfido, almen fede serbatemi sino alla morte, o lagrime! Ogni tristezza assalgami, ogni cordoglio eternisi, tanto ogni male affliggami che m'uccida e sotterrimi.	Stuchajcie Kochani mojej racji, Och Boże, która sprawia, iż płaczę. W mojego Adorowanego i Ukochanego Idola mojego, któremu zaufałam, wiara umarła Niepewność pozostała mi tylko i płacz Żywię się tylko łzami, mój ból i rozkosz są moją radością i cierpieniem Każde męczeństwo mi odpowiada Każdy ból jest szczęściem Moje łkania mnie uzdrawiają Westchnienia są ukonjeniem A jeśli moja wiara odeszła (odmawia mi postuśzeństwa), Ten Niestaty i Perfidny (Heraklit) Przynajmniej wiare zostaw mi aż do śmierci, och tzy Każdy smutek napełnia mnie wewnętrznie, każda żałoba w środku pozostanie czasami zło mnie pogrąży, zabije mnie i pogrzebie ¹⁷	Udite, <i>Udite, Udite</i> amanti la cagione, oh Dio, ch'a lagrimar mi porta, <i>oh Dio</i> : nell'adorato e bello idolo mio, che si fido credei, la fede, <i>la fede</i> è morta. Vaghezza ho sol di piangere, mi pasco sol di lagrime, il duolo è mia delizia e sonmie gioie i gemiti. Ogni martire aggrada mi, ogni dolor diletta mi, i singulti, <i>singulti</i> mi sanano, i sospir, <i>sospir, sospir</i> mi consolano. <i>oh Dio, nell'adorato e bello idolo mio, che si fido credei, la fede, la fede è morta.</i> Ma se la fede negami quell'incostante, <i>quell'incostante</i> e perfido, almen fede serbate mi sino alla morte, <i>sino alla morte</i> , o lagrime! Ogni tristezza assalgami, ogni cordoglio eternisi, tanto ogni male affliggami che m'uccida e sotterrimi mi.	Rodzaj recytatywu dramatycznego; śpiewanie na wysokiej tessiturze Liryczna kantylena śpiewana legato Tekst śpiewany na długich nutach w średniej tessiturze legato i na długim oddechu Pojawia się skok oktawowy; niższa i średnia tessitura Długie trzymane nuty; pochody półtonowe i całotonowe Śpiewanie frazy na długim oddechu w niskiej tessiturze Dramatyczne śpiewanie, któremu towarzyszą duże skoki interwałowe

Już pobieżny rzut oka na tekst pozwala zauważyć pewne zabiegi retoryczne, dzięki którym kompozytorka kieruje uwagę słuchacza i wzmacnia emocjonalny przekaz tekstu poetyckiego. Dzieje się to już na poziomie konstrukcji, jaką tekstowi poetyckiemu Strozzi nadała, oblekając go

17 Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie własne – D. Z.

w dźwięk. Już sama *quasi*-stroficzność i dodany jeden fragment (zbudowany z powtórzenia dwóch wersów wybranych z początkowego fragmentu) przekłada się na wyraźne rozdzielanie informacji, a pozostawienie instrumentalnego łącznika pozawala wybrzmieć tekstowi, niejako zostawia go z odbiorcą. Najwyraźniej uwagę słuchacza kierują powtórzenia tekstu (anafory), które pozwalają podkreślić to, co najważniejsze, co powinno zostać zapamiętane i przemyślane lub przeciwnie – wstrzymują narrację, aby przygotować odbiorcę na kolejną partię tekstu.

Otwierająca tekst poetycki apostrofa „udite” (słuchajcie) poprzez dwukrotne powtórzenie w coraz to wyższym rejestrze z wyraźnym zastosowaniem interwałów wznoszących (kwarta, kwinta) na dwóch pierwszych sylabach (motyw ten niczym odpowiedź tonalna w fudze przypomina figurę pytania – *interrogatio*) daje wrażenie wołania, eksclamacji (*exclamatio*), w którą przeradza się dzięki wspomnianym zabiegom muzycznym. Pozwala to na zwrócenie uwagi słuchacza i podkreślenie, jak ważna jest ta historia. Ten zwrot do słuchacza podany dwukrotnie przypomina filozofa przemawiającego do Ludu. Przypomnijmy, że w kulturze Wenecji filozofowie często wychodzili do Ludu i wygłaszali przemówienia moralizatorskie. Swoją pierwotną funkcję apostrofa „udite” odzyskuje przy trzecim powtórzeniu, które jest łagodniejsze melodycznie i płynnie przechodzi do dalszego odcinka tekstu. Do słowa „Amanti”, co może oznaczać „kochani” lub „kochankowie, zakochani” i w tym wypadku podmiot ostrzega „kochanków”: już w pierwszej frazie mamy zatem nawiązanie ogólne do sposobu działania filozofów.

W tekście dominują określenia związane z bólem, o czym była mowa powyżej, w wersji umuzycznionej część tych słów została powtórzona (przez co zmianie uległa struktura metryczna tekstu) i wzmocniona poprzez zastosowanie figur retorycznych, dobrze już wówczas osadzonych w tradycji muzycznej. Ponadto w początkowych dwóch frazach muzycznych kompozytorka dorzuciła popularne w epoce, operowe westchnienie „Oh Dio” (O Boże; zob. przykł. 1).

Kiedy podmiot zapowiada opowieść o tym, co przyniosło płacz („lagrima” oddane pochodami sekundowymi ze skokiem o kwintę zmniejszoną w środku słowa; patopoja), mówi o uwielbianym („adorato”) i pięknym („bello”) bożyszczu („idolo”), którego postępowanie sprawiło, że wiara w niego została zachwiana i „umarła”. Poszczególne fragmenty zdania rozdzielane są pauzami, które przywołują skojarzenie z płaczem niepozwalającym na wypowiedzenie dłuższej frazy bez chwili przerwy (oddanie strukturą frazy muzycznej stanu emocjonalnego podmiotu; figura *suspiratio*). Kobieta straciła złudzenia, „niestały i perfidny” („inconstante e perfido”)

spowodował, że ona przestała w niego wierzyć, a siła tej utraty podkreślona została – w tekście poetyckim przez figurę umierającej wiary, w muzyce zaś – powtórzeniem słowa „la fede” w wyższej tessiturze (na tej samej zasadzie, co słowo „udite” na początku utworu) przy rozdzielaniu każdego słowa pauzą¹⁸. Z kolei „umarła” („è morta”) zobrażowane zostało chromatycznymi półtonami typowymi dla patopoi. Ten dwuwierszowy fragment powróci w połowie utworu, dając początek kolejnej części, niczym nowy punkt wyjścia do opowieści o bólu i cierpieniu. W takim przypadku część pierwsza kończyłaby się w momencie, kiedy podmiot odnajduje pocieszenie w swoim cierpieniu. Kolejna, wychodząc od przyczyny nieszczęścia, dochodzi do bardzo pesymistycznej konkluzji – że rozpacz przerodziła się w wieczną żalobę („cordoglio eterno”), a zło („male”), które trapi nieszczęsną kobietę, zabije ją i pogrzebie („uccida e sotterri”).

L'Eraclito amoroso Barbara Strozzi

U - di - te u - di - te u - di - te Aman - ti laea - gio - ne oh

Di - o ch' à la - gri - mar mi por - ta. Oh Dio nell' a - do - ra - to e

Przykład 1. Barbara Strozzi, *L'Eraclito amoroso*, t. 1–8

Kolejna sekcja kantaty rozpoczyna się po krótkim instrumentalnym intermezzu w takcie 22. Początek to słowo „niepewność” („vaghezza”), w którym pojawia się półton z nuty g na *fis* (patopoja lub madrygalizm, tzw. *pianto*¹⁹) podkreślający niepewność, a w słowach oddających cierpienie – ból. W tym fragmencie zmienia się sposób podawania tekstu – więcej dźwięków przypada na jedną sylabę, choć nadal fragmenty poetyckie rozdzielają pauzy. Stopniowo podmiot dochodzi do tego, że ból staje się

18 Pamiętajmy, że pauzy pełniły bardzo ważną rolę w retoryce antycznej i muzycznej opracowanej w XVI w. (np. oddech, osłabienie koncentracji myśli u słuchacza, segmentacja akustyczna). Zob. R. J. Wieczorek, *Ut cantu con sonet verbis: związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*, Ars Nova, Poznań 1995, s. 114.

19 Zob. J. Grimalt, *Mapping Musical Signification*, Springer International Publishing, Cham 2020, s. 33.

rozkoszą („il duolo è mia delizia”), lament zaś – radością („e son miei gioie i gemiti”). Kompozytorka wyraźnie wskazuje różnicę między tymi kategoriami: wszystkie słowa związane z bólem zawierają w sobie patopoje, a tam, gdzie mowa o radości – pojawiają się większe zróżnicowanie melodyczne, rytmiczne i ozdobniki. Najpierw melizmat w wygodnej dla głosu sopranowego pozycji w celu podkreślenia tej słodczy („delizia”) głosem ludzkim, później przy słowie „radość” („gioio”) – koloratura, która wzmacnia przekaz zatracenia się w radości. Płynne przechodzenie ze stanu rozpacz do radości przy zastosowaniu wspomnianych środków muzycznych (zob. przykł. 2) pokazuje również płynność i zmienność wszystkiego oraz dualizm tak silnie obecne w filozofii Heraklita.

28
fol di la - gri-me Il duo - - lo è mia de -

33
li - ti - a e sonmie gio - - - - -

37
io i ge mi - ti.

Przykład 2. Barbara Strozzi, *L'Eraclito amoroso*, t. 29–38

Kulminacją i rodzajem konkluzji tej pierwszej części kantaty jest kolejny fragment, w którym podmiot mówi o swoim męczeństwie, z którym jest pogodzony i które staje się jego integralną częścią, dającą uzdrowienie i pocieszenie. To zatracenie się w bólu i diametralną zmianę odczuwania Strozzi pokazuje po raz kolejny, zmieniając sposób śpiewania oraz parametry melodyczno-rytmiczne. Tu czas zatrzymuje się: melodia podąża bardzo długimi wartościami rytmicznymi (całe nuty, całe nuty z kropką) w równomiernym rysunku rytmicznym, momentami pozbawionym metrum, głównie sekundami, z rzadka posługuje się skokiem o interwał większy od tercji i chromatyką (podkreślanie słów związanych z bólem; zob. przykł. 3). Wszystko to w średnicowym i niskim rejestrze głosu, w celu nadania ciężkości (np. słowo „ból” – „dolor”), ukazania rodzaju bezczasu i zapomnienia siebie. W tym fragmencie utworu można jeszcze widzieć te przemiany i opozycyjne zestawienia w kategorii syntezy przeciwieństw

i nieustającego stawania się, przechodzenia z jednego punktu do drugiego i z powrotem²⁰.



Przykład 3. Barbara Strozzi, *L'Eraclito amoroso*, t. 71–75

W takcie 79 powraca fragment z początku poprzedzony westchnieniem „Oh Dio”: „nell’adorato e bello idolo mio, // che sì fido credei, la fede, *la fede* è morta”. Jak zostało to już zasygnalizowane, fragment ten pod względem poetyckim i muzycznym jest identyczny z tym, który pojawił się na początku utworu. Po nim rozwija się narracja w stronę coraz większej rozpacz podmiotu – kobieta nie znajdzie już żadnego ukojenia. Zabieg ten pod względem formalnym porządkuje utwór, nadając mu wyraźną strukturę dwóch części składających się z kilku odcinków (pierwsza z trzech, a druga z czterech). Dramaturgicznie następuje rozwój podmiotu, tego, co dzieje się w jego wewnętrznym świecie – od zdiagnozowania przyczyny rozpacz, przez próbę przezwyciężenia i zatracenia się w niej, aż po totalne pogrążenie się w żałobie, co wychodzi poza filozofię Heraklita, wchodząc na grunt barokowego lamentu i skupienia na emocji (tu skrajnie trudnej dla pomiotu).

W tej części kompozytorka korzysta ze środków muzycznych podobnych do tych, których użyła w ostatnim segmencie poprzedniej części. Chodzi przede wszystkim o bardzo długie wartości nut, równomierny rytm, pochody głównie sekundowe (nadal wzbogacane chromatyką i skokami podkreślającymi znaczenie słów), średni i niski rejestr głosu. Zmiana rejestru na wysoki następuje w momencie podkreślenia cech kochanka: „incostante” (niestały) oraz „perfido” (perfidny). To nie tylko rejestr wysoki, ale dźwięki przejściowe dla sopranu (bardzo pomysłowe wsparcie treści poetyckiej z poziomemu aparatu wykonawczego), co dodatkowo podkreśla dramatyzm sytuacji. Słowo „incostante” pojawia się aż dwa razy i jest wyrazem złości i bólu wyrzucanego przez zranioną kobietę. Słowo

20 Zob. G. Reale, dz. cyt., s. 97.

„perfidio” skomponowane jest na pochodzie całotonowym i można je uznać za rodzaj krzyku.

Pod koniec utworu, w takcie 125 pojawiają się frazy żałobne i ciężkie w swoim dramatyzmie: „Ogni tristezza assal gami ogno cordoglio eterni-si” (Każdy smutek wypełnia moje wnętrze w wiecznej żałobie). Występuje tu długo trzymany dźwięk (tzw. tenuta) e^1 na słowie „wieczność” („eterni-si”) z interwałem sekundy małej na końcu. Ostatni fragment kantaty przynosi zmianę sposobu umuzycznienia – pojawiają się drobne wartości rytmiczne i duże zróżnicowanie: znaczne skoki interwałowe i nieliczne, bardzo krótkie pauzy, a także wyraźny kontrapunkt w basie. To ożywienie muzyczne na końcu utworu mocno kontrastuje z tekstem poetyckim, w którym pojawia się najbardziej pesymistyczna konkluzja. Te przeciwieństwa zostały dodatkowo wzmocnione wewnątrz tego fragmentu: ruchliwe odcinki ze skokami nieprzekraczającymi kwinty („tanto ogni male affliggami”) po pauzie zestawione zostają ze spokojniejszą rytmicznie frazą, w której pojawia się skok interwałowy bardzo duży, o undecymę w dół, co obrazuje słowo „pogrzebie” („sotterrini”). Można zauważyć, że ostatnie frazy wyrażają brak nadziei na cokolwiek: „Zło mnie pogrzebie”. Tym złem jest Heraklit, który porzucił kochającą go kobietę, w szerszym rozumieniu nieszczęśliwe uczucie lub ciągła zmienność rzeczywistości. Kantata kończy się na niskich i trudnych wykonawczo dla sopranu dźwiękach h małe, aby odmalować motyw pogrzebienia i jego ostateczność (zob. przykł. 4).



Przykład 4. Barbara Strozzi, *L'Eraclito amoroso*, t. 159–163

Jak zauważa Carol Kimball „Strozzi uses long melismas and contrasting passages to portray the narrator’s relief felt in grief. (...) She uses irony, humor, and vulnerability to portray each affect”²¹. Kantata ta podkreśla zdolność Strozzi do komunikowania rozdzierających serce emocji muzyką. Nawet jeśli odbiorca nie zna tekstu poetyckiego, udręka podmiotu jest dla niego jasna. Intymność osamotnionego kobiecego głosu i szlochająca, a nawet zawodząca melodia po mistrzowsku wskazuje słuchaczom

21 Zob. C. Kimball, *Women Composers: A Heritage of Song*, Hal Leonard Productions, Milwaukee 2004, s. 157.

przeżywany przez podmiot dramatu i jego stan psychiczny. Podkreślić bowiem należy, że muzyka włoska tego czasu to muzyka afektu i malowania słów za pomocą dźwięków (tzw. *word painting* / *word illustration*²²).

Można w tym miejscu zadać pytanie o to, jaki obraz miłości wyłania się z tego utworu i co z filozoficznej myśli Heraklita z Efezu zostało zawarte w tej kantacie. Obraz ten jest pesymistyczny, pełen skrajnych emocji – od radości po głęboki smutek, cierpienie, utratę wiary czy pragnienie śmierci, miłości niszczącej. Przyczyną tego jest niestałość, porzucenie, zmienność świata i człowieka. Barbara Strozzi rysuje nam zatem w swojej kantacie obraz relacji miłosnej, z której wyłaniają się elementy filozofii Heraklita: nie liczą się uczucia, liczy się ciągły rozwój człowieka, jego umysł, uczucia nie są stabilne, mogą płynnie przejść z jednej skrajności w drugą. Wszystko się zmienia, przemija, nawet cierpienie może stać się radością, jeśli zmieni się w immanentną część podmiotu. Niezależnie od kilku pozytywnych akcentów, kantata ta jest głęboko pesymistyczna. Jest ona przede wszystkim przykładem recepcji idei filozoficznych na gruncie muzycznym. Można założyć, że szersze ujęcie filozofii Heraklita z Efezu z jednej strony nie pasowałoby do lamentu, z drugiej zaś w muzyce i poezji tego okresu mamy często odwołanie do erudycji słuchacza, która pozwalała odbiorcy na dopowiedzenie tego, co ani w nutach, ani w słowach się nie znalazło. Innymi słowy każdy odczyta utwór na swój sposób, odnajdując w nim bogactwo znaczeń uczuciowych i filozoficznych, zgodnie z własnym odczytaniem.

Na koniec warto jeszcze dodać, że kantata Barbary Strozzi, mimo iż niemal cała utrzymana jest w tessiturze wygodnej dla sopranu, wymaga od wykonawcy dużej ekspresji wokalne, dramatyzmu w głosie, znakomitej dykcji, a równocześnie lekkości. Wirtuozeria kompozytorska u Barbary Strozzi to wszechstronność tej wybitnej artystki, która równorzędnie traktuje zarówno tekst poetycki, jak i warstwę muzyczną. Jednocześnie posiada ogromną wiedzę, w jaki sposób prowadzić głos, aby jak najwierniej odzwierciedlał emocje poetyckie zawarte w figurach retorycznych. W znakomity sposób kompozytorka potrafiła połączyć teatralność i *quasi-liryczność* pełnego bólu wyznania wyrażające stany emocjonalne podmiotu z retoryką muzyczną i wierną interpretacją tekstu poetyckiego oraz

22 Zob. W. Bernhart, *What Can Music Do to a Poem? New Intermedial Perspectives of Literary Studies* [2008], [w:] *Essays on Literature and Music (1985-2013)* by Walter Bernhart, ed. W. Wolf, t. 14, Brill/Rodopi, Leiden–Boston 2015, s. 406. Zob. też. *Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy*, ed. M. Talbot, Routledge, London–New York 2016 oraz M. Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, University of California Press, Berkeley 1995.

doskonałym wykorzystaniem głosu – często wirtuozowskim. Pokazuje to, że zasługiwała ona w pełni na swój przydomek – *Virtuosissima Cantatrice*, a także i na ten drugi, nadany jej w XXI wieku – *Virtuosissima Compositrice*.

Abstrakt

Miłość i filozofia w muzyce: kantata *L'Eraclito amoroso* Barbary Strozzi

Przedmiotem niniejszego tekstu jest analiza kantaty *L'Eraclito amoroso* wybitnej i jednocześnie jednej z nielicznych kobiet-kompozytorek działających w Wenecji w okresie baroku Barbary Strozzi (1619–1677). Kantata ta to przykład recepcji idei filozoficznych w muzyce wokalne XVII wieku. Analizie poddane zostały związki filozofii z muzyką i poezją, zaś w centrum rozważań znajduje się wyobrażenie miłości obecne w omawianym utworze w kontekście idei filozoficznych Heraklita z Efezu. Do przedstawienia tematu zastosowano narzędzia wywodzące się z badań nad retoryką muzyczną, relacjami słowno-muzycznymi oraz, pomocniczo, semiotyki muzycznej.

Słowa kluczowe: miłość, filozofia, *L'Eraclito amoroso*, Barbara Strozzi, retoryka muzyczna

Abstract

Love and Philosophy in Music: cantata *L'Eraclito amoroso* by Barbara Strozzi

The article analysis *L'Eraclito amoroso*, the cantata by the outstanding Barbara Strozzi (1619–1677), one of the few women composers working in Venetia in Baroque. The cantata represents the reception of philosophical ideas in the XVII century vocal music. The relationship between philosophy, music, and poetry is being analyzed, with the primary focus on the image of love presented in work in the context of the philosophical ideas of Heraclitus of Ephesus. In the presentation of the above themes, the author used tools connected to studying music rhetoric, relationships between words and music, as well as, to some degree, musical semiotics.

Keywords: love, philosophy, *L'Eraclito amoroso*, Barbara Strozzi, music rhetoric

Bibliografia

- Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy*, ed. M. Talbot, Routledge, London–New York 2016.
- Basso A., *Storia della musica dalle origini al XIX secolo*, Editore UTET, Milano 2004.

- Basso A., *Storia della Musica dalle origini al XIX secolo: La Musica Italiana Vocale da camera e da chiesa. Il Momento culminante della cantata*, Editore UTET, Milano 2006.
- Bernhart W., *What Can Music Do to a Poem? New Intermedial Perspectives of Literary Studies [2008]*, [w:] *Essays on Literature and music (1985-2013)* by Walter Bernhart, ed. W. Wolf, t. 14, Brill/Rodopi, Leiden–Boston 2015, s. 405–412.
- Campo S. S., *Barbara Strozzi 400 años del nacimiento de la célebre compositora e intérprete veneciana / Barbara Strozzi 400 years after the birth of the famous venetian composer and performer*, „ArtsEduca” 2019, nr 24, s. 85–96.
- Crescimbeni D. M., *Istoria della volgar poesia*, t. 1, Presso Lorenzo Basegio, Venice 1730–1731 (wyd. I 1714).
- Dorival J., *La cantate française au XVIII^e siècle*, PUF, Paris 1999.
- Emerson I. P., *Five Centuries of Women Singers*, Praeger, Westport, Conn. 2005.
- Enciclopedia DEUMM. Dizionario Enciclopedico Utet della musica e dei musicisti*, Editore Unione Tipografica Editrice Torinese, Torino 1984.
- Enciclopedia Motta*, red. F. Motta Editore, Milano 1964.
- Feldman M., *City Culture and the Madrigal at Venice*, University of California Press, Berkeley 1995.
- Fontijn C., *Representations of Weeping in the Laments of Barbara Strozzi*, [w:] *Uncovering Music of Early European Women (1250–1750)*, Taylor and Francis, Milton 2020.
- Glixon B. L., *New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi*, „The Musical Quarterly” 1997, t. 81, nr 2, s. 311–335.
- Glixon B. L., *More on the Life and Death of Barbara Strozzi*, „The Musical Quarterly” 1999, t. 83, nr 1, s. 134–141.
- Grimalt J., *Mapping Musical Signification*, Springer International Publishing, Cham 2020.
- Hall C., *Galileo, Poetry, and Patronage: Giulio Strozzi's Venetia Edificata and the Place of Galileo in Seventeenth-Century Italian Poetry*, „Renaissance Quarterly” 2013, t. 66, nr 4, s. 1296–1331.
- Kimball C., *Women Composers: A Heritage of Song*, Hal Leonard Productions, Milwaukee 2004.
- Kolb R., Swanson B., *Barbara Strozzi, Appresso Ai Molli Argenti (1659)*, [w:] *Analytical Essays on Music by Women Composers: Secular & Sacred Music to 1900*, ed. L. Parsons, B. Ravenscroft, Oxford University Press, New York 2018.
- Leopold S., *Singen ist besser als Weinen. Das abenteuerliche Leben der Barbara Strozzi*, „Österreichische Musikzeitschrift” 2014, t. 69, nr 6, s. 13–22.
- Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, t. 1: *Od początków do Sokratesa*, przekł. E. I. Zieliński, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2000.
- Rosand E., *Barbara Strozzi, „virtuosissima cantatrice”: The Composer's Voice*, „Journal of the American Musicological Society”, t. 31, nr 2, ss. 241–281.
- Rosand E., *The voice of Barbara Strozzi*, [w:] *Women Making Music: The Western Art Tradition 1150–1950*, ed. J. Browsers, J. Tick, University of Illinois Press, Urbana 1987.
- Ruffini M., *Barbara Strozzi nel Novecento: la scoperta di una nuova composizione per il catalogo di Luigi Dallapiccola*, Centro Studi Luigi Dallapiccola (Edizioni Suvini Zerboni), Milano 2005.
- Strozzi B., *Cantate, Ariette a una, due e tre voci*, red. G. Archer, Series: Baroque Era, A-R Editions, Madison 1997.

- Strozzi B., *Opus 2 Cantate, ariette, e duetti*, Cor Donato Editions, 2014.
- Strozzi *Virtuosissima Compositrice*, Cappella Mediterranea, Ambronay, Harmonia Mundi, 2009.
- Tarasti E., *Sings of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Mouton De Gruyter, Berlin–New York 2002.
- Tatarkiewicz W., *Historia Filozofii*, t. 1: *Filozofia Starożytna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.
- The Oxford Handbook of Topic Theory*, red. D. Mirka, Oxford Univeristy Press, Oxford 2014.
- Torino Milano Festival Internazionale della Musica (05–23 settembre 2012): http://www.mitosettembremusica.it/sites/default/files/2019-05/50_accademia_arcadia.pdf?fbclid=IwAR0Y5k5XiPLxbMih6ZEtji2UllnCt8GFV_TVmInWkqeFbTGe9-Qe_nAnsdM (21.09.2021).
- Wieczorek R. J., *Ut cantu con sonet verbis: związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*, Ars Nova, Poznań 1995.

Stanisław Moryto – *Carmina Crucis*. Perkusyjne medytacje Męki Pańskiej

Leszek Lorent

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

leszek.lorent@chopin.edu.pl  <https://orcid.org/0000-0001-5285-118X>

Pośród wielu gatunków muzycznych jedno z najważniejszych miejsc zajmuje pasja. Rozważania Męki Pańskiej czynione za pomocą rozmaitych środków wyrazu przez wiele lat koncentrowały się wokół dwóch dzieł Jana Sebastiana Bacha – *Pasji wg św. Jana* i *Pasji wg św. Mateusza* – będących oryginalnymi i głębokimi muzycznymi interpretacjami tego gatunku. W wieku XX do pasyjnej tradycji odwoływali się najwięksi kompozytorzy, wśród nich Krzysztof Penderecki (*Passio et mors Domini Nostri Iesu Christi secundum Lucam*, 1966), Paweł Mykietyn (*Pasja wg św. Marka*, 2008), rozszerzając arsenal muzycznych środków wyrazu na miarę XX-wiecznej ekspresji. Wspomniani kompozytorzy współcześni stosowali w muzyce pasyjnej instrumenty perkusyjne, czyniąc tym samym precedens dla jej późniejszego wykorzystania w funkcji solowego lub koncertującego medium.

Odkrycie solowych możliwości perkusji widzianych przez pryzmat chrześcijańskiego misterium paraliturgicznego, w sposób pełny urzeczywistniło się w działaniach twórczych m.in. Stanisława Moryty oraz Mariusa Constanta.

Twórcy ci wprowadzili perkusję do sakralnych przestrzeni, czyniąc z niej środek artystycznej wypowiedzi stojący na równi z organami, których „panowanie” w ośrodkach chrześcijańskiego sacrum, od czasów papieża Witaliana (600–672) było niepodzielne... Niniejszy artykuł traktuje o monumentalnym dziele perkusyjnym, zaliczanym dziś do klasyki swego gatunku – *Carmina Crucis* Stanisława Moryty. Kompozycja powstała w 2000 roku i jest utworem synkretycznym, łączącym poezję, muzykę i sztukę wizualną.

Szukajcie Pana, gdy pozwala się znaleźć,
 wzywajcie Go, dopóki jest blisko!
 Niechaj bezbożny porzuci swą drogę
 i człowiek nieprawy swoje knowania.
 Niech się nawróci do Pana,
 a Ten się nad nim zmiłuje,
 i do Boga naszego, gdyż hojny jest w przebaczeniu.
 Bo myśli moje nie są myślami waszymi,
 ani wasze drogi moimi drogami (Iz 55, 6–8).

Przytoczony powyżej fragment Pisma Świętego otwiera książeczkę programową dołączoną do płyty Stanisława Moryty – *Carmina Crucis*¹. Głębia przekazu biblijnego tekstu stanowi doskonałą zapowiedź muzyki nasyconej duchem i tajemnicą, odkrywaną stopniowo w każdej z czternastu części dzieła. Jak słusznie zauważył Krzysztof Lipka:

Carmina Crucis to [...] dzieło religijne, nawet paraliturgiczne. Reprezentuje ono religijność bardzo współczesną, na miarę naszych czasów, zwracającą się do wewnątrz bez epatowania dramatem i emfazą. [...] ofiarowuje chwilę wytchnienia i nieco podniesłego nastroju w świecie, któremu coraz bardziej chwil takich brakuje².

Introwertyczny charakter dzieła Stanisława Moryty osiągnięty jest przez dźwięki rozbudowanego instrumentarium perkusyjnego, któremu towarzyszą recytacje współczesnej poezji – poematu *Droga* Andrzeja Zielińskiego, wykonywane przez dwoje aktorów – kobietę i mężczyznę. Zabieg zastosowania perkusji jako dźwiękowego medium służącego wyzwoleniu stanów mistycznych, medytacyjnych może wydawać się zagadnieniem paradoksalnym. Zestawy multiperkusyjne z reguły kojarzone są z dużym wolumenem brzmieniowym, z nieokiełznaną energią generowaną często przez agresywną rytmikę. W przypadku analizowanej kompozycji mamy do czynienia z zupełnie inną sytuacją. Operowanie niskimi dynamikami, kontemplacja pojedynczych tonów perkusyjnych idiofonów, dbałość o piękno brzmienia czynią z każdej części dzieła rodzaj pieśni opowiadającej o poszczególnych etapach zbawczej drogi Jezusa.

1 S. Moryto, *Carmina Ccrucis*, wyd. DUX, 2002, Stanisław Skoczyński – perkusja, Henryk Boukołowski, Magda Teresa Wójcik – recytacje.

2 Źródło cytatu: <http://muzyka.onet.pl/klasyka/moryto-carmina-crucis/4twr2> (17.09.2017).

Profesor filozofii Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie – Jagna Dankowska³ – pisze o tym w sposób następujący:

Pozorny paradoks budowania muzyką perkusyjną ciszy podkreśla w ten szczególny sposób znaczenie życia duchowego, stanowiącego jedyną skuteczną obronę przed otaczającego człowieka zgiełkiem świata zewnętrznego i otwierającego drogę ku innym obszarom doznań i przestrzeni metafizycznej, po to by nauczyć porządkowania tego, co wewnętrzne i zewnętrzne⁴.

W *Carmina* nie odnajdziemy krzyku, zgiełku wąskich uliczek Jerozolimy wypełnionych rządym sensacji tłumem. Ich miejsce zajmuje cichość cierpienia, rodzaj zapadnięcia się w siebie umożliwiający głęboki wgląd we własne wnętrze. Zagadnienie poznania własnego *ja* pojawia się w wielu tradycjach religijnych świata. Przypomnę tutaj spopularyzowany przez Sokratesa napis na świątyni Apollina w Delfach – *Poznaj samego siebie*, oraz maksymę świętego Augustyna – *Wejść w samego siebie, we wnętrzu człowieka mieszka prawda*.

Kontemplacyjny charakter utworu nie oznacza jednak całkowitej rezygnacji kompozytora z elementów wirtuozowskich. W wielu częściach perkusyjnego misterium występują struktury rytmiczne, rozwiązania fakturalne, muzyczne frazy wymagające od perkusisty niezwyklej sprawności technicznej, niezbędnej do prowadzenia muzycznej narracji. Wirtuozeria pozostaje jednak celowo ukryta, by nie przytłoczyć warstwy ideowej dzieła. Ważnymi aspektami kompozycji, które należy poruszyć przed przystąpieniem do analizy jej poszczególnych części, są toponimia brzmienia oraz związany z nią motyw wędrowki. Poszczególne części dzieła, noszące miano *stacji*, rozdysponowane są w różnych miejscach świątyni. Perkusista wędruje do kolejnych zestawów multiperkusyjnych, wykonując na

3 Jagna Dankowska (1945–2018) – dr hab. filozofii (Uniwersytet Warszawski), reżyser dźwięku (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina). W latach 1991–2005 kierownik Studium Nauk Humanistycznych i Języków Obcych. Od roku akademickiego 2002/2003 do 2004/2005 prodziekan, a następnie w latach 2005–2008 pełniła funkcję dziekana Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki. W wyborach w roku 2008 została wybrana na stanowisko prorektora ds. studenckich i kontaktów zagranicznych w kadencji 2008–2012. Zajmowała się filozofią muzyki, a w tym szczególnie niemiecką filozofią muzyki XIX w., a także polską filozofią i estetyką muzyki. Autorka *U podstaw filozofii muzyki. Niemiecka filozofia XIX wieku a muzyka*, (Warszawa 2001) oraz licznych artykułów z zakresu filozofii i estetyki muzyki. Źródło: <https://www.chopin.edu.pl/pl/osobowe/jagna-dankowska> (30.05.2019).

4 J. Dankowska, A. Zieliński, książeczka dołączona do płyty *Carmina Crucis*; wyd. DUX, Warszawa 2002, s. 36.

każdym z nich określoną część utworu. W dosłownym znaczeniu wędrowka owa służy zmianie generatorów brzmienia oraz zmianie akustyki. Przestrzeń sakralna staje się zatem równoprawnym – obok dźwięków perkusyjnych oraz recytowanych tekstów – komponentem utworu, w sposób niewątpliwy wpływając na odbiór dzieła. W znaczeniu przenośnym droga, jaką pokonuje perkusista, jest z jednej strony symbolem wędrowki Jezusa *Via Dolorosa*, z drugiej zaś symbolem wewnętrznej wędrowki każdego człowieka prowadzącej do osiągnięcia duchowej gnozy, wyzwolenia, pozostawienia za sobą starego porządku i widzenia świata na rzecz nowego. W przypadku analizowanego dzieła i wpisanej weń wędrowki Chrystusa możemy mówić o zmianie (przemianie) materii w ducha, o przejściu z *profanum* do *sacrum*, z ziemskiego oglądu rzeczywistości w rzeczywistość widzianą oczami Boga.

Chrystus, będący symbolem każdego człowieka, przemieszcza się wraz z krzyżem, kilkakrotnie upadając pod jego ciężarem. Człowiek-Bóg upada, by choć przez chwilę generować widzenie świata bliskie człowiekowi, by zniżyć się do poziomu istoty grzesznej. Należy jednak zaznaczyć, iż żaden z upadków Jezusa nie jest ostateczny. Zbawca podnosi się, jego duch tryumfuje nad materią w taki sam sposób, w jaki wieczność tryumfuje nad przemijaniem.

Analiza perkusyjna poszczególnych części dzieła

Stacja I – Jezus skazany na śmierć

Pieśni Krzyża rozpoczyna toccata (od wł. *toccare* – uderzać) przeznaczona na zestaw jedenastu strojonych tom-tomów – bębnów o głębokim brzmieniu wspartym akustyką miejsca, w którym dzieło jest wykonywane. Kompozytor kreśli w niej rysunek melodii, która w ostatniej części cyklu wykonywana jest na marimbie. Jej konstrukcja interwałowa opiera się na drugim modusie messiaenowskim, zbudowanym z następstw interwałowych sekund małych i wielkich. Zarówno pierwsza, jak i ostatnia część *Carmina Crucis* charakteryzują się zwartą, sekstolową rytmiką. Stosując formę toccaty, Stanisław Moryto nawiązuje do formy muzycznej powstałej w XVI wieku, cieszącej się największą popularnością w okresie baroku. Jej cechami charakterystycznymi są szybkie tempo oraz wirtuozeria. Oba wspomniane elementy można z powodzeniem odnieść do pierwszej i ostatniej części omawianego dzieła. Toccata *Carmina Crucis* jest perkusyjnym incipitem, rodzajem przedmowy zwiastującej późniejsze

wydarzenia – fizyczne (tu: odbierane przez zmysł słuchu interwencje muzyczne) oraz metafizyczne (tu: kontemplacje kolejnych etapów Męki Pańskiej). Odznacza się wysoką energetyką mimo niewielkiego diapazonu dynamicznego, „płynnością frazy muzycznej”.

Z zagadnień technicznych przy omawianiu tej części należy wspomnieć o trudnościach związanych z wybrzmieniem dźwięku membranofonów w przestrzeni o dużej akustyce⁵, czego efektem może być brak klarowności muzycznej wypowiedzi. Wspomniany problem można częściowo pokonać poprzez:

1. zastosowanie instrumentów zaopatrzonych w jedną membranę. Generatory brzmienia o wspomnianej charakterystyce konstrukcyjnej odznaczają się bardziej klarownym dźwiękiem, aniżeli ich dwumembranowe odpowiedniki;
2. lekkie stłumienie membran tom-tomów;
3. użycie pałek o umiarkowanym stopniu twardości, zaopatrzonych w główki z twardego filcu.

Klarowność muzycznej wypowiedzi uzależniona jest również od odpowiedniego sposobu frazowania, definiowanego m.in. przez akcentację. Zarówno w pierwszej, jak i ostatniej części cyklu *Carmina Crucis* główny ciężar akcentowania przypada zazwyczaj na pierwszą nutę każdej z grup sekstolowych za wyjątkiem schyłkowej fazy trwania tocaty, gdzie uwypukleniu dynamicznemu poddane zostały pierwsza i piąta wartość, a następnie pierwsza i szósta.

Stacja II – Jezus wkłada krzyż na swoje ramiona

Materiał muzyczny drugiej części kompozycji ograniczony został do brzmienia dzwonów rurowych. Użycie tego instrumentu stanowi oczywiste nawiązanie do tradycji używania dzwonów kościelnych, która swymi początkami sięga w Europie czasów średniowiecza. Dzwony perkusyjne różnią się od swych protoplastów zarówno budową, jak i materiałem, z którego są wykonane. *Campane tubolari*⁶ nie posiadają serca; wydobycie dźwięku realizowane jest za pomocą specjalnie spreparowanych młotków. Fakt swobodnego operowania takimi induktorami sprawia, iż melodia wykonywana na perkusyjnych dzwonach może posiadać bardziej zróżnicowane parametry niż ta wykonywana na dzwonach kościelnych. Mam

5 Najczęściej jest to przestrzeń kościoła.

6 Włoskie określenie na dzwony rurowe.

tutaj na myśli głównie dynamikę, urozmaiconą rytmikę, kształtowanie frazy.

W przypadku realizacji analizowanej części kompozycji młotki używane do gry na dzwonach powinny mieć postać dwustronnych induktorów, przy założeniu, że jedna ich strona wykonana jest z twardego materiału, druga zaś posiada skórzane zakończenie. Dzięki takiej budowie możliwe jest dokonanie płynnej zmiany barwy dźwięku instrumentu podczas gry poprzez szybkie obrócenie induktora w dłoni o kąt 180 stopni.

W II części *Carmina Crucis* perkusista kreuje formę pełnego pytań i niedopowiedzeń dialogu, będącego muzyczną interpretacją poetyckiego tekstu.

Metaliczny, czysty dźwięk instrumentu można odczytać jako symbol blasku. Jezus wkłada na swe ramiona krzyż, który jak wyczytamy w kolejnych ustępach poetyckich, stanowi „hańbę dla Żyda”. Przez cierpienie Boga-człowieka drzewo krzyża zostaje uświęcone. Świętość Syna Bożego niejako wnika w świat materialny, przejawiając się w nim od przeszło dwóch tysięcy lat pod postacią licznych relikwii starożytnej, okrytej hańbą i poniżeniem machiny męczeńskiej śmierci.

Papież Benedykt XVI w jednej ze swych Homilii nadmienia:

Wielu chciałoby zapytać, dlaczego my, chrześcijanie czcimy narzędzie tortur, znak cierpienia, porażki i upadku. To prawda, krzyż wyraża wszystkie te rzeczy. Jednak z powodu Tego, który został wywyższony na krzyżu dla naszego zbawienia, Krzyż reprezentuje także definitywne zwycięstwo Bożej miłości nad złem na świecie. [...] Zatem Krzyż jest czymś większym i bardziej tajemniczym niż jest na pierwszy rzut oka. Zaiste jest on narzędziem tortur, cierpienia i porażki, jednak równocześnie wyraża całkowitą przemianę, całkowite odwrócenie tych złych rzeczy: oto co stanowi najbardziej wymowny symbol nadziei, jaki kiedykolwiek widział świat⁷.

Muzycznym symbolem uświęcenia krzyża są krystaliczne tony dzwonów rurowych, zwiastujące tryumf życia nad śmiercią, a tym samym głęboki sens ofiary Chrystusa. Brzmienie dzwonów stanowi opozycję do kolejnej części utworu, w której dominować będą „tony pokutne” realizowane przez dzwonek drewniany, angklung i geophone.

7 Homilia wygłoszona przez Ojca Świętego Benedykta XVI podczas Mszy św. w kościele parafialnym św. Krzyża w Nikozji, Czerwiec 2010; źródło: <http://www.fronda.pl/a/drzewo-zycia-benedykt-xvi-o-krzyzu-meki-panskiej,68611.html> (31.05.2019).

Stacja III – Jezus upada pod krzyżem

Trzecia część perkusyjnego misterium opiewa pierwszy upadek Jezusa pod ciężarem krzyża. Minimalizm środków wyrazu, objawiający się użyciem jedynie trzech niewielkich rozmiarów instrumentów perkusyjnych, jest tutaj odwrotnie proporcjonalny do dramaturgii, jaką budują ich dźwięki. Stanisław Moryto korzysta z ascetycznych brzmień drewnianego dzwonka, angklungu oraz geophone'u. Suche tony drewnianych idiofonów stanowią reminiscencję barwy dźwięku simantr (gr. *semantron* lub *semanterion*), znanych z ortodoksyjnego Kościoła Wschodu. W swej pierwotnej funkcji instrumenty te wzywały zakonników do modlitw – ich tradycja jest starsza od tradycji dzwonów⁸.

Simantry i dzwony mogą być dwojakiego rodzaju:

- metalowa, stanowiąca ekwiwalent dzwonów w ich tradycyjnym pojmowaniu. Ma ona postać zawieszony metalowej płyty lub metalowego, grubego prętu. Dźwięk uzyskuje się przez wzbudzenie instrumentu do drgań przy pomocy metalowego młotka lub metalowej pałki;
- drewniana, mająca postać zawieszony deski, z której dźwięk wydobywany jest poprzez uderzanie jej drewnianym młotkiem lub drewnianą pałką.

W analizowanej części, jak zostało wspomniane, występuje również angklung. Instrument ten zbudowany jest z bambusowych rur umieszczonych na stelażu, nastrojonych w interwale oktawy. Angklungi występują w perkusyjnych zespołach indonezyjskich, posiadają znaczenie symboliczne, którego tematyka oscyluje wokół takich pojęć jak harmonia życia, kult płodności. Ich użycie w części misterium opowiadającej o upadku Zbawiciela odzwierciedla przynależność Bożego Syna do Ziemi, wskazując tym samym na podwójny aspekt Jego natury. Pieśń drewnianych dzwonek i angklungu to w znaczeniu przenośnym pieśń Ziemi przyciągającej do siebie upadającego człowieka. Ascetyczne, „drewniane brzmienie” tych instrumentów przywołuje obraz krzyża (również wykonanego z drewna), przemienionego tajemniczym, boskim planem w symbol triumfu nad śmiercią, odrodzenia i wiecznego życia.

Stosowanie instrumentów egzotycznych w muzyce para liturgicznej jest swego rodzaju precedensem, świadczącym o odwadze artystycznej

8 Dwunastowieczny patriarcha Antiochii Teodor Balsamon upatruje w simantrze symbolu różnicy między Wschodem a Zachodem. Por. J. M. Hussey, *The Orthodox Church in the Byzantine Empire*, Oxford 1986, s. 310.

kompozytora. Jednocześnie stanowi potwierdzenie zasady, iż perkusyjne, duchowe implikacje istnieją ponadreligijnymi czy filozoficznymi podziałami.

Ostatnie takty trzeciej części dzieła wypełnione są dźwiękami *geophone'u*⁹ – płaskiego, dwumembranowego bębna, posiadającego w swym wnętrzu małe, metalowe kulki. W przypadku zmiany kąta nachylenia instrumentu kulki przesuwają się po jednej z membran, indukując głośny szum – jest to łącznik do kolejnego fragmentu utworu.

Warto zaznaczyć, iż dźwięki instrumentów perkusyjnych w analizowanej części rozbrzmiewają podczas recytacji poetyckich, a nie jak w większości ustępów dzieła bezpośrednio po nich. Stwarza to konieczność odpowiedniego kreowania fraz muzycznych, dostosowanego do prozodii recytowanego tekstu.

Stacja IV – Jezus spotyka swoją matkę

Czwarta część kompozycji opowiada o spotkaniu Jezusa z matką. Jest to jeden z bardziej intymnych, kontemplacyjnych fragmentów dzieła. Spotkanie z umęczonym synem rozgrywa się na dwóch płaszczyznach:

- ludzkiej (materialnej) – zaakcentowany zostaje tutaj motyw cierpienia matki, która widzi mękę swego syna – uwaga odbiorcy kierowana jest na fizyczny ból Jezusa i Maryi;
- boskiej (niematerialnej) – cierpienie matki podporządkowane jest woli Boga, który „sam siebie wydaje na śmierć” – uwaga odbiorcy kierowana jest na soteriologiczny aspekt cierpienia.

Konstrukcja muzyczno-formalna tej części opiera się na wibrafonowej akordyce, przerywanej co jakiś czas dźwiękowymi interwencjami gongu chińskiego *profondo* oraz dzwonek chromatycznych, na których wykonywana jest melodia chorałowa *graduatu Dolorosa et lacrimabilis es, virgo Maria* z mszy św. na Uroczystość Siedmiu Boleści Błogosławionej Maryi Dziewicy. Nawiązanie do średniowiecznego śpiewu Kościoła archaizuje omawiany fragment cyklu, umieszczając go w odrębnej czasoprzestrzeni. Mamy zatem do czynienia ze swoistym zderzeniem dwóch epok – średniowiecznej (chorał) i współczesnej (harmonika wibrafonowa). Interpretując ów fragment na innej, symbolicznej płaszczyźnie, możemy wysunąć hipotezę, iż partia wibrafonu stanowi muzyczne wyobrażenie Jezusa, partia dzwonek zaś – wyobrażenie Maryi. Owa symbolika interpretowana jest przez pryzmat różnic wyrazowych i konstrukcyjnych obydwu partii. Jako że materiał muzyczny wibrafonu oparty jest na akordach

9 Częściej stosowana nazwą dla tego instrumentu jest *ocean drum*.

(zbudowanych jak większość melodycznych partii dzieła na wspomnianym już drugim modusie messiaenowskim), charakteryzuje się większym nasyceniem energetycznym. Stanowi tym samym podstawę wyrazową tej części, podobnie jak podstawę wiary chrześcijańskiej określa postać Jezusa. Skontrastowana fakturalnie z partią wibrafonu, linearna, monodyczna partia dzwonek jest muzycznym uzupełnieniem tajemnicy wcielenia, która mogła dokonać się jedynie za sprawą Maryi. W takim zestawieniu ideowym muzyka czwartej części *Carmina Crucis* jest rodzajem dialogu między Jezusem a Jego matką; dialogu cichego, skierowanego do wewnątrz. Introwertyczny charakter muzyki tej części potęgowany jest przez pojedyncze interwencje dźwiękowe gongu chińskiego profundo, przydające całości muzycznej konstrukcji charakterystycznej „przestrzeni”¹⁰. Należy w tym miejscu zaznaczyć, iż najlepsze efekty sonorystyczne można uzyskać przy zastosowaniu instrumentu zbudowanego z grubego metalu – jego brzmienie charakteryzuje się wówczas ciemną barwą.

Stacja V – Szymon Cyrenejczyk pomaga nieść krzyż

Piąta część *Carmina Crucis* przeznaczona jest na membranofony posiadające naturalne skóry: bongosy, congi, japońskie i chińskie tom-tomy. Jej cechą charakterystyczną jest faktura polifonizująca. Użycie bębnow zaopatrzonych w naturalne membrany jest rodzajem muzycznej i ideowej regresji – kompozytor odwołuje się w ten sposób do rytualnego aspektu sztuki perkusyjnej, o którym wspominałem w poprzednich ustępach książki. Charakterystyczna instrumentacja wymusza na wykonawcy indukowanie brzmień za pomocą rąk – barwa dźwięku jest wówczas „bardziej organiczna”, zbliżona do barwy rytualnych bębnow znanych z obrzędów kultur animistycznych czy dalekowschodnich. Należy w tym miejscu pochylić się nad symboliczną funkcją membranofonów w analizowanej części dzieła. Bębny o naturalnych skórkach są do dziś używane w świątyniach buddyjskich, stanowiąc, obok rozmaitych dzwonek, mis, i temple blocków, symbol duchowej obecności transcendującej znaną nam rzeczywistość.

W kontekście rozważań nad analizowaną częścią dzieła Stanisława Moryty bębny wykonane z naturalnych materiałów (drewno i skóra) jednoczą cierpiącego Zbawiciela z duchem ziemi. Ich brzmienie umacnia

10 Piszac o przestrzeni, mam w tym miejscu na myśli muzyczną przestrzeń stworzoną przez długo wybrzmiewający dźwięk gongu, w który niejako wtopione zostały brzmienia wibrafonu i dzwonek chromatycznych.

Chrystusa podczas wędrówki *Via Dolorosa*, zapowiadając jednocześnie jego duchowe odrodzenie, przeistoczenie.

Zagłębiając się w metafizyczny przekaz tej części, należy zwrócić szczególną uwagę na postać Szymona z Cyreny, który został przymuszony do współdzwigania krzyża z Jezusem. Dotykamy tutaj zagadnienia głębokiej więzi Boga z człowiekiem, ich wzajemnego współjестestwa. Oto bowiem Zbawiciel przygnieciony ciężarem krzyża (ciężarem ludzkich grzechów) potrzebuje pomocy istoty nieporównywalnie słabszej od siebie – człowieka. W szerszym znaczeniu możemy pokusić się o tezę, iż Bóg tak samo potrzebuje człowieka jak człowiek Boga – łączy ich bowiem mistyczna unia.

Iluż ludzi od tego czasu, nieskończoność ludzi przez wieki wieków, pragnęło tam być, na jego miejscu, przechodzić, móc przejść akurat w tym momencie... Ale było już za późno, to tamten przeszedł, i na wieczność, przez wieki wieków, nie zamieniłby się z innymi¹¹.

Stacja VI – Weronika ociera twarz Jezusa

Szosta część dzieła przeznaczona jest na krotale – idiofony metalowe mające postać małych dysków wykonanych z grubego stopu brązu lub mosiądzu, których brzmienie posiada charakterystyczną, „krystaliczną barwę”. Kompozytor kreśli przy pomocy ich dźwięków, wykonywanych smyczkiem, wizję skrwawionej twarzy Jezusa, która odcisnęła się na chustce Weroniki¹². Nachodzące na siebie tony, wydłużone przez artykulację *arco*, tworzą „brzmieniowe łuny” zmieniające realny czas i przestrzeń w czas sakralny i przestrzeń sakralną. W konsekwencji długiego czasu wybrzmienia poszczególnych dźwięków krotalowych powstaje charakterystyczna harmonia, ewoluująca z linearnej linii melodycznej. Wizerunek Jezusa, który w cudowny sposób utrwalił się na płótnie, można interpretować jako symbol wszechobecności Boga, spoglądającego na człowieka i pokazującego mu drogę, którą należy podążać. Mamy zatem do czynienia ze zderzeniem dwóch przestrzeni: duchowej, reprezentowanej przez cudowny wizerunek Zbawcy, i materialnej manifestującej się pod postacią kawałka płótna. Cud epifanii został tutaj sprowadzony do odcisniętego

11 Źródło cytatu: <https://dominikanie.pl/2017/03/szymon-z-cyreny-pomaga-dzwigac-krzyz-jezusowi-co-to-dzis-znaczy/> (14.10.2018).

12 Obecnie relikwia ta nazywana jest całunem z Manoppello; por. P. Badde, *Boskie Oblicze. Całun z Manoppello*, wyd. Polwen, Radom 2006.

obrazu umęczonej twarzy Jezusa; *sacrum* spotkało się z *profanum* na drodze ludzkiego cierpienia.

Należy nadmienić, iż idea obcowania świętości w ziemskim świecie (symbolizowanym w kontekście analizowanej części przez chustę Weroniki) została rozwinięta w apokryficznej Ewangelii Tomasza, w której Jezus mówi:

Ja jestem światłością, która jest ponad wszystkimi. Ja jestem Pełnią, Pełnia wyszła ze mnie, Pełnia doszła do mnie. Rozłupcie drzewo, ja tam jestem. Podnieście kamień, a znajdziecie mnie tam¹³.

Związek świętości ze światem ziemskim pozostaje zatem nierozzerwalny – boska obecność nie jest ograniczona murami świątynnymi; wkracza w świat profaniczny, czego najbardziej wymownym i namacalnym symbolem jest twarz Zbawiciela odcisnięta na płótnie.

Stacja VII – Jezus upada pod krzyżem po raz drugi

Drugi upadek Jezusa pod ciężarem krzyża zobrazowany został przez dźwięki bloków chińskich, koreańskich, werbli oraz vibraslapu. Kompozytor odwołuje się w tej części do konstrukcji *passacagli* – barokowej formy wariacyjnej. Warto nadmienić, iż Stanisław Moryto traktuje partie instrumentalne w sposób melodyczny, mimo ostro zarysowanej rytmiki i, mogło by się zdawać, ich „niemelodycznego charakteru”. Na plan pierwszy wysuwa się zatem barwa dźwięku membranofonów i idiofonów, której jakość osiągnięta zostaje m.in. przez użycie odpowiednich pałek¹⁴. Kolejnym aspektem wykonawczym, mającym bezpośredni wpływ na potencjał melodyczno-sonorystyczny siódmej stacji *Carmina Crucis*, jest dobór i odpowiednie nastrojenie generatorów perkusyjnych brzmień. Zarówno strój, jak i barwa dźwięku werbli powinny być maksymalnie niejednorodne, w czym pomocne może być użycie instrumentów o zróżnicowanej głębokości korpusów. Bloki chińskie i koreańskie powinny być instrumentalami wykonanymi z drewna, nie zaś z jego syntetycznych odpowiedników. Oryginalne idiofony drewniane pochodzące z azjatyckich manufaktur charakteryzują się bowiem „ciepłym, wręcz organicznym brzmieniem”,

13 Ewangelia według Tomasza, 77 (p. 46, 22–28). Źródło: http://www.wtl.us.edu.pl/pdf/Nag_Hammadi/kodeks_02/02_ewangelia_tomasza_tlumaczenie_dla_www_biblioteka.pdf (27.05.2019).

14 W tym konkretnym przypadku sugerowane jest użycie pałek werblowych, wykonanych ze szlachetnego drewna (heban lub palisander), dzięki którym indukowany dźwięk odznacza się wysokiej jakości barwą.

które w znakomity sposób koresponduje z dźwiękową tkanką membranofonową opisywanej części. W pewnej opozycji wyrazowej pasuje się tutaj partia vibraslapu, którego pojedyncze interwencje stanowią rodzaj krótkich interludiów, przedzielających dłuższe sekwencje pozostałych instrumentów.

Instrumentacja analizowanego fragmentu perkusyjnego misterium przywołuje wrażenie czegoś nieuchronnego; przynaglające do dalszej drogi brzmienia zdają się zadawać pytanie: dlaczego Jezus upada? Odpowiedź zwiastują kolejne fragmenty cyklu: Bóg nie upada pod ciężarem krzyża, lecz zniża się do poziomu człowieka, by w pełni doświadczyć jego ziemskiej natury i tym samym poświadczyć jedność rzeczywistości duchowej i materialnej.

Stacja VIII – Jezus pociesza płaczące niewiasty

Ósma pieśń krzyża przeznaczona jest na ksylofon. Do jej wykonania konieczna jest technika czteropałkowa, co w przypadku gry na tym instrumencie jest zagadnieniem osobliwym¹⁵, przysparzającym wielu trudności technicznych. Mają one związek z niewielką menzurą instrumentu, nieprzystosowaną do czteropałkowej artykulacji brzmienia. Kompozytor zdecydował się na użycie ksylofonu ze względu na barwę jego dźwięku – ostrą, drewnianą, stojącą w opozycji do barwy dźwięku marimby, zastosowanej w XII i XIV stacji. Forma i treść części stanowi muzyczną odmianę epicedium – literackiego utworu funeralnego zawierającego pochwałę zmarłego, żal, opłakiwanie oraz pocieszenie. Bogata akordyka oparta na drugim modusie messiaenowskim przydaje jej podniosłego charakteru, uwydatniając jednocześnie temat realizowany w najwyższym głosie. Analizowana część *Carmina Crucis* składa się z kilku elementów muzycznych określających jej formę. Są nimi:

1. nieparzyste struktury rytmiczne stanowiące rodzaj wstępu i zakończenia części. Frazy kształtowane z ich udziałem każdorazowo zakończone są tremolem na dźwięku „d”;
2. struktury chorałowe odznaczające się bogatą harmonizacją;
3. rozłożone struktury akordowe, stanowiące rodzaj łączników do fraz chorałowych.

¹⁵ W literaturze perkusyjnej istnieje niewiele kompozycji przeznaczonych na ksylofon, do których realizacji konieczna jest technika czteropałkowa. Przykładem takiej pozycji może być kameralny utwór Pierre’a Bouleza *Le Marteau sans maître* czy solowa kompozycja Stuarta Saunders Smitha *Death time is coming*.

Realizacja wertykalnych struktur akordowych wymaga od perkusisty skomplikowanej techniki wykonawczej, angażującej niekiedy nietypowe rozwiązania artykulacyjne, jak np. krzyżowe prowadzenie głosów w obrębie danej konstrukcji akordowej. Należy w tym miejscu zwrócić szczególną uwagę na odpowiednią aplikaturę warunkującą precyzyjne wykonanie wspomnianych fragmentów kompozycji.

Stacja IX – Jezus upada pod krzyżem po raz trzeci

Dramaturgię stacji IX budują dźwięki strojonych gongów oraz lastry – miękkiej blachy o wymiarach około dwa metry na metr, wzbudzanej do drgań przez potrząsanie. Brzmienie tego instrumentu przywodzi na myśl „wzbierający na sile wiatr” i stanowi swoisty łącznik pomiędzy frazami muzycznymi gongów birmańskich. Po raz kolejny na plan pierwszy wysuwa się barwa instrumentów, potwierdzająca zasadność nazywania cyklu *pieśniami krzyża*. W analizowanej części dominuje kontemplacja pojedynczych wibrujących tonów idiofonów metalowych. Tradycja użycia gongów sięga kilku tysięcy lat, a ich różne rodzaje pojawiają się na terenie całej Azji. Odmiany gongów strojonych występują głównie na terenie Birmy, Tajlandii, Indonezji. W tradycji buddyjskiej ich dźwięki przywołują pierwotną wibrację Absolutu (pradźwięk *Nada Brahma*), stąd ich częste wykorzystanie w świątyniach. Implementując ich brzmienie do tradycji chrześcijańskiej, Stanisław Moryto po raz kolejny dokonuje szczególnego rodzaju syntezy różnych rodzajów duchowości, starając się uchwycić istniejącą ponad podziałami uniwersalną ideę *sacrum*.

Odnosząc się do zagadnień wykonawczych, należy zaznaczyć, że sonorystyczny aspekt IX części dzieła może być zrealizowany jedynie przy użyciu najwyższej klasy instrumentów pochodzących z tajlandzkich (birmańskich) manufaktur. Induktory brzmień powinny posiadać średni stopień twardości, dzięki czemu możliwe jest uzyskanie dźwięku o dużym nasyceniu alikwotowym i jednoczesnej konkretyzacji brzmienia¹⁶.

16 Chodzi tutaj o znalezienie pewnego kompromisu pomiędzy majestatycznym brzmieniem instrumentu a konkretnym zaznaczeniem punktu czasowego, od którego rozpoczyna się projekcja jego dźwięku – umożliwia to klarowne prowadzenie linii melodycznej, gdzie wszystkie brzmienia gongów są wyraźnie słyszalne.

Stacja X – Jezus odarty z szat

Muzyczną treść X stacji wypełniają dźwięki cencerrosów, strojonych dzwonek alpejskich, oraz gongów birmańskich. Powolne, rozlewające się w przestrzeni akustycznej frazy metalowych idiofonów wprowadzają słuchaczy w stan umysłu skazańca, który łączy w sobie dwie natury – ludzką i boską. Cierpienie i ponizenie współistnieje tu z wewnętrznym spokojem i zawierzeniem siebie Ojcu. Dźwiękowe interwencje realizowane są przy pomocy miękkich pałek, co przydaje brzmieniu „matowego”, łagodnego charakteru, umożliwiając tym samym sonorystyczną interakcję brzmień cencerrosów i gongów.

Stacja XI – Jezus przybity do krzyża

Muzyka XI stacji oparta została na brzmieniach drewnianych, generowanych przez drewniane dzwonki oraz bloki bambusowe. Jej cechą charakterystyczną jest uproszczenie faktury oraz onomatopeizm – pojedyncze uderzenia w bambusowe bloki symbolizują dźwięk towarzyszący przybijaniu skazańca do krzyża. Jak zauważa profesor filozofii Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie – Jagna Dankowska – ostre, ascetyczne interwencje dźwiękowe *wybijają [...] muzykę lamentacyjną, nawiązując w ten sposób do dawnej tradycji pasyjnych planktów (łac. *placatus* – bicie się w piersi na znak żałoby)*¹⁷.

Brzmienie specjalnie spreparowanych bloków bambusowych, zawieszonych w pozycji horyzontalnej na statywach, przydaje analizowanej części charakterystycznego kolorytu i brzmieniowości, znanych z ludowych misterii wielkopostnych rozgrywających się na polskich wsiach w XIX wieku. Stanowi jednocześnie nawiązanie do sonorystyki trzeciej części dzieła, opiewającej w podobny dźwiękowy sposób pierwszy upadek Jezusa.

Głównym zagadnieniem filozoficznej refleksji omawianej części jest idea drzewa krzyża, na którym dokonało się odkupienie ludzkich win. Pojawia się tutaj wyraźna analogia nie tylko do drzewa postrzeganego jako *axis mundi* – oś świata, łączącą rzeczywistości materialne i duchowe, ale przede wszystkim w odniesieniu do judaistycznej opowieści o Drzewie Życia umiejscowionego w centralnej części biblijnego ogrodu Eden. Joseph Campbell widzi to w sposób następujący:

17 J. Dankowska, A. Zieliński, książeczka dołączona do płyty *Carmina Crucis*, dz. cyt., s. 37.

Jezus wisi na Świętym Drzewie, a sam jest owocem tego drzewa. Jezus jest owocem wiecznego życia, wiszącym niegdyś na drugim z drzew zakazanych w Ogrodzie Edeńskim. Kiedy człowiek skosztował owocu z pierwszego drzewa – drzewa wiedzy o dobru i złu – został wypędzony z Ogrodu. Ogród to miejsce jedności, braku dwoistości męskie – żeńskie, dobro – zło, Bóg – ludzie. [...] Drzewo powrotu do Ogrodu jest drzewem życia nieśmiertelnego, tego, w którym – jak wiesz – ja i Ojciec stanowimy jedno¹⁸.

Stacja XII – Jezus umiera na krzyżu

Dwunasta stacja drogi opowiada o śmierci Jezusa na krzyżu. Centralna część misterium, poprzez którą dokonuje się cud odkupienia win, przedstawiona jest bez patosu. Ciche cierpienie pogodzonego z własnym losem Zbawiciela wyrażone zostało przez dźwięki chorału wykonywanego na marimbie basowej¹⁹. Następujące po sobie z wolna kolejne akordy wykonywane miękkimi pałkami przy użyciu techniki *tremolo* utrzymane są w niskich wartościach dynamicznych. Pojawiające się co jakiś czas nieznaczne wychylenia głośności, mające postać delikatnych *crescend*, imitują oddech konającego skazańca – miarowy, coraz cichszy i spokojniejszy. Statyka muzyki leżąca u podstaw kontemplacyjnego charakteru tej części sprawia wrażenie, jakby wraz ze śmiercią Jezusa zamierała całość stworzenia, także czas i przestrzeń. Cisza jest tutaj głównym sposobem artystycznej i filozoficznej ekspresji; jak zauważa Joseph Campbell:

Ostatecznym odniesieniem duchowym jest zawsze coś poza wszelkim dźwiękiem, milczeniem. Pierwszym dźwiękiem jest wcielone słowo. Poza nim jest nieznaną i niepoznawalną transcendencją. Można ją określić jako wielkie milczenie albo pustkę bądź jako transcendentny absolut...²⁰

Poruszając aspekt harmoniczny XII stacji *Carmina Crucis*, stwierdzić należy, iż akordy wykonywane na marimbie posiadają identyczną budowę jak te występujące w ostatniej części cyklu – oparte są na wspomnianym wcześniej drugim modusie messiaenowskim.

18 J. Campbell, *Potęga mitu*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2013, s. 127.

19 Określenie marimba basowa, użyte przez kompozytora, jest niezbyt precyzyjne. Chodzi tutaj o instrument pięciooktawowy, którego najniższy rejestr charakteryzuje głębia brzmienia.

20 J. Campbell, *Potęga mitu*, dz. cyt., s. 117.

Stacja XIII – Jezus zdjęty z krzyża

Zdjęciu Jezusa z krzyża towarzyszy muzyka wykonywana na talerzykach tybetańskich, gongach japońskich, wietrznych dzwoneczkach, różnych odmianach talerzy. Sonorystyka tej części potęgowana jest faktem użycia kotła pedałowego w funkcji rezonatora – część perkusyjnych idiofonów umieszczona jest na jego membranie. W momencie indukcji brzmienia perkusista zmienia napięcie membrany kotła za pomocą pedału strojenowego, co z kolei implikuje zmianę barwy dźwięku spoczywających na nim instrumentów. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, iż wszystkie użyte w tej części idiofony wykonane są z metalu. Ich brzmienie zatem stanowi rodzaj muzycznej gloryfikacji Jezusa oraz zapowiedź przyszłego zmartwychwstania.

Stacja XIV – Jezus złożony do grobu

Analizowane dzieło wieńczy marimbowa toccata, o harmonice tożsamej z harmoniką stacji XII oraz o rysunku melodyczno-rytmicznym analogicznym do jego pierwszej części. Na szczególną uwagę zasługują tutaj dwa opisane poniżej aspekty wykonawcze:

1. zmienny rozkład akcentacji kształtującej muzyczne frazy. Na początku toccaty uwypukleniu dynamicznemu ulegają jedynie pierwsze dźwięki z każdej grupy sekstolowej oraz dźwięki „d” wieńczące każdą frazę. W dalszych fazach analizowanej części kompozytor wprowadza dodatkowe akcenty umieszczone na pierwszym i piątym oraz pierwszym, czwartym i szóstym tonie sekstol, wyzwalając tym samym progres energetyczny. Ze względu na dyspozycję melodyczno-dynamiczną marimbowej toccaty możemy w niej wyróżnić kilka bloków formalnych (A, B, C, D, E, F), pozostających ze sobą we wzajemnych zależnościach energetycznych. Materiał muzyczny następujących po sobie elementów konstrukcyjnych analizowanej części rozdysponowany został na zasadzie kompatybilności melodyczno-harmonicznej zachodzącej między nimi według schematu: A (takty od 1 do 26) – B (takty od 27 do 52), C (takty od 53 do 78) – D (takty od 79 do 104), E (takty od 105 do 139) – F (takty od 140 do 178).
2. Dobór odpowiednich induktorów brzmienia. W celu precyzyjnej realizacji struktur rytmicznych toccaty perkusista powinien skorzystać z pałek o średnim stopniu twardości główek i ich względnie dużej masie. Tego rodzaju induktory pozwalają na wydobycie dźwięku

o maksymalnym nasyceniu alikwotowym, przy jednoczesnym zachowaniu wszystkich parametrów rytmicznych muzycznej tkanki.

Klamrowa budowa *Carmina Crucis* może zostać odczytana jako symbol drogi prowadzącej od Boga, przebiegającej przez meandry cierpienia, poświęcenia, wreszcie do Boga powracającej. Wspomniana już w pracy prof. Jagna Dankowska widzi to w sposób następujący:

Droga rozpoczyna się i kończy w tym samym muzycznym punkcie, symbolizującym nieuchronność cierpienia w drodze życia Boga-Człowieka, w drodze powtarzającej się w różnych wymiarach w życiu każdego człowieka. Jezus na pytanie Tomasza: „Jakże więc możemy znać drogę?” odpowiada: „Ja jestem drogą, prawdą i życiem”²¹.

Współczesne implikacje

Carmina Crucis to dzieło pionierskie, wprowadzające instrumentarium perkusyjne do przestrzeni sakralnej chrześcijańskiej świątyni. Czynienie z perkusji medium artystycznej wypowiedzi o duchowych korzeniach, nawiązującej w bliższej lub dalszej perspektywie do ostatnich chwil życia Jezusa zaowocowało w XXI wieku kompozycjami oscylującymi wokół podobnej tematyki. Na szczególną uwagę zasługują w tym względzie dwa monumentalne dzieła Ignacego Zalewskiego – *Missa sine nomine* (2017) oraz *Stabat Mater* (2017/2018).

Pierwsza z wymienionych kompozycji przeznaczona jest na chór, cztery puzony i perkusję. Założeniem kompozytora było ukazanie obrzędu Mszy Świętej pojmowanego z perspektywy prostego ludu. Z tego właśnie powodu oprócz kanonicznych tekstów należących do *ordinarium* i *proprium missae* w utworze odnajdziemy m.in. wiersze Józefa Czechowicza, Adama Mickiewicza, Jana Kasprowicza. Perkusja spełnia w kompozycji dwie zasadnicze funkcje: sonorystyczną (kompozytor zwraca szczególną uwagę na efekty barwowe membranofonów oraz idiofonów drewnianych i metalowych) oraz rytmiczną (narracyjną).

Drugim dziełem Zalewskiego, o którym należy wspomnieć w kontekście perkusyjnych rozważań wielkopostnych, jest *Stabat Mater*, przeznaczone na multiperkusję, sopran, chór białych głosów i zespół kameralny. Według zamysłu kompozytora utwór koncentruje się na ludzkim

21 J. Dankowska, A. Zieliński, książeczka dołączona do płyty *Carmina Crucis*, dz. cyt., s. 38.

odczuwaniu bólu Jezusa i Maryi, stąd koniecznym stało się dokonanie nowego tłumaczenia łacińskiej sekwencji²². Oryginalne, w pełni autorskie dzieło zostało zaprezentowane słuchaczom podczas edycji festiwalu *Gorzkie Żale* w 2018 roku.

Podsumowując to, co do tej pory zostało powiedziane, należy stwierdzić, iż analizowana kompozycja Stanisława Moryty jest dziełem o poszukiwaniu transcendencji na wielu płaszczyznach.

Jedną z nich jest płaszczyzna wiary, prowadząca do spotkania Boga z człowiekiem. Inną jest płaszczyzna metafizycznej refleksji nad ludzkim życiem i poświęceniem siebie dla innych. Wielowymiarowość *Carmina Crucis* każdorazowo koncentruje się wokół drogi rozumianej w sposób dosłowny jako przejście Boga-człowieka z pretorium rzymskiego namiestnika Judei na Golgotę lub w sposób przenośny, gdzie droga pojmowana jest jako przejście prowadzące do wewnętrznej przemiany, uświęcenia, poznania Boga i poznania samego siebie. Drogę i wewnętrzną transgresję symbolizuje krzyż Jezusa – soteriologiczny artefakt kondensujący każdą formę ludzkiego cierpienia prowadzącą do zbawienia.

A obok krzyża Jezusowego – krzyże niewiary, samotności, lęku i zdrady. Bolesne tajemnice ludzkiego serca. Rozdroża pychy, pogardy, nienawiści i sponiewieranego człowieczeństwa. Dalej – krzyże tych, którym „spieszno” i tych, których „przymuszono”. Mijanki obojętności dłonią Boga przemienione w stacje radosnego spotkania. I krzyże miłości i prawdy – krzyże tych, którzy współcierpią z Chrystusem. Tajemnice chwalebne. Stacje dawania świadectwa o Bogu i o człowieku. A wszystko to – wokół jednej drogi, która od Boga wychodzi i do Boga prowadzi – nanizane jak paciorki gigantycznego różańca ludzkiej rzeczywistości²³.

Abstrakt

Stanisław Moryto – *Carmina Crucis*. Perkusyjne medytacje Męki Pańskiej

Pośród wielu gatunków muzycznych Pasja zajmuje jedno z najważniejszych miejsc. Przez wieki historii jej muzyczne interpretacje koncentrowały się wokół dwóch wielkich dzieł Jana Sebastiana Bacha – Pasji Janowej i Pasji Mateuszowej, będących głębokimi

22 Nowego przekładu tekstu *Stabat Mater* dokonał Mateusz Żaboklicki.

23 J. Dankowska, A. Zieliński, książeczka dołączona do płyty *Carmina Crucis*, wyd. DUX, Warszawa 2002, s. 4.

muzycznymi interpretacjami tego gatunku. Współcześni kompozytorzy wprowadzili do muzyki pasyjnej instrumentarium perkusyjne, które od zarania dziejów związane było z różnorodnymi formami *sacrum*. Niniejszy artykuł koncentruje się na wielowymiarowym dziele Stanisława Moryto – Pieśni Krzyża *Carmina Crucis*. Autor – aktywnie działający perkusista – analizuje poszczególne części cyklu, prezentując najważniejsze jego zdaniem zagadnienia związane z perkusyjną techniką, technologią oraz interpretacją niniejszego dzieła.

Słowa kluczowe: pasja, Stanisław Moryto, perkusja

Abstract

Stanisław Moryto – Carmina Crucis. Percussion Meditations on Passion

Among many musical genres, one of the most important places is passion. The contemplations of the passion of the Lord through various means of expression have for many years been centered around two works by Johann Sebastian Bach: St. John and St. Matthew Passion – which are the original and deep musical interpretations of this genre. Contemporary composers introduced to the Passion music percussion instruments, whose sound from the dawn of history was connected with various forms of the *sacrum*. This article deals with *Carmina Crucis* by Stanisław Moryto. The author – an active percussionist – presents the most important technical, technological, and interpretative solutions of this work.

Keywords: passion, Stanisław Moryto, percussion


Bibliografia

- Badde P., *Boskie Oblicze. Całun z Manoppello*, wyd. Polwen, Radom 2006.
- Bauer J., *O możliwości sacrum w muzyce*, „Ruch Muzyczny” 1998, nr 2.
- Biblia Tysiąclecia*, wyd. Pallotinum, Poznań 2003.
- Campbell J., *Potęga mitu*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2013.
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2013.
- Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, wyd. PWN, Warszawa 1995.
- Dankowska J., Zieliński A., książeczka dołączona do płyty *Carmina Crucis*, wyd. DUX, Warszawa 2002.
- Duda Gracj J., *Golgota Jasnogórska*, wyd. Paulinianum, Częstochowa 2001.
- Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, tłum. S. Tokarski, A. Kuryś, wyd. Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1994–1997.
- Grof S., *Najdalsza Podróż*, wyd. Okultura, Warszawa 2014.
- Hart M., Lieberman F., *Planet drum*, Harper Collins Publisher, San Francisco 1991.
- Hart M., Stevens J., *Drumming at the edge of magic*, Harper Collins Publisher, New York 1990.
- Jung C. G., *Archetypy i symbole*, wyd. Czytelnik, Warszawa 1993.

- Lorent L., *Ineffabilis. Perkusyjne dzieła Marcina Błażewicza*, wyd. Cultura Animi, Warszawa 2015.
- Lorent L., *Szkice perkusyjne. Zagadnienia filozoficzno-wykonawcze dźwiękowych traktatów perkusyjnych wybranych twórców*, wyd. Cultura Animi, Warszawa 2014.
- Maffit R., *Rhythm & Beaty, the art of percussion*, Watson-Guption Publications, New York 1999.
- Maluga J. Lorent L., *Sacrum i profanum w chóralno-perkusyjnej muzyce XX i XXI wieku*, wyd. Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2017.

Muzyczne persony Madonny

Jakub Kopaniecki

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego
jakub.kopaniecki@uwr.edu.pl  <https://orcid.org/0000-0003-0762-7538>

Tekst

Thomas Solomon stwierdził, że naczelnym tekstem przy analizie muzyki popularnej jest nagranie muzyczne¹. Można zgodzić się z tą tezą, jednakże biorąc za punkt wyjścia teorię muzycznych person Philipa Auslandera, kompletne doświadczenie, jakim jest utwór muzyki popularnej, przeżyć można dopiero po poznaniu pozostałych dostępnych źródeł: wykonań na żywo, teledysków oraz ikonografii, zwłaszcza okładki płyty. Na przykładzie twórczości Madonny, postrzeganej przez pryzmat swojego medialnego wizerunku skandalistki, ale i tytułowanej „królową popu”, podjęta zostanie próba prześledzenia procesu kreowania scenicznych person oraz tworzonych i przekazywanych w jej obrębie znaczeń. W trwającej od 1982 roku solowej działalności artystycznej Madonna zarobiła setki milionów dolarów na trasach koncertowych i dzierży tytuł wokalistki z największą ilością sprzedanych albumów², nie podlega zatem wątpliwości, że stanowi znakomity materiał do przeprowadzenia analizy i wykazania powyższych procesów.

1 T. Solomon, *Theory and Method in Popular Music Analysis: Text and Meaning*, [w:] *Studia Musicologica Norvegica*, t. 48, ed. P. Stigar, Oslo 2012, s. 88.

2 Dane zaczerpnięte z oficjalnej strony Księgi Rekordów Guinnessa, <http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/best-selling-female-recording-artist> (27.03.2019).

Główne formy transmisji twórczości: nagranie, teledysk, występ

Nagranie, czy to w formie pojedynczego singla, czy kompletnego albumu, to w pewnym sensie punkt wyjścia dla poznania konkretnego artysty, gdyż w maksymalnym stopniu respektuje *intentio auctoris* i stanowi właściwe wykonanie dzieła³. To do niego odnosi się później wykonania na żywo bądź remiksy, a dla odbiorców jest zwykle pierwszym kontaktem z danym utworem, repertuarem bądź wykonawcą. Nagranie studyjne, które trafia do konsumpcji przez odbiorcę, uważamy za doskonałe, tj. w pełni skomponowane, spójne i poddane obróbce. Obcowanie z nim ma charakter najbardziej intymny, gdyż odkąd w latach 30. spopularyzowano mikrofon, możliwym stało się wyniesienie głosu ludzkiego ponad inne dźwięki, co jednak najistotniejsze, wokalista zajął centralną pozycję w nagraniu i został punktem odniesienia dla odbiorcy⁴. Aura intymności, będąca normatywną cechą produkcji muzyki pop, wiąże się z systemem gwiazd muzyki, których bliskości i szczegółów z życia prywatnego łakną odbiorcy.

Warto zaznaczyć, że kompozycje zwykle nie zostają zapisane na papierze – nabierają kształtu na próbach czy w studiu nagraniowym dzięki interakcji między konkretnymi wykonawcami, realizatorami i wykorzystywanym przez nich sprzętem. Początkowy zbiór idei zyskuje kształt poprzez ich wykonywanie, wielokrotne powtarzanie i dyskutowanie nad nimi. To długotrwały, pełen zmian proces. Utwory poddawane są licznym przeróbkom, rearanżacjom, dopasowywane są do możliwości wykonawcy⁵.

Od początku lat 80. XX wieku teledysk stał się obowiązkowym środkiem promocji, wpływającym na sprzedaż płyt i popularność artystów. Początkowo będące prostymi ilustracjami piosenek, niekiedy tylko nagraniami z koncertów, obecnie teledyski urosły do rangi niemal dzieł sztuki, artystycznych manifestacji, funkcjonujących w oderwaniu od początkowego kontekstu ilustracyjnego. Owszem, teledysk nie może istnieć bez utworu, który zainicjował jego powstanie i w którym muzyka jest elementem prymarnym, ale niekiedy jakość wizualna przeważa warstwę dźwiękową, w rezultacie czego odbiorca ciekaw jest bardziej, co zobaczy, niż co usłyszy. Dobrym przykładem oderwania utworu od jego pierwotnego

3 G. Piotrowski, *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016, s. 110.

4 N. Dibben, *Vocal Performance and Projection of Emotional Authenticity*, [w:] *Ashgate Research Companion To Popular Musicology*, ed. D. Scott, Ashgate, Farnham 2013, s. 317.

5 T. Warner, *Approaches to Analysing Recordings of Popular Music*, [w:] *Ashgate Research Companion To Popular Musicology*, dz. cyt., s. 142–145.

kontekstu jest teledysk do utworu *Bedtime Story* Madonny z 1994 roku. Piosenka, napisana przez islandzką artystkę alternatywną Björk i promowana przez jeden z najdroższych w historii muzyki wideoklipów⁶, jest eksperymentalną „epopeją w guście Salvadora Dalí, w której Madonna unosi się w powietrzu, rodzi gołębie [...], a jej oczy i usta zamieniają się miejscami – jak u Fridy Kahlo”⁷. Londyńskie Muzeum Ruchomego Obrazu oraz Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku zaliczyły go w poczet stałych eksponatów⁸.

Teledysk definiowany jest przez Marka Jezińskiego jako „pewien artystyczny sposób komunikacji artysty z widzem, przedstawiający w formie filmowej ilustrację do pewnego fragmentu muzycznego, promujący wizję artystyczną danego wykonawcy”⁹. Może ona przybrać różne formy, zależnie od artysty i jego programu artystycznego, począwszy od sytuacji z życia wziętych, jak praca w studiu, poprzez sytuacje fikcyjne na podobieństwo filmu, po zbiór abstrakcyjnych obrazów¹⁰.

Zasadniczo wyróżnić można dwie funkcje teledysku – rozrywkowo-estetyczną i integracyjno-promocyjną. Pierwsza z nich, dotycząca percepcji dzieła, ma oddziaływać na emocje odbiorcy – wywołać u niego określone wrażenia i w rezultacie zaciekawić oraz przykuć jego uwagę. Poprzez interesujące, atrakcyjne obrazy ma po prostu dostarczać rozrywki i przyjemności w bardzo skondensowanej formie. Niezależnie od tego, czy teledysk prezentuje wysoki poziom artystyczny i bliżej mu do dzieła sztuki, czy jest prostym zlepkiem ujęć, w większości sytuacji kontaktu z nim (przed komputerem, w poczekalni, na lotnisku, w pubie) przede wszystkim koncentrujemy się na ilości przyjemności, jaką nam dostarcza¹¹.

Drugą z funkcji, dotyczącą recepcji dzieła, ukierunkowana jest z jednej strony na cały rynek muzyczny, czyli odbiorców, których można pozyskać, jak i na dotychczasowych wielbicieli, których należy utrzymać i usatysfakcjonować. Niezależnie od rodzaju teledysku widz utożsamia się z sytuacją na ekranie i w rezultacie pobudzone zostają jego pragnienia, zwłaszcza te

6 Dane zaczerpnięte z portalu Forbes.com, <https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2014/08/24/the-top-5-most-expensive-music-videos-of-all-time/#40ba659b1ca5> (02.04.2019).

7 L. O'Brien, *Grzeszna Madonna*, In Rock, Poznań 2009, s. 232.

8 D. Easlea, E. Fiegel, *Madonna. Królowa muzyki pop*, Pascal, Bielsko-Biała 2010, s. 132.

9 M. Jeziński, *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, s. 213.

10 Tamże, s. 214–215.

11 Tamże, s. 236–237.

dotyczące wejścia w kontakt z wykonawcą utworu. Na tym gruncie teledysk przybiera rolę podobną do koncertu, który łączy grupę ludzi zrzeszonych w jednym celu – zobaczenia swojego idola. W przypadku wielkich gwiazd muzyki bądź wykonawców będących aktualnie „na fali” znajomość utworu i promującego go teledysku pozytywnie wpływa na postrzeganie jednostki w społeczności fanów danego artysty bądź gatunku muzycznego. Jeżeli teledysk zyska przychylność fanów, a jednocześnie zwróci uwagę reszty potencjalnych odbiorców, możemy mówić o sukcesie, który stanowi jedną ze składowych budujących markę, jaką jest dany wykonawca¹².

Wykonania utworu na żywo można w muzyce popularnej dokonać na dwa sposoby:

1. odtwarzając wykonanie przyjęte za wzorcowe, najczęściej pochodzące z albumu artysty;
2. prezentując i reinterpreterując – od prostych zabiegów, jak szybsze tempo, wprowadzanie ozdobników do linii melodycznej wokalisty, po głęboką transformację, w tym zmiany harmoniki, aranżacji, wprowadzanie improwizacji czy nawet modyfikowanie tekstu¹³.

Wspomniana przy nagraniu intymna relacja w pewnym sensie pozostaje bez zmian, dokonuje się ona jednak na inną skalę. Osoby, które przybyły na koncert, zrobiły to w celu zobaczenia i usłyszenia danej gwiazdy muzyki. Stanowią one wspólnotę, która przeżywa koncert, adoruje idola, angażuje swoje ciała i umysły w to, co dzieje się na scenie¹⁴. Fizyczność, „bycie” wykonawcy zyskuje dominującą rolę, „ciało (...) zmuszone do wysiłku przez forsowną technikę śpiewu, (...) przez ekspresję motoryczną” ale również „nagość głosu”, który jest wyeksponowany i w pewnym sensie bezbronny, stanowią impuls dla odbiorców¹⁵. Istnieje ponadto pewien zasób gestów, zachowań i grymasów twarzy, które są ważnym źródłem niewerbalnej komunikacji i kluczowym środkiem wyrazu¹⁶. W większości są one zbędne dla uzyskania dźwięku, jednak dla wykonawców, zwłaszcza zaangażowanych w śpiew, stanowią coś na podobieństwo gestykulacji podczas mowy. Przez wiele zachowań przebija się „aktorstwo”, kreowanie na scenie pewnej postaci. Grzegorz Piotrowski zwraca uwagę na wielokodowość przekazu muzyki popularnej, która łączy muzykę, słowo i obraz. Ta synkretyczność, multimedialność występu angażuje niemal wszystkie zmysły

12 Tamże, s. 236–237.

13 G. Piotrowski, dz. cyt., s. 114–115.

14 Tamże.

15 Tamże, s. 124.

16 N. Dibben, dz. cyt., s. 317–333.

jego uczestnika¹⁷. Do problematyki występu na żywo powrócę jeszcze w ustępie poświęconym scenicznym personom.

Sfera ikonograficzna. Metody analizy okładki płyty

Okładka zawsze zależna jest od dzieła, któremu współtowarzyszy i nigdy nie zostaje pozbawiona oryginalnego kontekstu – jest opakowaniem produktu, którego zadaniem jest sprzedać muzyczną zawartość. Mając to na uwadze, można podjąć próbę odczytania obwoluty poprzez zbiór spełnianych przez nią funkcji. Poza oczywistą funkcją ochronną dla nośnika, okładka przede wszystkim odpowiada za reklamowanie nagrania, jest zasadniczym wprowadzeniem do zawartości albumu, stanowi zazwyczaj pierwszy kontakt odbiorcy z dziełem i potrafi być impulsem do zakupu płyty – nie sprzedaje jej oczywiście sama, ale bez wątplenia pomaga w podjęciu decyzji. Jej awers i rewers, zawierające poza grafiką m.in. tytuł i wykonawcę, spis utworów, nazwę wytwórni czy odnośnik do strony internetowej, mają wzbudzić w odbiorcy pragnienie. Jednym z najczęstszych i najprostszych nawiązań jest seksualność, oddziałująca szczególnie na mężczyzn. Czy to na okładce płyty *True Blue*, ucharakteryzowana na Marilyn Monroe, czy na *Erotice*, z rozchylonymi w rozkoszy ustami i zamkniętymi oczami, czy na okładce *Like a Prayer*, którą zdobi odsłonięty brzuch i nisko opuszczone jeansy – Madonna chętnie sięgała właśnie po to pragnienie, dobierając okładki swoich albumów.

Pewna symbolika ściśle wiąże się z konkretnymi gatunkami, stąd też wywodzi się kolejna z funkcji – gatunkowa. Dobrze stworzona obwoluta epatuje tym, co interesuje odbiorcę, pokazuje ważne dla słuchacza elementy, takie jak kategoria erotyzmu w popie lub rocku, okultyzm w muzyce deathmetalowej czy abstrakcjonizm w rocku progresywnym. Okładka w ten sposób intryguje odbiorcę, zaciekawia, wytwarza pragnienie posiadania i skłania do zakupu. Różne gatunki muzyczne są kojarzone i nadają znaczenie różnym obrazom, które z kolei kojarzą się z określonymi postaciami, wartościami i przekonaniem, a obrazy wizualne wskazują na określone dźwięki. Ciekawą perspektywą staje się zatem to, że gatunki muzyki popularnej nie są wyłącznie muzyczne, ale także wizualne oraz że słuchacze muzyki zazwyczaj posiadają dobrą znajomość stylów wizualnych, szerszą prawdopodobnie niż wiedza muzyczna¹⁸. Obwoluta potrafi także

17 G. Piotrowski, dz. cyt., s. 127–128.

18 S. Jones, M. Sorger, *Covering Music: A Brief History and Analysis of Album Cover Design*, „Journal of Popular Music Studies” 1999, nr 11–12, s. 84.

„ukrywać” bądź kamuflować pewne treści, korzystając na przykład ze zwykłej dwuznaczności, co często wymaga pogłębionego studium. Jednym z najciekawszych przykładów tej funkcji w działaniu jest okładka debiutanckiego singla *Everybody* Madonny, zawierającej abstrakcyjny kolaż przedmiejskich pejzaży, ale bez wizerunku samej piosenkarki. Dzięki temu zabiegowi Madonna przez krótki okres postrzegana była za osobę czarnoskórą, które to osoby zdominowały wówczas scenę muzyki dance. Ukrycie tożsamości artystki ułatwiło jej zaistnienie w klubach, do których kierowany był utwór. Taki zabieg jest tym ciekawszy, kiedy zwróci się uwagę na fakt, iż ponad połowa wydawnictw głównego nurtu przemysłu fonograficznego firmowana jest wizerunkiem samego artysty. Zwłaszcza dotyczy to singli, w przypadku których artysta ma do zaoferowania tylko dwie rzeczy – utwór i swoją twarz właśnie. Wizerunek na okładce może zarówno wyrażać własną osobę w kontekście nagrań znajdujących się na albumie, jak i stanowić dokument teraźniejszości, etap życia, emocji i przeżyć składających się na powstanie albumu o określonym charakterze¹⁹.

Oprócz reklamowania nagrania wyjątkowo ważna jest funkcja informacyjna, chociaż dla odbiorcy może być niezauważalna, okazując się zbyt oczywistą albo przeciwnie, zbyt trudną do odczytania. Funkcja ta wymaga zaangażowania od odbiorcy, prawidłowego odczytania kodu, odnalezienia przewodniej idei artysty, co jest niemożliwe bez kulturowych kompetencji. Mateusz Torzecki sięga po koncepcję habitusu Pierre’a Bourdieu, umożliwiającego poprzez zespół predyspozycji społeczno-kulturowych przeprowadzenie studium obrazu. Daje to szansę na odczytanie znaczeń na przykład z kompozycji umieszczonej na okładce fotografii bądź zastosowanych barw²⁰. Może się zdarzyć jednak, że obrazy nie oczekują od nas niczego, nie wymagają interpretacji, mają być prostym przedstawieniem albo skończonym dziełem, oczywistym, niewymagającym analizy. Dlatego też artyści, planując szatę graficzną albumu, posługują się zestawem kodów symbolicznych, które mają budzić emocje, skojarzenia bądź wprost mówią o poglądach wykonawcy. Powstaje pewien artefakt kulturowy, będący nie tylko manifestacją artystyczną, ale funkcjonujący w szerokim kontekście społecznym i artystycznym danego czasu, nurtu muzycznego czy epoki i zawierający odniesienia i komentarze do bieżącej sytuacji społeczno-politycznej.

19 M. Torzecki, *Okładki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2015, s. 217–219.

20 Tamże, s. 73–74.

Trzy płaszczyzny funkcjonowania gwiazd muzyki pop

Jak podaje Philip Auslander, występują trzy różne płaszczyzny funkcjonowania gwiazdy muzyki popularnej, które mogą wzajemnie się przenikać: osoba (*real person*), persona (*Musical Persona*²¹) oraz postać w piosence (*character, song personality*).

Osoba odnosi się do prawdziwej tożsamości artysty. Jest to przestrzeń z reguły niedostępna dla szerokiego grona odbiorców bądź przejawiająca się tylko częściowo. Niekiedy mamy wrażenie, że wykonawca „jest sobą”, w większości przypadków jednak zdarzenia takie są zaplanowane. Bowiem od tras koncertowych, przez wywiady, po spontaniczne wystąpienia publiczne, a nawet wykonane przez paparazzi fotografie – zachowania artystów manifestują pewną przybraną „personę”, czyli wizerunek sceniczny, który uznać można za najważniejszą z trzech wymienionych płaszczyzn. Prezentowana przez artystę persona stanowi punkt identyfikacji dla jego odbiorców, jest kreowana wedle społecznego postrzegania wykonawcy, jednocześnie to postrzeganie kreując, jest dostosowana do kontekstu wykonywanego gatunku czy promowanego albumu. W dużym uproszczeniu, jest to rola, w którą wciela się artysta, realizując konkretny program artystyczny. Angażuje ona nie tylko wygląd i wykonywaną muzykę, ale też wygłaszane poglądy, uczestnictwo w określonych wydarzeniach i kierowanie swojej twórczości do określonej grupy odbiorców. Do osoby odbiorcy mają najszerzy dostęp, gdyż manifestowana jest wszelkimi środkami, przede wszystkim w omawianych wcześniej nagraniu, teledysku i okładce płyty. Nie jest to wyłącznie indywidualna decyzja

21 Zob. P. Auslander, *Musical Personae*, „The Drama Review” 2006, t. 50, nr 1, s. 100–119. Persona w rozumieniu Auslandera, czyli w odniesieniu przede wszystkim do muzyki popularnej, różni się od jej ujęcia w bardziej tradycyjnej muzykologii. W przypadku muzyki popularnej mamy do czynienia z „osobistą ekspresją” artystów, a przynajmniej mamy odnosić wrażenie, że wszelkie niesione przez utwór emocje i znaczenia pochodzą od wykonującego utwór. Chociaż tradycyjna teoria osoby również stara się odpowiedzieć na pytanie „kto i jak przemawia?”, nośnikiem emocji muzycznych i pośrednikiem między kompozytorem (wykonawcą) a odbiorcą staje się figura wyimaginowanego podmiotu. Persona zatem umożliwia przypisanie emocji komuś, kto nie jest ani kompozytorem, ani wykonawcą, ani odbiorcą. Nie możemy być pewni, jaki status ma jej obecność – czy utwór jest jej pierwszoosobową wypowiedzią, na wzór utworu poetyckiego, czy może persona jest muzycznym bohaterem, czy też persona miałaby być narratorem całego utworu. Zob. K. Kolinek-Siechowicz, *Od teorii muzycznej osoby do muzycznego personalizmu*, [w:] *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. A. Chęćka-Gotkowicz, M. Jabłoński, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2015, s. 237–241.

wykonawcy – za „projektem” osoby stoi sztab specjalistów, takich jak producenci, managerowie, marketingowcy, co stawia dodatkowe pytanie o autentyczność twórczości artysty, z którym identyfikują się rzesze fanów, zwłaszcza młodzież.

Postać w piosence jest elementem opcjonalnym, który pojawia się przede wszystkim, gdy muzyk jest piosenkarzem wykonującym piosenkę, która tekstowo definiuje postać. W innych przypadkach wykonanie utworu może być postrzegane jako bezpośrednie wykonanie osoby, bez pośrednictwa postaci, co szczególnie uwidacznia się w przypadku muzyków nieśpiewających, którzy nie rozwijają postaci poprzez muzykę i teksty. Philip Auslander jako przykład podaje jazzowych instrumentalistów, nie tylko grających, ale także prezentujących i zachowujących się w specyficzny dla siebie sposób. W przypadku artystów głównego nurtu muzyki popularnej, takich jak Madonna, postać przedstawiona w piosence może być domniemanym narratorem lub jej podmiotem, możliwe jest również, że wykonawca ucieleśnia więcej niż jednego bohatera utworu. Podczas gdy wykonawca ucieleśnia inne postacie nawet dla każdej piosenki, persona pozostaje stała, przynajmniej wewnątrz specyficznego kontekstu wykonawczego. W uproszczeniu można to wyjaśnić jako włączanie dodatkowych postaci, ale przepuszczonych przez „filtr” osoby. Tak jak jednak wspomniałem, artysta może wcielać się w personę bez włączania dodatkowych postaci, a odgrywane narracje mogą być konstruowane bezpośrednio wokół osoby²².

Podkreślę raz jeszcze, że persona znajduje się w centrum powyższego schematu i odgrywa kluczową rolę, ponieważ jest znaczone, do którego publiczność ma najbardziej bezpośredni i trwały dostęp nie tylko poprzez wspomniane wcześniej media, ale także poprzez różne inne kanały transmisji, w których publicznie prezentują się muzycy popularni. Persona jest zatem tym, co znaczone, które pośredniczy między pozostałymi dwoma – publiczność uzyskuje dostęp zarówno do wykonawcy jako realnej osoby, jak i do postaci, którą wykonawca przedstawia poprzez swoje opracowanie osoby. Co równie istotne, odbiorcy muzyki popularnej nie odbierają wcieleń wykonawcy pasywnie, ale ich recepcja jest aktywna, co wpływa na kreowanie person. Zwyczaje dotyczące zachowania publiczności, podobnie jak w przypadku samego wykonania muzycznego, są specyficzne dla gatunku, a nawet wykonawcy, a recepcja publiczności jest kluczowa dla kultur muzyki popularnej. Podczas występów na żywo publiczność może

22 P. Auslander, *Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music*, [w:] *Ashgate Research Companion To Popular Musicology*, dz. cyt., s. 303–314.

reagować bezpośrednio na wykonawców na wiele sposobów, np. oklaski, wiwaty, wspólne śpiewanie, wybór stroju i makijażu, taniec i tak dalej. Poza kontekstem występu na żywo odbiorcy również na wiele sposobów ustosunkowują się do poczynań artysty, bawiąc się do muzyki, kolekcjonując ją, udzielając się w fanklubach i na forach internetowych bądź po prostu włączając tę muzykę w rytm swojego dnia²³.

„Madonna – królowa reinwencji”²⁴

Trwająca niemal czterdzieści lat (w 2021 roku) kariera Madonny pełna jest różnorodnych środków artystycznej ekspresji. Artystka na każdym z czternastu albumów studyjnych prezentowała inną personę, a niemal wszystkie spośród jedenastu tras koncertowych były oryginalnymi, wielogodzinnymi spektaklami. W swoich teledyskach wcielała się w liczne role – kuszącą wdziękami „lolitkę”, doświadczającą religijnej ekstazy grzesznicę, gejszę czy kowbojkę. Nie bez powodu zatem Madonna została tytułową „królową reinwencji”, gdyż bez wątplenia dowiodła swoich umiejętności efektywnego transformowania wizerunku. Trudno nie doszukiwać się źródeł tej zdolności w aktorskich ambicjach artystki, których ukoronowaniem jest nagroda Złotego Globu za pierwszoplanową rolę w musicalu *Evita* z 1996 roku. Posłużę się wybranymi przykładami z jej twórczości, aby nie tylko umotywić powyższe stwierdzenie, ale również podkreślić aspekt multimedialny w twórczości piosenkarki. Madonna sięga po takie formy jak nagranie, teledysk, sesja zdjęciowa czy koncert, z których jej występy, zwłaszcza te wchodzące w skład tras koncertowych, zawsze cechują się zaangażowaniem rozmaitych sztuk takich jak teatr, taniec i film. Multimedialność nie oznacza jednak wyłącznie widowiskowych tras koncertowych. Przejawia się ona przede wszystkim w typowych dla branży rozrywkowej sposobach promocji nagrań. Każdy album reklamują wybrane single, którym towarzyszą teledyski, wywiady i sesje zdjęciowe w mediach oraz specjalnie w tym celu przygotowane występy na żywo. Dana płyta to w przypadku Madonny wcielenie się w określoną personę o charakterystycznym wizerunku. José I. Prieto-Arranz wyróżnił trzy cechy, którymi charakteryzowała się „wczesna” Madonna (tj. lata 1982–1985), a które pozostały niezmiennie przez całą jej karierę:

23 Tamże, s. 314–315.

24 *Madonna: Queen of reinvention*, „BBC News” 2008, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7361646.stm> (06.04.2017).

1. Ikoniczność. Transgresja, nowość i szok zwykle nie pojawiają się werbalnie – w repertuarze Madonny rzadko można znaleźć bezpośrednie teksty, zamiast tego Madonna konstruuje swoje ciało jako złożony, znaczący tekst.
2. Współzależność płci i religii. Przez większość swojej kariery Madonna w mniejszym lub większym stopniu sięga po te dwie zmienne.
3. Wielowarstwowe znaczenie, dla którego Prieto-Arranz sięga po metaforę palimpsestu. Twórczość artystki stopniowo rozwinęła wiele warstw znaczeniowych, a ważność każdej z nich jest z kolei niejednoznaczna, w czym pomóc może analiza utworów z wczesnego okresu działalności piosenkarki²⁵. Autor artykułu stwierdza, że w kolejnych reinwencjach wizerunku nie chodzi o anulowanie, „zdrapanie” poprzedniego, ale o uzupełnienie, z którego wyłania się hybrydowa, uniwersalna Madonna, z nieco innym przesłaniem dla każdego z jej milionów „wyznawców” na całym świecie²⁶.

W całej swojej karierze Madonna wielokrotnie zmieniała swój wizerunek, pozostając konsekwentną w plastyczności wypowiedzi i reprezentacyjnej polityce zawłaszczenia. Wykorzystując fragmenty kultury amerykańskiej, Madonna stała się utrwaloną – i stale przywracaną – ikoną kultury. Ewolucja poddawanej nieustannym zmianom tożsamości Madonny odzwierciedla jej fragmentaryczną interakcję z kulturą. W takiej czy innej formie przywłaszczyła sobie pewne elementy rozpoznawcze subkultur feministycznych (np. *Borderline*), queerowych (np. *Vogue*), afroamerykańskich (*Like a Prayer*) i latynoskich (*La Isla Bonita*), aby zbudować własną tożsamość. We wszystkich swoich przywłaszczeniach Madonna używa już ustalonych znaczących, często je zestawiając, przez co ustanawia fragmentaryczny obraz określonej kultury. Jej wybór znaczących daje jej kontrolę nad tą kulturą i umożliwia konstruowanie siebie jako ikony, proces, który daje jej status natychmiast rozpoznawalnej postaci w popkulturze²⁷.

Dla zobrazowania tych zjawisk posłużę się dwoma utworami z różnych okresów twórczości artystki:

1. *Like a Virgin* z wydanego w 1984 roku albumu o tym samym tytule;
2. *Vogue* z wydanego w 1990 roku albumu *I'm Breathless* promującego film *Dick Tracy*, w którym wystąpiła piosenkarka.

25 J. I. Prieto-Arranz, *The Semiotics of Performance and Success in Madonna*, „Journal of Popular Culture” 2012, t. 45, nr 1, s. 175–176.

26 Tamże, s. 190.

27 S. Tsanev, *Appropriating the Inappropriate: Madonna and the Cultural Construction of an Icon*, „Lehigh Review” 2006, t. 14, s. 83–84.

Ad 1. *Like a Virgin* to taneczny utwór składający się z dwóch głównych planów muzycznych: przesadnie dziewczęcego głosu Madonny w wysokim rejestrze oraz linii basowej z towarzyszeniem perkusji w niskim rejestrze. Na instrumentarium składają się ponadto typowe dla lat 80. XX wieku syntezatory i sporadycznie występująca gitara, wykonująca krótkie riffy w stylu Chucka Berry'ego. Poprzez równy, ćwierćnutowy puls w partii perkusji, wyrazistą linię basową, funkowe riffy w partii syntezatorów oraz umiarkowane tempo utwór nawiązuje do stylistyki discofunkowej grupy Chic, którą założył producent albumu, Nile Rodgers.

Tekst piosenki można interpretować na wiele sposobów, gdyż opiera się na niejednoznaczności sformułowania „like a virgin” („niczym dziewica”). Rikky Rooksby stwierdził, że piosenka zachęcała dziewczęta, które były naprawdę dziewczycami, do zachowania czystości. Doświadczonym seksualnie kobietom zaś utwór dawał nadzieję, że w ramionach odpowiedniego mężczyzny będą mogły ponownie poczuć się jak podczas pierwszego zbliżenia²⁸ – wedle tytułu. Podmiot liryczny śpiewa o byciu zagubionym i niekompletnym do czasu odnalezienia właściwego ukochanego, do którego kierowane są słowa. Podmiot ponadto śpiewa o zachowywaniu całej miłości właśnie dla niego i że czuje się „jak dziewica, dotykana pierwszy raz [...] z biciem twojego serca, zaraz przy moim”²⁹.

Teledysk do utworu, w reżyserii Mary Lambert, został nakręcony w większości w Wenecji, popularnym „mieście zakochanych”. Przedstawia Madonnę w dwóch wcieleniach. W pierwszym z nich, prowokacyjnie ubrana, ozdobiona tanią biżuterią i z włosami w nieładzie artystka zmysłowo tańczy na gondoli, nie pozostawiając złudzeń, że tytułową dziewczicą nie jest (albo że chce być postrzegana jako buntowniczką). Podobnie jak w teledyskach do wcześniejszych utworów *Borderline* oraz *Lucky Star*, Madonna w centrum umieszcza „pracującą dziewczynę z klasy średniej”, dla której ulice Wenecji są po prostu ulicami miasta – jej naturalnym środowiskiem³⁰. W drugim wcieleniu, ubrana w suknię ślubną, wdzięcznie przemierza się po starych, marmurowych wnętrzach pałacu i sprawia wrażenie niewinnej – jej spojrzenia i gesty sugerują jednak potrzebę doznania seksualnej rozkoszy. Madonna sięga po dychotomię dziewicy-dziwki. Są to typowe, acz opozycyjne oczekiwania wobec heteroseksualnej

28 R. Rooksby, *The Complete Guide to the Music of Madonna*, Omnibus Press, Londyn 2004, s. 14–16.

29 Madonna, *Like a Virgin*, Warner Bros. Records, Burbank 2001 (płyta CD), tłum. J. K.

30 S. Tsanev, dz. cyt., s. 85.

białej kobiety jako obiektu męskiego pożądania. W przypadku pierwszej roli pożądanie nie zostało jeszcze urzeczywistnione, w przypadku drugiej podmiot jest całkowicie pochłonięty i charakteryzowany ucieleśnionym już pożądaniem. Dychotomia tych dwóch ról istnieje w ramach patriarchalnej hegemonii i pomimo poruszania się między całkowitymi przeciwieństwami, kobiecość Madonny pozostaje ograniczona do tego systemu patriarchalnych ról przypisanych płciom³¹.

Sceny te przeplatane są ujęciami lwa wędrującego po Wenecji oraz mężczyzny w masce z wizerunkiem tego zwierzęcia. Przedstawiają one dziką naturę, która została uwolniona wraz z miłosnymi uniesieniami, a także symbolizują rolę mężczyzny, który, wedle tekstu, „czyni mnie silną, czyni mnie śmiałą”³². Pod koniec teledysku mężczyzna w masce kładzie Madonnę w sukni na małżeńskie łóżko, a na twarzy piosenkarki maluje się autentyczna niewinność. To jeden z aspektów twórczości piosenkarki, zwłaszcza w teledyskach, który pozostaje w jej karierze niezmienny do dziś – kontrolowanie męskości. Nawet jeżeli Madonna umieszcza siebie w patriarchalnym podziale ról, męskie postaci są marginalizowane poprzez przesunięcie ich na drugi plan lub przedstawianie w sposób metaforyczny. Normalizuje w ten sposób kobiecość – Madonna jest centralnym obiektem wizualnej uwagi i to wokół niej toczy się narracja teledysku. To, wydawałoby się, uprzedmiotowienie, jest istotnym wyznacznikiem postmodernistycznego feminizmu, w myśl którego Madonna decyduje się na bycie obiektem pożądania, mając dzięki temu pełną kontrolę nad skierowanymi na nią spojrzeniami.

Podczas występu na pierwszej w historii gali MTV Video Music Awards w 1984 roku Madonna ponownie sięgnęła po suknię ślubną z wymowną klamrą z napisem „Boy Toy” („chłopak-zabawka”). Artystka rozpoczęła występ na szczycie olbrzymiego tortu weselnego, następnie zeszła z niego, zrzuciła welon, rozpuściła włosy i wiła się na scenie, wykonując niedwuznaczne ruchy – „przerysowane, filmowe przedstawienie panny młodej w czasie nocy poślubnej”³³. Cel, który postawiła sobie Madonna – zdefiniowanie siebie na nowo – został osiągnięty, a widzowie nie mogli uwierzyć, że „to ta sama gwiazda disco, która [rok wcześniej – przyp. aut.] śpiewała o wyjeździe na wakacje”³⁴. Dziewiętnaście lat później, również

31 Tamże, s. 85–86.

32 Tamże.

33 D. Easlea, E. Fiegel, dz. cyt., s. 37.

34 Tamże. Cytowane stwierdzenie odnosi się do jednego z pierwszych przebojów Madonny, utworu *Holiday*.

podczas gali MTV VMA, utwór ten wykonały w bardzo podobnej scenerii, ubrane w suknie ślubne Britney Spears i Christina Aguilera, odtwarzające skandaliczne ruchy sceniczne Madonny. Sama królowa popu dołączyła do młodszych koleżanek w kolejnym akcie występu, przebrana za pana młodego, zabierając je „do ołtarza”, porywając do tańca, a następnie składając na ich ustach pocałunki.

Okładka płyty promowanej przez singiel kontynuuje wizerunek przedstawiony w teledysku i podczas występów na żywo, jest również modelem dla swojego okresu – przedstawia artystkę w swoim scenicznym wcieleniu. Ubrana w suknię ślubną Madonna leży na jedwabnych poduszkach. Przyozdobionymi koronkowymi rękawiczkami dłońmi trzyma olbrzymią kłamrę od paska z napisem „Boy Toy”. Mocno pomalowanymi oczami spogląda w obiektyw aparatu w pełen pożądania sposób, a z jej wyeksponowanego ucha zwisają duże kolczyki, w tym jeden z krucyfiksem. Zdjęcie na odwrocie okładki przywodzi na myśl poranek po nocy poślubnej. Ubrana najprawdopodobniej wyłącznie w koszulę nocną na ramiączkach Madonna zakłada buty, siedząc na skraju niepościelonego łóżka. Piosenkarka spogląda w górę pełnym niewinności wzrokiem, włosy ma w nieładzie, brak również mocnego makijażu i kosztownej biżuterii, trudno dostrzec także symbolikę religijną obecną na awersie. „Oto obraz ironicznej niewinności – oblubienicy-dziewicy z fałszywym rumieńcem na twarzy”³⁵. Okładka płyty znakomicie komunikuje wspomnianą dychotomię dziewicy-dziwki na swoich obydwu stronach, budzi pożądanie zarówno władczością i dominacją na awersie, jak i niewinnością na rewersie. Choć jest panną młodą w ogromnej sukni, to ona „nosi spodnie” w tej relacji.

Podsumowując całokształt piosenki *Like a Virgin*, to nie tylko wieloznaczny tekst i modne, nowoczesne jak na owe czasy brzmienie. To również określony wizerunek – Madonna w sukni ślubnej, pasek z kłamrą „Boy Toy”, pozorowane czystość i niewinność, będące faktycznie manifestacją kobiecej seksualności, choć w perspektywie patriarchalnego podziału ról. Ponieważ był to pierwszy utwór promujący płytę *Like a Virgin*, mający wynieść młodą artystkę na szczyt popularności, Madonna nie zawahała się sięgnąć po narzędzie, z którym identyfikowana jest do dziś – szokowanie. Zakamuflowana erotyka, symbolika sukni ślubnej, tekst odnoszący się bezpośrednio do aktu seksualnego wywołały liczne kontrowersje, które obróciły się w medialny sukces. Jest to praktyka dobrze znana zarówno w kulturze, jak i samej muzyce popularnej, które karmią się tematami tabu i skandalem – gwarantuje to wzrost zainteresowania albumem

35 L. O'Brien, dz. cyt., s. 95.

i oglądalności teledysków oraz stanowi nieodłączny element procesu budowania autentyczności, zwłaszcza w przypadku dokonywania nagłych zmian w wizerunku scenicznym. Zwłaszcza sięganie po erotyzm wpływa na szum medialny – służy on show-biznesowi, a nie sztuce, daje odbiorcy namiastkę rozkoszy, której skrycie pragnie³⁶.

Ad 2. Piosenka *Vogue*, wydana w 1990 roku niedługo po albumie *Like a Prayer*, okazała się najlepiej sprzedającym się singlem w dotychczasowej karierze artystki. Utwór, napisany i wyprodukowany przez Madonnę i wieloletniego producenta utworów piosenkarki, Shepa Pettibone'a, jest kompozycją w gatunku house³⁷, w umiarkowanym tempie. Tytuł, co istotne, odnosi się do charakterystycznego, wywodzącego się z Harlemu stylu tańca, polegającego na dynamicznym, rytmicznym „przyjmowaniu póz” z kolorowych magazynów modowych. Uważa się, że sukces komercyjny piosenki Madonny wynika z czynników, które wyniosły voguing do mainstreamu³⁸, gdyż wcześniej taniec ten wykonywany był jedynie w gejowskim podziemiu artystycznym³⁹. Co więcej, utwór przyczynił się znacznie do popularyzacji muzyki house⁴⁰.

Już w warstwie tekstowej piosenka stanowi pochwałę piękna, stylu i przepychu Hollywood lat 30., co dodatkowo podkreśla recytowana partia, w której Madonna wymienia gwiazdy takie jak Greta Garbo, Marilyn Monroe czy Marlon Brando. Jest to jednocześnie przywłaszczenie sobie kultury gejowskiej (wymieniane gwiazdy są uważane za ikony gejów lub są w jakiś sposób powiązane z kulturą homoseksualistów), w którym Madonna w imieniu gejów oddaje hołd wymienionym gwiazdom i tym samym włącza się do tej subkultury bez wcześniejszego pozwolenia jej członków. Jednocześnie służy uwiarygodnieniu pozycji Madonny w ich środowisku, zwłaszcza że tekst przedstawia taniec jako drogę do wyzwolenia: „Znam takie miejsce, gdzie możesz uciec. To jest parkiet [...] Potrzebujesz jedynie

36 M. Torzecki, dz. cyt., s. 33–36.

37 Muzyka house jest napędzana przez pulsujące, szybkie rytmy disco, ale z mniejszym naciskiem na teksty, a większym na atmosferę i rytm. Na instrumentarium składają się przede wszystkim syntezatory i automaty perkusyjne. Zob. R. Shuker, *Popular Music. The Key Concepts*, Routledge, London–New York 2005, s. 141–142.

38 G.-C. Guilbert, *Madonna as postmodern myth: how one star's self-construction rewrites sex, gender, Hollywood, and the American dream*, McFarland, Jefferson 2002, s. 125.

39 B. Currid, *Voguing*, [w:] *Encyclopedia of Gay Histories and Cultures*, ed. G. E. Haggerty, Routledge, New York 2012, s. 936–937.

40 Dane zaczerpnięte z portalu Allmusic, <http://www.allmusic.com/album/best-of-house-music-vol-4-future-house-mw0000618395> (15.05.2019).

wyobraźni”⁴¹. W tańcu wszyscy są równi i piękni, a muzyka jest źródłem życiowej energii, o czym mówią wersy „nie ma znaczenia, czy jesteś czarny, czy biały, czy jesteś chłopcem, czy dziewczyną. Jeśli muzyka pulsuje, to da ci nowe życie. Jesteś gwiazdą”⁴².

Teledysk w reżyserii Davida Finchera, utytułowanego reżysera późniejszych filmów takich jak *Podziemny krąg* czy *The Social Network*, potęguje przepych i elegancję, którymi przesycone jest już samo nagranie. Zarejestrowany w czerni i bieli, zainspirowany stylem art déco i obrazami Tamarę Łempickiej wideoklip stanowi zbiór wysoce wyszukanych przedstawień ozdobionych dziełami sztuki luksusowych wnętrz, które wypełniają elegancko ubrane postaci, przywodzące na myśl gwiazdy kina złotej ery Hollywood. Aktorzy i tancerze wykonują wspomniany wcześniej taniec – voguing. Madonna ucharakteryzowana jest w różnych scenach na wspomniane wcześniej postaci: Gretę Garbo, Marlenę Dietrich, Marilyn Monroe, Katherine Hepburn i Jean Harlow. W teledysku pojawia się również po raz pierwszy słynny, szpiczasty biustonosz projektu Jeana Paula Gaultiera, z którym artystka kojarzona jest do dzisiaj i który wręcz manifestuje kobiecość. W przeciwieństwie do *Like a Virgin*, Madonna polega zarówno na ustalonych znaczących, ale i tworzy nowe. Jak sugeruje tytuł utworu, wyznacznikiem odróżnienia podmiotów queerowego kreowania Madonny od normatywnej męskości jest moda, zwłaszcza w jej skrajnościach. Ciało tancerzy stapiają się ze strojami, które mają na sobie, co z kolei staje się częścią tańca, a tym samym centrum uwagi. To właśnie te ciała stają się placem zabaw dla tożsamości płciowych i pragnień seksualnych. To generuje nowe znaczenie, a mianowicie taniec, który następnie zaczyna funkcjonować poza ograniczeniami teledysku poprzez to, co zaczęło oznaczać w teledysku: jest akceptowany przez niektóre subkultury gejowskie jako sposób na wskazanie ich statusu gejowskiego. Warto jednak zauważyć, że Madonna wybiórczo reprezentuje mniejszości seksualne, koncentrując się na homoseksualnych mężczyznach i barwnych, wyrazistych elementach ich kultury, a pomijając zupełnie kulturę lesbijską. Wyraźnie pokazuje to, że piosenkarka, podobnie jak miało to miejsce z „panowaniem” nad męskim pożądaniem w *Like a Virgin*, wzmacnia siebie i swą personę poprzez „przejęcie kontroli” nad kulturą gejowską. Madonna kreuje siebie na ikonę gejowską na miarę wymienianych w tekście legend kina i muzyki.

Z racji popularności utworu Madonna wykonuje go niemal na każdej trasie koncertowej, nie obawiając się interpretować go na nowo. Podczas

41 Madonna, *Vogue*, Sire Records, New York 1990, tłum. J. K.

42 Tamże.

gali MTV VMA w 1990 roku wykonanie piosenki odbyło się w scenografii inspirowanej francuskim dworem z XVIII wieku, a Madonna przebrała się za Marię Antoninę. Na trasie *Sticky and Sweet Tour* w 2008 roku utwór przearanżowano, podkładając linię melodyczną pierwowzoru do ścieżki instrumentalnej piosenki *4 Minutes*, utrzymanej w estetyce urban R&B. Dokonano niejako „maskulinizacji” na wskroś gejowskiego utworu poprzez oderwanie go od muzyki house, ściśle związanej z voutingiem, a „przeszczepiając” jej ciężki, hip-hopowy beat, charakterystyczny dla współczesnego R&B. Na trasie *MDNA Tour* powrócono do oryginalnej aranżacji, scena zaś zamieniła się w olbrzymi wybieg, na którym tancerze prezentowali wymyślne stroje projektu Jeana Paula Gaultiera⁴³, Madonna zaś przywdziała współczesną wariację na temat szpiczastego gorsetu. Powrót do oryginalnej aranżacji i amplifikację jej najbardziej wyrazistych elementów przyjęto z uznaniem. Madonna w ten sposób wzmocniła postrzeganie siebie jako ikony homoseksualistów przez pokolenie, z którym na takową się kreowała, jak i przez nowe pokolenie, dla którego ikoną była od zawsze. Występ ten błędnie jednak przy wykonaniu utworu podczas Super Bowl XLVI Halftime Show⁴⁴. Madonna na scenę dotarła w koronie na głowie, siedząc na tronie ciągniętym przez kilkudziesięciu mężczyzn przebranych za greckich wojowników. Tym razem artystka nie posiłkowała się metaforą, zawołowaną symboliką, nie ubiegała się też o uznanie przez jakąkolwiek grupę – zmanifestowała siebie jako królowa na złotym tronie, na który to zaszczyt pracowała przez wiele dekad.

Przeciwnie do pełnej symboliki okładki *Like a Virgin*, okładka singla⁴⁵ *Vogue* jest zaskakująco prosta. Na białym tle przedstawiona jest ubrana w seksowną bieliznę Madonna. Poza, w jakiej uchwycona została piosenkarka, mogłaby znaleźć się na okładce magazynu modowego lub być jedną z figur przyjmowanych podczas voutingu. Madonna odchyła mocno głowę do tyłu, na podobieństwo okładki *True Blue*, eksponując biust i biodra oraz zakryte pończochami uda, co bez zaskoczenia odwołuje nas

43 Informacja zaczerpnięta ze strony mtv.com, <http://www.mtv.com/news/2516568/madonna-mdna-tour-costumes/> (04.04.2019).

44 Super Bowl Halftime Show to uchodzący za najbardziej prestiżowy w Stanach Zjednoczonych występ podczas przerwy meczu o mistrzostwo Narodowej Ligi Futbolu amerykańskiego.

45 Celowo zdecydowałem się na analizę okładki singla, a nie albumu *I'm Breathless*. Piosenka promowała film *Dick Tracy*, którego ścieżkę dźwiękową umieszczono na wspomnianym albumie, natomiast nie jest częścią tejże ścieżki dźwiękowej, a postać, w którą wcieliła się w filmie Madonna, nie jest związana bezpośrednio z personą przedstawioną w piosence *Vogue*.

do seksualności i męskich pragnień. Artystka jest niejako „zamrożona” w swobodnym, ekspresyjnym, wyzwolonym tańcu, a dynamikę okładki podkreśla duży napis „Madonna VOGUE”, umieszczony po skosie, zgodnie z kierunkiem, w jakim wygięta jest sylwetka piosenkarki.

Połączenie tańca charakterystycznego dla środowisk homoseksualnych z przesycionym nawiązaniami do kultury gejowskiej tekstem mówiącym o wolności i równości szybko uczyniło z *Vogue* hymn dla społeczności LGBT w Stanach Zjednoczonych. W ten sposób piosenka stała się społecznie zaangażowana, wyszła poza ramy utworu muzycznego i może być punktem identyfikacji dla pewnej subkultury, Madonnie zaś pozwoliła wykreować się na ikonę gejowską, legitymizując nowo przyjętą personę.

*

Przykład Madonny doskonale pokazuje kreowanie scenicznej osoby przez gwiazdy szeroko pojętej muzyki popularnej oraz kluczową rolę nagrania, teledysku, występu na żywo i okładki w budowaniu wielowarstwowych znaczeń definiujących tę personę. Przez niemal czterdzieści lat kariery wielokrotnie sięgała po nowe gatunki muzyczne, wprowadzała do swoich występów film, teatr i taniec, a teledyski były złożoną artystycznie formą prezentacji piosenki, posiadały wieloznaczną niekiedy fabułę, w której artystka grała główną rolę. Przykłady teledysków takich jak *Like a Virgin*, *Vogue* bądź *Bedtime Story* pokazują, jak istotnym środkiem komunikacji z odbiorcą są wideoklipy – pogłębiają, rozwijają treść utworu, a dzięki ciekawym zabiegom na gruncie wizualnym potrafią stać się dziełem sztuki. Nawet pobieżna analiza okładek albumu *Like a Virgin* bądź singla *Everybody* potrafi zaskoczyć mnogością znaczeń w nich zakodowanych. Madonna uznawana jest za ikonę popkultury, stanowi to jednak owoc wieloletniej pracy oraz świadomego transformowania i transmitowania swojego wizerunku, co unaocznia się w toku analizy i szczegółowych badań twórczości we wszystkich jej przejawach, gdyż to, co pozornie może wydawać się prostą piosenką, po zebraniu wszystkich jej wykonania może okazać się przemyślanym, wieloznacznym, ponadczasowym artefaktem kulturowym.

Abstrakt

Muzyczne persony Madonny

Artykuł porusza problematykę kreowania wizerunku scenicznego przez artystów muzyki popularnej. W pierwszej części autor omawia główne formy przekazu utworów, którymi są nagranie muzyczne, okładka płyty, teledysk oraz występ na żywo. Następnie omówiona zostaje kluczowa kwestia przyjmowania przez artystów określonych person scenicznych. Ich zadaniem jest legitymizowanie przekazywanych treści i wzmacnianie wywoływanego przez nie wrażenia. W kolejnej części autor przybliży postać Madonny, zwanej Królową Popu, i wyjaśni funkcjonowanie zjawisk omówionych w poprzednich częściach na wybranych przykładach z jej twórczości. Autor stara się prześledzić proces kreowania person scenicznych oraz tworzonych i przekazywanych w ich ramach znaczeń, uznawanych przez autora za klucz do udanej kariery Madonny, sięgającej początku lat osiemdziesiątych.

Słowa kluczowe: muzyka popularna, popkultura, pop, Madonna, persona

Abstract

Madonna's Music Personas

The article deals with the issue of creating a stage image by famous music artists. In the first part, the author discusses the main forms of transmission of songs, which are music recording, album cover, music video, and live performance. Then, the key issue of artists taking specific stage personas is discussed. Their task is to legitimize the transmitted content and enhance its impression. In the next section, the author introduces the figure of Madonna, known as the Queen of Pop, and explains the functioning of the phenomena discussed in the previous sections using selected examples from her work. The author attempts to trace the process of creating stage personas and the meanings created and transferred within it. The author considers it the key to Madonna's successful career dating back to the early 1980s.

Keywords: popular music, popculture, pop, Madonna, persona

Bibliografia

- Auslander P., *Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music*, [w:] *Ashgate Research Companion To Popular Musicology*, ed. D. Scott, Ashgate, Farnham 2013.
- Dibben N., *Vocal Performance and Projection of Emotional Authenticity*, [w:] *Ashgate Research Companion To Popular Musicology*, ed. D. Scott, Ashgate, Farnham 2013.
- Easlea D., Fiegel E., *Madonna. Królowa muzyki pop*, Pascal, Bielsko-Biała 2010.
- Guilbert G.-Claude, *Madonna as postmodern myth: how one star's self-construction rewrites sex, gender, Hollywood, and the American dream*, McFarland, Jefferson 2002.

- Haggerty G., *Encyclopedia of Gay Histories and Cultures*, Routledge, New York 2012.
- Jeziński M., *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- Jones S., Sorger M., *Covering Music: A Brief History and Analysis of Album Cover Design*, „Journal of Popular Music Studies” 1999, nr 11–12, s. 68–102.
- Kolinek-Siechowicz K., *Od teorii muzycznej osoby do muzycznego personalizmu*, [w:] *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. A. Chęćka-Gotkowicz, M. Jabłoński, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2015.
- Kasperski J., *Muzyka popularna jako przedmiot badań muzykologii*. Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra Ryszarda Daniela Goliańka w Instytucie Muzykologii UAM, Poznań 2011.
- Madonna, *Like a Virgin*, Warner Bros. Records, Burbank 2001.
- Madonna, *Vogue*, Sire Records, New York 1990.
- O’Brien L., *Grzeszna Madonna*, InRock, Poznań 2009.
- Prieto-Arranz J. I., *The Semiotics of Performance and Success in Madonna*, „Journal of Popular Culture” 2012, t. 45, nr 1, s. 173–196.
- Piotrowski G., *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016.
- Rooksby R., *The Complete Guide to the Music of Madonna*, Omnibus Press, London 2004.
- Shuker Roy, *Popular Music. The Key Concepts*, Routledge, London–New York 2005.
- Solomon T., *Theory and Method in Popular Music Analysis: Text and Meaning*, [w:] *Studia Musicologica Norvegica*, t. 48, ed. P. Stigar Oslo 2012.
- Torzecki M., *Okladki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2015
- Tsanev S., *Appropriating the Inappropriate: Madonna and the Cultural Construction of an Icon*, „Leigh Preserve” 2006, t. 14, s. 83–95.
- Vernalis C., *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*, Columbia University Press, New York 2004.
- Warner T., *Approaches to Analysing Recordings of Popular Music*, [w:] *Ashgate Research Companion To Popular Musicology*, ed. D. Scott, Ashgate, Farnham 2013.
- Wicke P., *The Art. Of Phonography: Sound, Technology and Music*, [w:] *Ashgate Research Companion To Popular Musicology*, ed. D. Scott, Ashgate, Farnham 2013.
- Wolański A., *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

Refleksje Henryka Mikołaja Góreckiego wokół tekstów Michała Hellera

Michał S. Sołtysik

Uniwersytet Warszawski

m.soltysik@uw.edu.pl  <https://orcid.org/0000-0002-9268-3245>

A muzyka ma wiele wspólnego z matematyką. I z fizyką.
Jaką więc muzykę możemy pisać?

H. M. Górecki¹

Każdy rodzaj twórczości, filozoficznej bądź artystycznej, oprócz intuicji wymaga wiedzy oraz zdolności do podejmowania refleksji. Artyści korzystają z tekstów filozoficznych w dwojaki sposób: starając się zrozumieć istotę sztuki i piękna lub kształtując własną intelektualną wrażliwość². Filozofia wpływa na formowanie się osobowości artysty, a dla Henryka Mikołaja Góreckiego (1933–2010) stała się istotną potrzebą. Zagadnienie inspiracji filozoficznych ma wielkie znaczenie nie tylko dla zrozumienia

1 *Muzyka jest rozmową. Prof. Henryk Mikołaj Górecki w rozmowie z Anną Satyłą i Krzysztofem Cyranem*, „Jubinalia” 2008, nr 4 (gazetka na okoliczność 120-lecia Akademii Muzycznej w Krakowie), s. 5. Tekst niniejszego artykułu jest oparty na fragmencie pracy magisterskiej pt. *Filozoficzne inspiracje w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego* napisanej w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie pod kierunkiem dr hab. Ewy Podrez, prof. UKSW, obronionej 15 lipca 2020.

2 Por. M. Gołaszewska, *Muzyka filozofii. Esej o podwójnych znaczeniach*, „Muzyka: kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk” 2005, nr 1, s. 10–11.

postawy twórczej kompozytora, lecz również dla pogłębionego odczytania jego dorobku.

Górecki w wielu swoich wypowiedziach wymieniał różnych filozofów lub cytował ich słowa, a inne filozoficzne inspiracje zostały zauważone przez badaczy jego życia. Wśród myślicieli obecnych w szeroko rozumianej refleksji kompozytora pojawił się Henryk Elzenberg (1887–1967), Józef Tischner (1931–2000), Krzysztof Zanussi (ur. 1939), Karol Wojtyła (1920–2005), Leszek Kołakowski (1927–2009), Władysław Stróżewski (ur. 1933) czy Michał Heller (ur. 1936)³. Osobne omówienie tego rodzaju inspiracji w odniesieniu do autora *Symfonii „Kopernikowskiej”* i ostatniego z wymienionych filozofów nie zostało dotychczas opublikowane⁴. Niniejszy artykuł stanowi więc próbę wypełnienia tego braku w zakresie inspiracji myślą Hellera. Jego wybrane teksty zostaną przedstawione w nawiązaniu do refleksji Góreckiego na podstawie wypowiedzi i komentarzy twórcy.

Tekst jest podzielony na trzy dopełniające się części: pierwszą poświęcono początkom fascynacji Góreckiego tematami podejmowanymi w pracach Hellera, druga to zestawienie wypowiedzi kompozytora ze sformułowanymi przez opisywanego myśliciela wątkami muzyczno-filozoficznymi, a w trzeciej ukazano słowa Hellera wybrane przez Góreckiego do przemówienia wygłoszonego podczas uroczystości wręczenia kompozytorowi doktoratu *honoris causa* krakowskiej Akademii Muzycznej.

Początki inspiracji: Zanussi i *Symfonia „Kopernikowska”*

Do zainteresowania się twórczością Hellera zainspirował Góreckiego prawdopodobnie Krzysztof Zanussi, który – ze względu na swoje zamiłowanie do fizyki i filozofii – czytał wiele tekstów krakowskiego myśliciela, publikowanych między innymi w „Tygodniku Powszechnym” od 1967

3 Zob. S. Wszolek, *Książka Profesor Michał Heller. Życie i filozofia*, „Analecta Cracoviensia: studia philosophico-theologica edita a professoribus Cracoviae” 2001, nr 33, s. IX–XX.

4 Krakowski muzykolog Marek Dolewka ukazał analogie między sposobem pojmowania indeterminizmu w myśli Hellera i twórczości Witolda Lutosławskiego (1913–1994) – zob. M. Dolewka, *Rola przypadku w twórczości Witolda Lutosławskiego. W nawiązaniu do myśli Michała Hellera*, „Racjonalia: z punktu widzenia humanistyki” 2013, nr 3, s. 98–114.

roku⁵. Ponadto reżyser przyznał się, że (podobnie jak Górecki) jest wielkim entuzjastą Hellera⁶.

Maria Wilczek-Krupa zamieściła w swojej biografii kompozytora sytuację, którą warto przywołać pod kątem podejmowanego tematu. Wiosną 1972 roku Zanussi przyjechał do Góreckiego w celu opowiedzenia o swoich najnowszych pomysłach filmowych, które miały łączyć dokument, fabułę i wątki edukacyjne z filozoficznym traktatem (a przy okazji zaproponować kompozytorowi napisanie ścieżki dźwiękowej). Główną postacią miał być młody fizyk, który intensywnie poszukuje odpowiedzi na trapiące go niewiadome. Wilczek-Krupa ujęła je w formie następujących pytań: Czy istnieje kosmos i czy można go zdobyć? Czy da się oddzielić ciało od duszy? Jaki jest sens ludzkiego istnienia? Czy mistycyzm pochodzi od Boga, czy jest jednak wynikiem procesów zachodzących w mózgu?⁷

Planowane dzieło miało nosić tytuł *Iluminacja*, co stanowiło nawiązanie do wykładu Władysława Tatarkiewicza o tym pojęciu w rozumieniu Augustyna z Hippony. Górecki po wysłuchaniu Zanussiego odpowiedział, że on też, analogicznie do bohatera kinowego projektu, siedzi i zadaje sobie egzystencjalne pytania⁸. Pytania te zaabsorbowały świadomość artystyczną Góreckiego do tego stopnia, że stały się istotną filozoficzną inspiracją w procesie powstawania jednego z najważniejszych dzieł w jego twórczości – *II Symfonii „Kopernikowskiej”* op. 31 na sopran solo, baryton solo, chór mieszany i wielką orkiestrę. Kompozytor napisał ją w 1972 roku do słów fragmentów dwóch biblijnych psalmów oraz wyjątku z pierwszej

5 Por. M. Wilczek-Krupa, *Górecki. Geniusz i upór*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2018, s. 169.

6 Zob. K. Zanussi, *Uczyń ze swojego życia Arcydzieło*, RTCK, Nowy Sącz 2018, s. 123.

7 M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 169–170.

8 Na podstawie tej anegdoty można wskazać na refleksyjną postawę kompozytora również we wcześniejszym okresie twórczym. Dlatego Wilczek-Krupa stwierdziła, że – oprócz upodobania do eksperymentów w sztuce – z Zanussim łączyło Góreckiego „filozoficzne podejście do życia” – tamże, s. 147. Górecki wspominał to spotkanie w rozmowie z 1994 r. następująco: „Zanussi powiedział, że właściwie ów Kopernik [...] jest to jedna z największych tragedii, jakie w ogóle zdarzyły się w dziejach ducha ludzkiego: runął cały sposób myślenia, na którym opierał się stosunek człowieka do otaczającej go rzeczywistości. Przestaliśmy być pępkiem świata, w obliczu bezkresu staliśmy się niczym. Wtedy cały temat wydał mi się jasny, oczywisty do opracowania muzycznego. Stąd dwoistość dwuczęściowej *Symfonii*: najpierw cały – powiedzmy – mechanizm świata, następnie kontemplacja” – H. M. Górecki, *Powień Państwu szczerze...*, „Vivo: pismo studentów Akademii Muzycznej w Krakowie” 1994, nr 1, s. 45, [cyt. za:] A. Thomas, *Górecki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1998, s. 103.

księgi *O obrotach sfer niebieskich* (*De revolutionibus orbium coelestium*, 1543) Mikołaja Kopernika⁹.

Od czasu tego spotkania z Zanussim zainteresowanie Góreckiego kosmologią, matematyką i astrofizyką wzrastało, na co również wpłynęły teksty Hellera. Pod koniec życia kompozytor był wyraźnie zafascynowany wspomnianymi dyscyplinami naukowymi. Teresa Malecka wspominała w książce Beaty Bolesławskiej-Lewandowskiej, że Góreckiego tak bardzo frapowały teksty Hellera, że planował z nim spotkanie. Nie doszło ono jednak do skutku ze względu na pogarszający się stan zdrowia kompozytora¹⁰. Z kolei Kinga Kiwała zwróciła uwagę na fakt, iż przejawiająca się w rozmaitej formie fascynacja proporcją oraz liczbą w znaczący sposób towarzyszyła artystycznej ścieżce autora *Symfonii „Kopernikowskiej”*. Górecki w swoich wypowiedziach otwarcie przyznawał się do czerpania inspiracji z dorobku i postawy życiowej Hellera¹¹.

Na podstawie rozmów z kompozytorem Andrzej Wendland stwierdził, że Górecki przeczytał liczne teksty krakowskiego filozofa oraz poważnie interesował się zagadnieniami podejmowanymi w jego pracach. Według Wendlanda kompozytor nie tylko czytał, ale wręcz znał dobrze książki Hellera, a zwłaszcza dwie z nich: *Filozofię przypadku* oraz *Filozofię kosmologii*¹². Należy jednak zauważyć, że obie te publikacje zostały wydane po śmierci Góreckiego, który zmarł 12 listopada 2010 roku. Zatem Wendland w swojej książce wydanej w 2016 roku najprawdopodobniej utożsamiał wiedzę Góreckiego o tych kwestiach z pracami, które ukazały się w kolejnym roku bądź trzy lata po jego śmierci (pierwsze wydanie *Filozofii przypadku* pochodzi z 2011 roku, a pierwodruk *Filozofii kosmologii* z 2013 roku)¹³. Wendland jedynie odnotował fakt inspiracji pracami Hellera, którego

9 Zob. H. M. Górecki, *II Symfonia „Kopernikowska” na sopran solo, baryton solo, chór mieszany i wielką orkiestrę* [2nd Symphony, „Copernican” for soprano solo, baritone solo, mixed choir and grand orchestra], partytura, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973; zob. K. Kiwała, *Dzieło symfoniczne w perspektywie polskich koncepcji fenomenologicznych: Lutosławski. Górecki. Penderecki*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013, s. 57–90, 425–429.

10 Por. B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, Fundacja Universitas Varsoviensis, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2013, s. 143; zob. też A. Wendland, *Górecki. IV Symfonia „Tansman Epizody” – fenomen, żywioł, tajemnica*, Stowarzyszenie Promocji Kultury im. A. Tansmana, Instytut Muzyki Polskiej, Łódź 2016, s. 188.

11 Por. K. Kiwała, dz. cyt., s. 341.

12 Por. A. Wendland, dz. cyt., s. 270.

13 W 2009 r., a więc pod koniec życia Góreckiego, ukazała się jedynie zapowiedź tego, co Heller rozwinął w opublikowanej dwa lata później książce – zob. M. Heller,

jednak nie rozwija. Podejmując to zagadnienie, warto więc w dalszej kolejności zestawić muzyczno-filozoficzne wątki oraz omówić je w kontekście wybranych wypowiedzi Góreckiego.

Kosmiczny sonoryzm

Mimo że Górecki nie mógł przeczytać żadnej z obu książek Hellera, na które wskazał Wendland, to jednak najprawdopodobniej był na bieżąco z myślami, które krakowski myśliciel prezentował – na przykład w formie artykułów lub rozmów w czasopismach – w latach poprzedzających ukazanie się obu tych publikacji¹⁴. Dlatego uzasadniona wydaje się próba odnalezienia w tych pracach głównych myśli muzyczno-filozoficznych.

Filozofia kosmologii jest wprowadzeniem do problematyki filozoficzno-kosmologicznej, którą Heller ukazał w świetle dwudziestowiecznej historii nauki¹⁵. W książce tej nie pojawiają się żadne bezpośrednie nawiązania do muzyki, piękna ani sztuki. Dokładniejsza analiza tej lektury zostanie więc pominięta ze względu na brak wskazówek dotyczących konkretnych idei, które mogłyby zainteresować kompozytora. *Filozofia przypadku* jest natomiast opatrzona podtytułem *Kosmiczna fuga z preludium i codą*, co od początku wprowadza w przestrzeń myślenia o świecie za pomocą form dzieła muzycznego¹⁶. Heller zaproponował w tej pracy własne stanowisko na temat filozofii przypadku w ewolucji kosmosu oraz w teorii ewolucji biologicznej. W celu ukazania formowania oraz przeobrażania się pojęcia

Filozofia przypadku, „Prace Komisji Filozofii Nauk Przyrodniczych Polskiej Akademii Umiejętności” 2009, t. 3, s. 55–66.

14 Zob. np. M. Heller, M. Zając, *Bóg, konieczność i przypadek*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 30, s. 10; K. Maślanka, *Unifikacja powołań*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 12, s. 22–23 (obok tego artykułu na temat działalności Hellera została opublikowana też jego *Modlitwa o unitarną teorię pola*); M. Heller, A. Sporniak, *Jesteśmy z prochów wszechświata*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 28, s. 16–17.

15 Por. M. Heller, *Filozofia kosmologii. Wprowadzenie*, Copernicus Center Press, Kraków 2013, s. 7–8.

16 Myśliciel wyjaśnił to porównanie na początku pierwszej części pracy: „Preludium może być samodzielnie formą muzyczną, ale – niejako ze swej natury – jest raczej wstępem do czegoś większego. Często bywa prologiem do sonaty kameralnej lub suity. Wprawdzie początki były skromne, ale historia pokaże, że preludium rozwinię się w coś naprawdę wielkiego – w coś, co pod względem kunsztu i rozmachu porównałbym do fugi” – M. Heller, *Filozofia przypadku. Kosmiczna fuga z preludium i codą*, Copernicus Center Press, Kraków 2011, s. 15. W 2011 r. w Rzeszowie ukazało się też inne wydanie tej książki opublikowane przez Konsorcjum Akademickie – Wydawnictwo WSE w Krakowie, WSiIz w Rzeszowie, WSZiA w Zamościu.

przypadku myśliciel zakreślił kontekst szerokiej perspektywy historycznej, skupiając się na istotnych wydarzeniach z historii filozofii i nauki. Punktem wyjścia dla tych rozważań jest stwierdzenie o niepodważalnym istnieniu licznych przypadków we wszechświecie. Celem nauki jest więc w tym ujęciu odcyfrowanie Zamysłu Boga, w języku angielskim *the Mind of God* – określenia często używanego przez Alberta Einsteina¹⁷.

Pierwsza część *Filozofii przypadku*, zatytułowana *Preludium*, jest przypomnieniem początkowych etapów historii pojęcia przypadku, przede wszystkim od strony powiązanego z nim terminu prawdopodobieństwa. Heller uznał, że refleksja filozoficzna często pełni rolę osławiania lęku i strachu przed nieznanym czy niespodziewanym. Według niego powstanie filozofii wiąże się więc z poskromieniem życia, a w szczególności tych egzystencjalnych momentów, które ludzie odbierają jako przypadkowe bądź niezrozumiałe i groźne¹⁸. Tytuł części drugiej to *Fuga*, która jest zasadniczym fragmentem całej pracy. Filozof zauważył, że tytułowa forma muzyczna kieruje się immanentną logiką, która – mimo swoistej ściśłości – pozwala na artystyczną swobodę w tworzeniu¹⁹. Myśliciel uściślił pojęcie przypadku w kontekście filozofii i teorii przyrodniczych oraz zaproponował rozumienie tego terminu jako (bardzo) mało prawdopodobne zdarzenie, które mimo wszystko zachodzi. Heller postawił pytania o rolę prawdopodobieństwa i przypadku w ludzkim pojmowaniu świata, a w wywodzie przeprowadzonym w drugiej części ukazał, że tytułowy termin (rozumiany jako zdarzenie, którego prawdopodobieństwo jest mniejsze niż jeden) nie zakłóca racjonalności kosmosu. Filozof za nieprzypadkowe uznał rozmieszczenie przypadków w kosmicznej strukturze, którą nazwał (ponownie używając formy muzycznej) „symfonią Kosmosu”²⁰. Przypadki są zatem wyjątkowymi elementami, wkomponowanymi w logikę wszechświata.

Symfoniczne ujęcie kosmosu dogłębnie poruszało Góreckiego. W Akademii Muzycznej w Katowicach, 29 kwietnia 2008 roku, odbyła się pięciogodzinna rozmowa, którą przeprowadzili Anna Satyła i Krzysztof Cyran. W tym jednym z ostatnich wywiadów przeprowadzonych z kompozytorem

17 Por. tamże, s. 9; zob. D. Łukasiewicz, *Zło, matematyka a stwórczy zamysł Boga. Przyczynek do filozofii Michała Hellera*, „Filo-Sofija” 2013, nr 3, s. 131–140.

18 Por. M. Heller, *Filozofia przypadku...*, dz. cyt., s. 65–66.

19 Heller dodał: „Często preludium stanowi wprowadzenie do sonaty kameralnej lub suity, ale to, co przedstawiłem w poprzednich rozdziałach, zapowiada raczej fugę, tę kunsztowną formę muzyczną z wyraźnie zarysowanym tematem, zwornikiem różnorodnych elementów”, tamże, s. 75.

20 Por. tamże, s. 11–12, 95, 105, 127.

znajduje się kilka istotnych zdań na temat myśli Hellera. Autor *Symfonii „Kopernikowskiej”* przywołał najpierw twierdzenie myśliciela o tym, że cała rzeczywistość przybiera formę doskonałej symfonii, a swoją refleksję rozwinął następująco:

Mogę nauczać kontrapunktu, instrumentacji, tylko ciągle powtarzam, że nie można traktować tych rzeczy oddzielnie. Nie istnieje przecież „jakiś” dźwięk. Dźwięk musi mieć konkretny instrument i konkretnego człowieka, który go zagra czy zaśpiewa rzeczy wymierne²¹.

Górecki, inspirując się myślą Hellera, wskazał więc na antropologiczną konieczność zapośredniczenia i upodmiotowienia dźwięku. Kompozytor postulował integralność teorii i praktyki muzycznej oraz wymagał współpracy kompozytorów oraz wykonawców. Wszystko to w celu osiągnięcia większej doskonałości efektu końcowego, który – już jako utwór muzyczny – ma współgrać z kosmiczną harmonią.

Na początku trzeciej części *Filozofii przypadku* Heller ponownie użył odwołania do sztuki dźwięków. Tym razem muzyczną formę stanowi coda, która kończy temat, lecz niekoniecznie całość kompozycji. Coda może również przygotowywać do nadchodzącego kontrapunktu. Ten zaś sprowadza autonomiczne sekwencje muzyczne do nowego spotkania. Filozof rozpoczął od powiązania początkowo zarysowanej dychotomii (Bóg *versus* czysty przypadek) z manicheizmem. W perspektywie twierdzeń tej starożytnej doktryny przypadek jawi się jako źródło zła, co stanowi odpowiednik złej materii w rozumieniu manichejczyków. Heller porównał Stwórcę, który dopuszcza do ubytku dobra w celu „przymnożenia” go całości świata, z kompozytorem, który wprowadza do partytury miejsce milczenia, gdy uzna, iż zyska na tym cały utwór muzyczny²². Wolne miejsca w siatce kosmosu wypełniane przez zdarzenia przypadkowe umożliwiają zaś autentycznie twórcze procesy. Myśliciel nazwał wszechświat Wielką Matrycą, a jej odkrywanie połączył z przeżyciem estetycznym. Uznał kosmos nie tylko za piękny, ale jednocześnie za pierwowzór (matrycę) dla wszystkiego, co ludzie uważają za piękne²³.

W wywiadzie przeprowadzonym w katowickiej akademii muzycznej Górecki nawiązał do myśli opisywanego filozofa także w świetle własnych poszukiwań twórczych. Kompozytor przyznał się do eksploracji

21 *Muzyka jest rozmową...*, dz. cyt., s. 2.

22 Por. M. Heller, *Filozofia przypadku...*, dz. cyt., s. 131, 150.

23 Por. tamże, s. 184, 186.

w dziedzinie matematyki (na co wpłynęły prace Hellera) i podkreślił ważność rozważań na temat par pojęć, takich jak: przypadek – nieprzypadek (w działaniu Stwórcy) czy stworzenie – tworzenie²⁴. Górecki mówił również o matematyce jako związanej z formą dzieła („A co to jest forma? Forma jest matematyką”²⁵).

Zainteresowanie matematyką to kolejny wątek zaadaptowany z myśli Hellera. Można to stwierdzić także na podstawie wypowiedzi Góreckiego z wywiadu, który przeprowadzili z nim Małgorzata i Marcin Gmysowie. Pod koniec tej rozmowy, która odbyła się 15 października 2008 roku w Zębie koło Zakopanego, kompozytor powiedział:

Leszek Kołakowski na pytanie o to, czym jest muzyka, odpowiedział – i mi się ta wypowiedź strasznie podoba! – że jest ona gościem z innego świata. Z drugiej strony – pisał o tym ksiądz Michał Heller – najcudowniejszą dziedziną ludzkiej myśli pozostaje matematyka, zdolna wszystko udowodnić, nawet zjawiska, których jeszcze do końca nie rozumiemy. Ale czy rzeczywiście wszystko? W muzyce, często porównywanej do matematyki, nawet matematyka zaczyna zawodzić. Przecież matematycznie nikt nie udowodni, czemu Beethoven właśnie tak skomponował pierwsze takty *Allegretta* z *VII Symfonii* albo w jaki sposób doszedł do niektórych modulacji w *IX Symfonii*? Skąd się to wszystko wzięło?²⁶

Górecki ponownie przywołał myśl Hellera, aby podjąć refleksję nad relacją między matematyką a muzyką. Można zauważyć, że kompozytor przyjął zdanie filozofa o istotnej roli matematyki jako najwspanialszej dziedziny ludzkiej myśli, lecz nie traktował tego bezkrytycznie. Stanowisko to stało się punktem wyjścia do rozważań nad zawodnością tej nauki, gdy próbuje się ją wykorzystać do pojmowania niektórych aspektów muzyki. Według Góreckiego matematyka – mimo swoich ogromnych możliwości – posiada konkretne ograniczenia w zakresie wyjaśniania procesu twórczego.

Ponadto Górecki w wywiadzie z Satylą i Cyranem stwierdził, że dzięki tej dziedzinie nauki jest w stanie dotrzeć do wiedzy jako do meritum sprawy, a konkretniej umożliwiają to liczby:

24 Zob. W. Siedlik, *Henryk Mikołaj Górecki i jego muzyka*, „Pro Musica Sacra: czasopismo Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie poświęcone muzyce kościelnej” 2012, t. 10, s. 100; A. Wendland, dz. cyt., s. 297–298.

25 *Muzyka jest rozmową...*, dz. cyt., s. 4.

26 *Muzyka? Gość z innego świata. Z Henrykiem Mikołajem Góreckim rozmawiają Małgorzata i Marcin Gmysowie*, „Krytyka Muzyczna” 2011, nr 4, b.s.

Znam się na tych liczbach, wiem, jak nimi operować. I nie są to jakieś tajemnice. Jak powiem „5”, wszyscy wiedzą, co to jest. A kiedy powiem fis? I jeszcze dodam ilo-tam-kreślne, dookreślę instrument – wtedy nie wie nikt...²⁷

Autor *Symfonii „Kopernikowskiej”* zauważył, że ludzie – mimo posiadania umiejętności operowania liczbami – o wiele trudniej przyswajają tego rodzaju wiedzę w dziedzinie muzyki. Można przypuszczać, że zasygnalizowany w powyższym cytacie problem komunikacyjny jest spowodowany wyjątkową specyfiką materiału dźwiękowego oraz częstym brakiem rozwiniętej wyobraźni muzycznej.

Górecki, w kolejnym fragmencie rozmowy z Satylą i Cyranem, odniósł się nie tylko do tekstów, lecz również do postawy egzystencjalnej opisywanego filozofa. Kompozytor zalecił naśladowanie sposobu życia Hellera, który – jak ujął to Górecki – „nie ma telewizora, nie słucha radia, tylko siedzi i rozjaśnia nam czas i przestrzeń”²⁸. Twórca widział zatem w przywołanej postawie pewną mądrość praktyczną i naukową służbę dla dobra ludzkości. Górecki w kolejnych zdaniach wywiadu podjął wątek temporalności ludzkiego istnienia oraz podkreślił wagę takich cnót jak pokora, skromność czy prostota życia.

W rozmowie przeprowadzonej w katowickiej akademii kompozytor przytoczył też pojęcie określone jako brzmiąca przestrzeń kosmiczna i zastanawiał się:

Ale jak ta przestrzeń brzmi? Interesuje mnie ten bezkres, czarne dziury, które rozrywają się, połykają i tworzą nadal. I ta przestrzeń stale się powiększa. Genialne! I dopiero w tym momencie można się zastanowić, kto to jest Pan Bóg?²⁹

Fascynacja materią kosmosu doprowadziła Góreckiego do pytań o kosmogonię, które w jego refleksji wiążą się z obrazowymi próbami ludzkich odpowiedzi na to pierwotne, niezracjonalizowane doświadczenie świata. Zagadnienia te mogą być więc nazwane mianem kosmicznego sonoryzmu, w nawiązaniu do techniki kompozytorskiej, którą twórca obficie wykorzystywał w swoich utworach muzycznych z przełomu lat 50. i 60. XX wieku. Pojęcie to łączyłoby się z dociekaniem kompozytora na temat wszechświata oraz brzmień, które on generuje. Górecki próbował zatem przez

27 Tamże, s. 2.

28 Tamże, s. 4.

29 Tamże, s. 5.

pryzmat filozofii i nauki zrozumieć to, co niegdyś pozostawało domeną spekulacji.

Piękno kompozycji Wszechświata

Obecność tekstów Hellera w szeroko rozumianej refleksji Góreckiego dostrzegalna jest również na przykładzie przemówienia wygłoszonego przez niego 12 maja 2008 roku na uroczystości wręczenia autorowi *Symfonii „Kopernikowskiej”* doktoratu *honoris causa* Akademii Muzycznej w Krakowie (obecnie: Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie). Pierwszy z fragmentów kompozytor odnotował jako pochodzący z dziennika myśliciela. Słowa Hellera przytoczone przez Góreckiego to stwierdzenie, że zauważanie koniecznych struktur matematycznej konstrukcji świata (oraz dostrzeganie, w jaki sposób jedna zmiana struktury prowadzi do przekomponowania innych jej fragmentów) jest formą kontemplowania piękna. Zbliża się to zatem do innego ludzkiego doświadczenia, jakim jest percepcja sztuki³⁰.

W dalszej kolejności Górecki umieścił cytaty z artykułu Elżbiety Isakiewicz pod tytułem *Harmonia sfer* (źródło cytatu zostało skrupulatnie zaznaczone w rękopisie przemówienia: „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 11, s. 6)³¹. Autorka przypomniała w tym fragmencie powtarzaną przez Hellera myśl o tym, że wysoka matematyka to jedyna dziedzina, która nie została skażona niedoskonałością ludzkiej natury, jaką jest grzech pierworodny w chrześcijańskiej koncepcji. Isakiewicz podała, że myślicielowi żal jest osób nieznających tej części nauki, ponieważ nie jest im dane doświadczenie najczystszej postaci piękna. W ujęciu Hellera wysoka matematyka jest potrzebna do wchodzenia w niewidzialną w potocznym odbiorze głęboką strukturę rzeczywistości i niezbędna do jej odsłaniania.

W opisywanym tekście przemówienia Góreckiego pojawiła się następnie ogólniejsza refleksja wokół rozumienia muzyki, a po niej kompozytor powrócił do kolejnych cytatów z prac Hellera. Tym razem fragmenty pochodzą z *Rzeczy najważniejszych* („Tygodnik Powszechny” 2008, nr 14, s. 32–33)³². Na stronie czternastej i piętnastej rękopisu swojego wystąpienia Górecki umieścił trzy długie fragmenty wyżej wymienionego tekstu (wszystkie odręcznie przepisane z czasopisma), które pochodzą

30 Por. H. M. Górecki, *Wystąpienie doktora honoris causa*, „Teoria Muzyki: studia, interpretacje, dokumentacje” 2013, nr 3, s. 114.

31 Zob. E. Isakiewicz, *Harmonia sfer*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 11, s. 3–6.

32 Zob. M. Heller, *Rzeczy najważniejsze*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 14, s. 32–33.

z przemówienia wygłoszonego przez Hellera z okazji przyznania mu Nagrody Templetona 12 marca 2008 roku w Nowym Jorku³³.

W treści pierwszego cytatu ponownie odnaleźć można obraz wielkiej kompozycji kosmosu, składającej się z matematycznych struktur. Myśliciel określił tę kompozycję jako bardzo subtelną oraz porównał jej budowę do przeplatania się konieczności i przypadku w każdej mistrzowsko napisanej symfonii. Fragment ten zakończony jest stwierdzeniem, iż konieczności określają „wzorce możliwości i dynamiczne ścieżki stawania się, ale pozostawiają akurat tyle miejsca zdarzeniom przypadkowym, by to stawanie się było bogate i indywidualne”³⁴. Autor *Symfonii „Kopernikowskiej”* chciał zatem podkreślić zarysowaną przez Hellera analogię między procesem twórczym (nieodłącznym od komponowania, czyli profesji, której Górecki poświęcił swoje życie) a sposobem istnienia struktur kosmosu.

Drugi cytat rozpoczyna się od przedstawienia problematyki przyczynowości, zachodzącej między ciągami stanów we wszechświecie. Heller podkreślił, że za każdy z wymienionych procesów odpowiada prawo dynamiczne, które wyznacza sposób, w jaki określony stan będzie generował kolejny. Skoro zaś ludzie przedstawiają te prawa przy użyciu równań matematycznych, to pytanie o przyczynę we wszechświecie jest *de facto* pytaniem o źródło praw matematyki. Fragment ten Heller zwieńczył konkluzją, w której stwierdził, iż konsekwencją tak postawionego pytania jest powrót do idei Boga, któremu niemiecki filozof Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) przypisał „zamyślanie” i liczenie Wszechświata³⁵.

Ostatni cytat umieszczony przez Góreckiego w przemówieniu traktuje o statusie nauki. W koncepcji Hellera nauka jest zbiorowym wysiłkiem ludzkich umysłów, a jej celem jest rozszyfrowywanie einsteinowskiego *Mind of God*, wychodząc od kwestii aktualnie niewiadomych bądź dotychczas nierozstrzygniętych. Filozof zauważył, że dzięki mózgowi (jako najbardziej wyrafinowanemu i złożonemu produktowi Wszechświata) człowiek dotarł do odkrycia swojego ogniskowego punktu, jakim jest uznanie własnej świadomości³⁶. Górecki, powołując się na słowa Hellera, zapewne

33 Nagroda Templetona (ang. *Templeton Prize*) – nagroda brytyjskiej Fundacji Johna Templetona przyznawana od lat 70. XX w. za wybitne odkrycia lub badania prowadzące do pogłębiania relacji między religią a nauką, a także za działalność znacznie przyczyniającą się do zrozumienia duchowości i człowieczeństwa we współczesnym świecie.

34 Tamże, s. 116.

35 Por. tamże, s. 116. Górecki w swoim przemówieniu słowo „Wszechświat” zapisywał wielką literą.

36 Por. tamże, s. 117.

chciał w swojej wypowiedzi zaakcentować ludzką potencjalność. W tej perspektywie człowiek, dzięki pokornemu podejściu do otaczającego go świata, jest w stanie doświadczyć siebie jako części wielkiej zagadki, jaką stanowi tajemnica integralnie splecionych umysłów.

Zakończenie

Na podstawie omówionych w niniejszym artykule wypowiedzi oraz lektur Henryka Mikołaja Góreckiego można ukazać zakres tematów, które zainteresowały kompozytora w tekstach Michała Hellera. Najważniejsze i często cytowane przez autora *Symfonii „Kopernikowskiej”* są te fragmenty, w których krakowski filozof wskazał na analogie występujące między muzyką a matematyką lub pięknem symfonicznej ontologii kosmosu. Górecki nie poprzestał na prezentacji tych wątków, lecz również przywoływał słowa Hellera dotyczące zagadnień powiązanych z filozofią i kwestiami egzystencjalnymi. Refleksja kompozytora jest zatem nie tylko zbiorem osobistych poglądów, ale – w perspektywie tekstów myślicieli, takich jak Heller – warto ją także interpretować jako wyraz postawy artysty myśliciela.

Abstrakt

Refleksje Henryka Mikołaja Góreckiego wokół tekstów Michała Hellera

Henryk Mikołaj Górecki (1933–2010) w wielu swoich wypowiedziach wspominał filozofów i cytował ich słowa, a także powoływał się na inspirację, którą filozofia stanowi dla niego w życiu. Żadne osobne opracowanie nie wspomina o takich filozoficznych inspiracjach autora *Symfonii „Kopernikańskiej”* w kontekście postaci i twórczości Michała Hellera (ur. 1936). Niniejszy rozdział stawia sobie za zadanie wypełnienie tej pustki i prześledzenie inspiracji myślą krakowskiego filozofa. Wybrane teksty przedstawione są w relacji do refleksji Góreckiego zawartych w jego komentarzach i stwierdzeniach. Tekst dzieli się na trzy uzupełniające się części: pierwszą poświęconą początkom fascynacji Góreckiego tematami podejmowanymi w dziełach Hellera, drugą przedstawiającą wypowiedzi i komentarze kompozytora jego dziełom muzycznym oraz tematom filozoficznym, zaś trzecia przedstawia teksty Hellera wybrane przez Góreckiego do przemowy wygłoszonej w czasie ceremonii nadania tytułu *doctora honoris causa* Akademii Muzycznej w Krakowie. Z przemowy Góreckiego oraz omawianych tam pism wyłania się szeroki zestaw tematów, które zainteresowały kompozytora. Najczęściej cytowanymi przez autora *Symfonii „Kopernikańskiej”* są te odnoszące się do analogii pomiędzy muzyką a symfoniczną ontologią kosmosu. Górecki nie poprzestał na przedstawieniu tych tematów, ale odwołał się również do filozoficznych myśli Hellera w odniesieniu do innych tematów oraz pytań egzystencjalnych.

Słowa kluczowe: refleksja kompozytora, filozoficzne inspiracje w muzyce, kompozytor-myśliciel, kompozytor i filozof

Abstract

Reflections on Henryk Mikołaj Górecki interpretations of the texts by Michał Heller

Henryk Mikołaj Górecki (1933–2010) in many of his statements mentioned various philosophers or quoted their words, and other philosophical inspirations have been noted by researchers of his life. However, no separate discussion of this kind of inspiration has so far been written in relation to the author of the „Copernican” *Symphony* and Michał Heller (b. 1936). The present article is therefore an attempt to fill this lack in the scope of inspiration of the thought of this Cracovian philosopher. His selected texts are presented in relation to Górecki’s reflections on the basis of the composer’s statements and comments. The text is divided into three complementary parts: the first one is devoted to the beginnings of Górecki’s fascination with themes taken up in Heller’s works, the second one is a juxtaposition of the composer’s statements with musical and philosophical threads of the described thinker, and the third one presents Heller’s texts chosen by Górecki for the speech delivered during the ceremony of awarding the composer with an *honoris causa* doctorate of the Academy of Music in Cracow. From Górecki’s speeches and readings discussed in this article a wide range of themes which interested the composer in Heller’s texts can be seen. The most important and most frequently quoted by the author of the „Copernican” *Symphony* are those fragments in which the Cracovian philosopher pointed to analogies between music and the beauty of the symphonic ontology of the cosmos. Górecki did not stop at presenting these themes but also referred to Heller’s thoughts on other issues connected with philosophy and existential questions.

Keywords: composer’s reflection, philosophical inspirations in music, composer-thinker, composer and philosopher

Bibliografia

- Bolesławska-Lewandowska B., *Górecki. Portret w pamięci*, Fundacja Universitatis Varsoviensis, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2013.
- Dolewka M., *Rola przypadku w twórczości Witolda Lutosławskiego. W nawiązaniu do myśli Michała Hellera*, „Racjonalia: z punktu widzenia humanistyki” 2013, nr 3, s. 98–114.
- Gołaszewska M., *Muzyka filozofii. Esej o podwójnych znaczeniach*, „Muzyka: kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk” 2005, nr 1, s. 5–30.
- Górecki H. M., *II Symfonia „Kopernikowska” na sopran solo, baryton solo, chór mieszany i wielką orkiestrę [2nd Symphony, „Copernican” for soprano solo, baritone solo, mixedchoir and grand orchestra]*, partytura, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.

- Górecki H. M., *Wystąpienie doktora honoris causa*, „Teoria Muzyki: studia, interpretacje, dokumentacje” 2013, nr 3, s. 103–118.
- Heller M., *Filozofia kosmologii. Wprowadzenie*, Copernicus Center Press, Kraków 2013.
- Heller M., *Filozofia przypadku*, „Prace Komisji Filozofii Nauk Przyrodniczych Polskiej Akademii Umiejętności” 2009, t. 3, s. 55–66.
- Heller M., *Filozofia przypadku. Kosmiczna fuga z preludium i codą*, Copernicus Center Press, Kraków 2011.
- Heller M., *Rzeczy najważniejsze*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 14, s. 32–33.
- Heller M., Sporniak A., *Jesteśmy z prochów wszechświata*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 28, s. 16–17.
- Heller M., Zajac M., *Bóg, konieczność i przypadek*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 30, s. 10.
- Isakiewicz E., *Harmonia sfer*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 11, s. 3–6.
- Kiwała K., *Dzieło symfoniczne w perspektywie polskich koncepcji fenomenologicznych: Lutosławski. Górecki. Penderecki*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013.
- Łukasiewicz D., *Zło, matematyka a stwórca zamysł Boga. Przyczynek do filozofii Michała Hellera*, „Filo-Sofija” 2013, nr 3, s. 131–140.
- Maślanka K., *Unifikacja powołań*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 12, s. 22–23.
- Muzyka jest rozmową. Prof. Henryk Mikołaj Górecki w rozmowie z Anną Satylą i Krzysztofem Cyranem*, „Jubinalia” 2008, nr 4 (gazetka na okoliczność 120-lecia Akademii Muzycznej w Krakowie), s. 1–7.
- Muzyka? Gość z innego świata. Z Henrykiem Mikołajem Góreckim rozmawiają Małgorzata i Marcin Gmysowie*, „Krytyka Muzyczna” 2011, nr 4, b.s.
- Siedlik W., *Henryk Mikołaj Górecki i jego muzyka*, „Pro Musica Sacra: czasopismo Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie poświęcone muzyce kościelnej” 2012, t. 10, s. 89–103.
- Thomas A., *Górecki*, przeł. E. Gabryś, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1998.
- Wendland A., *Górecki. IV Symfonia „Tansman Epizody” – fenomen, żywioł, tajemnica*, Stowarzyszenie Promocji i Kultury im. A. Tansmana, Instytut Muzyki i Polskiej, Łódź 2016.
- Wilczek-Krupa M., *Górecki. Geniusz i upór*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2018.
- Wszolek S., *Książdz Profesor Michał Heller. Życie i filozofia*, „Analecta Cracoviensia: studiaphilosophico-theologicaedita a professoribus Cracoviae” 2001, nr 33, s. IX–XX.
- Zanussi K., *Uczyń ze swojego życia Arcydzieło*, RTCK, Nowy Sącz 2018.

Muzyka jako droga i doświadczenie. Fenomenologiczne ścieżki badań nad doświadczeniem muzycznym¹

Małgorzata A. Szyszkowska

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
malgorzata.szyszkowska@chopin.edu.pl  <https://orcid.org/0000-0003-1783-256X>

Fenomenologia oferuje sposób badania tego, co jest dostępne poznaniu w doświadczeniu. Punkt wyjścia stanowi świat przeżywany taki, jakim jawi się w doświadczeniu subiektywnym, wypełniony aspektami, jakościami, a także wartościami. Doświadczenie analizowane w badaniu fenomenologicznym opiera się na kontakcie ze światem, w którym już tkwimy. Przedstawia nieusuwalność, a także chwiejną trwałość zadzierzgniętych tam związków i relacji. Badając fenomen muzyki w perspektywie fenomenologicznej, bierzemy pod uwagę zarówno to, czego doświadcza słuchacz obcujący z dziełem muzycznym w indywidualnym, subiektywnym doświadczeniu, jak i to, czego doświadcza muzyk wykonawca w sytuacji koncertu². Doświadczenie muzyczne odsłania praktykę muzyczną, jej

1 Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego zatytułowanego *Filozofia muzyki. Metafizyczne, fenomenologiczne i dekonstruktywistyczne ścieżki badań nad muzyką, jej praktyką i teorią* o nr 2016/23/B/HS1/02325 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

2 Którą znakomicie i w zaskakujący sposób ujął Edward N. Said w swoim tekście *Performance as an Extreme Occasion*, [w:] Edward N. Said, *Musical Elaborations*, Columbia University Press, New York 1991, s. 1–33, w polskim przekładzie *Wykonanie jako zdarzenie ekstremalne*, [w:] Lyotard, Derrida, Hillis Miller i inni. *Kalifornijska Teoria Krytyczna. Antologia tekstów*, red. E. Bobrowska, M. Murawska, M. Rudkowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2021.

wymiary oraz znaczenia, które ona ustanawia; relację między dziełem a wykonawcą, a także między wykonawcą i jego publicznością³. Odsłania ona również indywidualne doświadczenie kontaktu z fenomenem muzyki, a wreszcie samo zjawisko muzyki, które angażuje innych nie tylko w procesy doświadczania, ale rozpoznawania, rozumienia i oceniania.

Za Romanem Ingardenem można powiedzieć, że „każde wykonanie pewnego utworu muzycznego jest pewnym indywidualnym przebiegiem (procesem) rozwijającym się w czasie... Każde wykonanie utworu muzycznego jest nam dane w słuchaniu, a więc w przebiegu mnogości spostrzeżeń słuchowych, przechodzących w sposób ciągły jedno w drugie”⁴, ale jednocześnie: „każde poszczególne wykonanie – zwłaszcza wielkich mistrzów interpretacji – jest jedyną, niepowtarzalną całością, która ucieleśnia i narzuca słuchaczowi cały przepych nie tylko podłoża brzmieniowego, lecz także tego wszystkiego, co się w nim objawia i osiąga żywy wyraz”⁵.

Te dwa cytaty przybliżają w sposób bardzo czytelny założoną dynamiczną obecność muzyki w doświadczeniu i badaniu fenomenologicznym. Obecność ta rozpada się z jednej strony na muzykę widzianą, jako proces, rozwój, zmianę i doświadczenie, a z drugiej na muzykę traktowaną, jako dzieło, obraz i punkt dojścia. Bez względu na to, jak różne fenomenologiczne ujęcia muzyki brałoby się pod uwagę, muzyka nie przestaje jawić się dynamicznie, raz jako zamknięta całość, a raz znowu jako podróż i przechodzenie. Do rozumienia muzyki odbiorca dochodzi w rozwijającym się stopniowo procesie, któremu odpowiada znana metafora trudnej i wymagającej drogi⁶. Taka właśnie fenomenologiczna, dynamiczna i spolaryzowana perspektywa zajmuje mnie w przedstawianym tekście.

Jest to perspektywa drogi, procesu i zmiany, ale także perspektywa rozwijania się i dochodzenia do celu. Doświadczenie muzyki objawia poznającemu pewne stałe – choć ulegające przemianom w zależności od nacisków, jakim są poddawane, oraz od rozpadu, jakim same ulegają – związki oraz zależności. Tym, co jawi się jako ważne w fenomenologicznym doświadczeniu, a więc także na fenomenologicznej ścieżce badań nad muzyką, jest

3 A. Berleant, *Notes for a Phenomenology of Music Performance*, „Philosophy of Music Education Review” 1999, t. 7, nr 2, s. 73–79.

4 R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] tenże, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 170.

5 R. Ingarden, *Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza*, [w:] *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 147–152.

6 Metafora drogi pojawia się w odniesieniu do muzyki i doświadczenia muzycznego, często przybierając postać zmodyfikowanego obrazu poetyckiego, np. podróży, łodzi, fal morskich, lotu i ptaka.

zawsze droga, bardziej niż cel, przemiany i procesy, a nie tylko związki oraz zależności.

Fenomenologiczna ścieżka badań nad muzyką i jej doświadczaniem podejmowana była wielokrotnie, z różnorodnym skutkiem. Od Edmunda Husserla, Romana Ingardena, Mikela Dufrenne'a, Arnolda Berleanta czy Georga Steinera poprzez prace współczesnych filozofów, doświadczenie muzyki poddawane było analizie i opisywane w kategoriach procesu, dochodzenia oraz rozwijania się. Fenomen muzyki oraz doświadczenia muzycznego pojawiał się w pracach filozoficznych i fenomenologicznych także wówczas, gdy samo zainteresowanie kierowało się w stronę innych dziedzin sztuki i innych fenomenów, jak choćby w badaniach Jean-François Lyotarda nad doświadczeniem sztuki współczesnej oraz rozpadu hylemorficznej ontologii, czy też w fenomenologicznych badaniach nad słuchaniem i cielesnością, a przede wszystkim w Husserlowskim badaniu wewnętrznej świadomości czasu.

Muzyka daje się poznać głównie w swym aspekcie trwania oraz rozpościerania się w czasie. Tutaj symbolika drogi, podróży oraz podążania pojawia się najczęściej, ale muzyka to także odczuwanie, odpowiadanie i bycie wewnątrz. Czasowe aspekty doświadczenia muzyki nie są bynajmniej wyłącznym sposobem jej rozpoznawania. Doświadczenie muzyki to także doświadczenie rozpoznawania i rozwijania siebie przez wspólny śpiew, budowanie wspólnoty współdziałanie, dzielenie się, przynależenie czy cielesne zaangażowanie, a wreszcie doświadczenie bycia ciałem czy też bycia w świecie w sposób świadomy.

Muzyka jest tak samo doświadczeniem zmiany i procesu jak wprowadzaniem i odczuwaniem tych zmian. Jest drogą, ale także przechodzeniem, procesem, ale również trwaniem i poddawaniem się działaniu procesu. Muzyka pojawia się, jako tło, katalizator, element intensyfikujący lub modyfikujący znaczenie, jak np. w przedstawieniach teatralnych lub złożonych relacjach społecznych. W filmie, reklamie czy tańcu, odniesienie do muzyki bywa podstawowym elementem całościowego obrazu. Muzyka może być mediatorem; środkiem wzmacniającym dane procesy, a nawet elementem indukującym⁷. Poszukując „obecności” muzyki, a także *mousike* – a więc w najszerszym sensie edukacji, wychowania oraz współpracy jako podstawowych jakości społecznych oraz indywidualnych związanych również z praktyką muzyczną oraz starożytną wizją

7 T. DeNora, G. Ansdell, *What can't music do*, „Psychology and Well-Being: Theory, Research and Practice” 2014, t. 4, nr 23, s. 1–10, <http://www.psywb.com/content/4/1/23>.

muzyki – w tekstach filozoficznych posłużę się kategoriami trwania, drogi i procesu oraz doświadczenia, aby przedstawić fenomenologiczną perspektywę badań nad muzyką.

Fenomenologiczny opis muzyki jako trwania

Choć samo określenie „fenomenologia muzyki” nie zawsze było używane, można się zastanawiać, czy nie z tym właśnie mamy do czynienia w wielu metodologicznie niedookreślonych opisach doświadczenia muzycznego?⁸ I czy wobec tego fenomenologia jako dziedzina badań oraz jako element naukowej filozofii jest w pełni gotowa, by zająć się rozpatrywaniem muzyki, dzieła muzycznego, a także artystycznego procesu kompozycji w ten sam sposób, w jaki podejmowano już fenomenologiczne badania nad literaturą, teatrem czy sztukami plastycznymi?

Badania fenomenologiczne rozpoczynają od indywidualnego doświadczenia, aby w zależności od zaawansowania badań zwracać uwagę na transcendentnie ujmowane doświadczenie, a także, aby uogólniając wyniki badań, zachować owo nieusuwalne zakorzenienie w świecie oraz potrzebę sensu, jaka w perspektywie doświadczeniowej zostaje wzmocniona i zachowana. Fenomen estetyczny wymaga ujęcia doświadczeniowego nawet wówczas, gdy wyjściowe doświadczenie jest ulotne, tymczasowe i chwytne – potrzeba zachowania i scalenia wrażeń w jedno spójne doświadczenie pojawia się w odpowiedzi na fenomen wraz z dążeniem do jakościowego określenia.

Ścieżki fenomenologiczne nakierowują uwagę na trop fenomenów muzycznych nie tylko w zakresie już poprzednio eksplorowanym, takim jak czas, przestrzeń oraz dźwięk, ale w zakresach znacznie szerszych, a zarazem bardziej szczegółowych. To, co Hermann Schmitz nazwał atmosferami w odniesieniu do doświadczeń wspólnego śpiewu – np. w doświadczeniu śpiewu chóralnego – lub to, co Maurice Merleau-Ponty odsłania w doznaniu audialnym, jako manifestowanie się wcześniej uśpionych jakości w formie muzycznej, wskazuje na miejsce wspólne doświadczeń estetycznych oraz czysto fenomenologicznych, a także na obecność problematyki muzycznej tam, gdzie nie zawsze się jej spodziewamy.

Merleau-Ponty pisze o doświadczeniu cielesności jako o podobnym do symfonii, w której brzmienia poszczególnych nut, frazowanie, tonalność

8 Na ten sam temat pisałam wcześniej w pracy *Musical Phenomenology: Artistic Traditions and Everyday Experience* opublikowanej w czasopiśmie „Avant” 2018, wol. 9, nr 2, s. 141–155.

oraz poszczególne jakości estetyczne pojawiają się wraz z audialnym doświadczeniem utworu jako całość – całościowe wrażenie – i dopiero wówczas, być może, dają się analitycznie rozdzielić i w ten sposób rozpoznać. Mówiąc jeszcze inaczej, symfoniczność – tj. spójna obecności wielu różnych jakości wzajemnie się dopełniających – jest sama pewną jakością, która jest dostrzegalna od razu albo wcale. O ile w doświadczeniu muzycznym symfoniczność lub polifoniczność daje się dostrzec również dlatego, że są oczekiwane, może się zdarzyć, że pewne aspekty dźwięku odsłonią obecność muzyki tam, gdzie wcale byśmy jej nie oczekiwali. Przykładem tego typu doświadczenia mogłyby być dźwięki natury, które ujmują swoją „muzycznością”, tj. np. ciszy, urokliwy szmer poruszanych wiatrem liści na drzewach lub brzmiące z daleka gwizdy pociągów anonsujące ich odjazdy. Czy jednak nie jest tak, jak twierdził Kant, że krajobraz natury podoba się, ponieważ przypomina obraz malarski odwzorowujący krajobraz naturalny? Czy zachwyty dźwiękami i brzmieniami może być niezależny od rozpoznania, że ma się do czynienia z dźwiękami niezwiązanymi z twórczością ludzką, która zazwyczaj uważana jest za źródło wszelkiej muzyczności?

Wydaje się, że zjawiska takie jak bęben wodny czy urzekający grzechot maszyny drukarskiej ukazują swoją muzyczność, tj. urzekają swoimi jakościami estetycznymi, dopiero i jedynie w sytuacji, w której słuchający otwiera się na możliwość postrzegania nowych ukształtowań dźwiękowych czy też nowych brzmień. Wówczas wyobrażenia estetyczna ujmuje zjawiska i doświadczenia w pełni jakościowo. Edgar Varèse⁹ zapowiadał już dawno rozpoznawanie muzyki w najzwyczajniejszych zjawiskach dźwiękowych ujmowanych w sposób możliwie najszerszy, w masach dźwięków i ich wzajemnych relacjach.

Gdy nowe instrumenty pozwolą mi komponować taką muzykę, jaką sobie wyobrażam – pisał Varèse – wyraźnie dostrzegalny będzie w niej ruch mas dźwiękowych i zmieniających się płaszczyzn, które zastąpią linearny kontrapunkt¹⁰.

Kluczowe okazuje się tutaj słuchanie, w tym także konsekwentne i cierpliwe odkrywanie podstawowego sensu doświadczenia. Mieści się tam cały zestaw czynności, relacji oraz procesów, których analiza

9 E. Varèse, *Wyzwolenie dźwięku*, przeł. S. Wieczorek, [w:] *Kultura muzyczna. Teksty o muzyce współczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Wydawnictwo Słowo obraz/terytoria, Gdańsk 2010, s. 40.

10 Tamże.

odsłonić może złożone działanie wewnętrznej świadomości: wartościowanie, podejmowanie decyzji, współdziałanie, nawiązywanie relacji. Od posługiwania się instrumentem muzycznym, poprzez budowanie zespołu nawyków niezbędnych dla sprawnego funkcjonowania wewnątrz danej praktyki, po wsłuchiwanie się i analizowanie fenomenów dźwiękowych, badanie aspektów, jakości oraz przebiegów muzycznych, które ujawniają się, jako muzyka, w procesualnym i zmiennym trwaniu. W *Ideji fenomenologii* Husserl zauważa, że przypatrując się przeżyciu jakiegoś dźwięku, zwraca naszą uwagę szczególnie zwielokrotnienie: fenomen ukazuje się jako przejawianie się, ale również jako to, co się przejawia. Doznanie dźwięku ukazuje również podwojenie charakterystyczne dla doznania czasu, które stanowi zarazem doznanie trwania jako rozciągającego się w czasie „teraz” dźwięku, oraz jako doznanie punktu z przeszłości, od którego dźwięk pojawia się jako trwający¹¹. Dźwięk staje wobec tego modelem trwania i postrzegania trwania, doświadczenia oraz wewnętrznej analizy doświadczenia w poznaniu.

Powiedzmy, że dźwięk trwa, mamy wtedy daną w sposób oczywisty jedność dźwięku i jego odcinka czasowego wraz z czasowymi fazami, fazą teraźniejszą i fazami przeszłymi; z drugiej zaś strony, gdy dokonujemy refleksji, [mamy] fenomen trwania dźwięku, który sam jest czymś czasowym, posiada swą każdorazową fazę teraźniejszą i fazy przeszłe¹².

Fenomenologiczne ścieżki badań nad muzyką mogą dotyczyć utworu muzycznego jako potencjalnie wartościowej całości, ale również społecznych, kulturowych i estetycznych wymiarów, w jakich dzieło funkcjonuje. Badają one i opisują tworzenie, analizowanie i odbiór fenomenów muzycznych zarówno w indywidualnym doświadczeniu, jak i na przestrzeni społecznych interakcji. Dotyczą spotkania oraz tworzenia wspólnoty, o czym pisał w swoich pracach Roman Ingarden, a także ekspresji i emocjonalnego wyrazu (uczucia), do czego odwoływał się Mikel Dufrenne. Rozpatrują wartości, które ukazują się podmiotowi w sytuacji doświadczenia audialnego oraz reakcji na jakości poza dźwiękowe.

Jednym z ważnych elementów doświadczania muzyki jest jej ścisły związek z ciałem oraz ogólnie rzecz biorąc, środowiskiem odbiorcy. Badane fenomeny ujmowane są jako coś, z czym jesteśmy związani na

11 E. Husserl, *Idea fenomenologii*, przeł. J. Sidorek, A. Półtawski, Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 20.

12 Tamże, s. 20.

stałe. Doznania muzyczne są doznaniem cielesnymi, oddziałując na myśl i ciało w tym samym stopniu. Przytupująca noga czy kołysząca się głowa to tylko przykłady i manifestacje tego, co dotyczy podmiotu organicznie, tj. oddziałując na całe ciało i jego poszczególne funkcje. Ale również świat przeżywany odsłaniający się w fenomenologicznym badaniu zakreśla horyzont doznającej indywidualności, jej poszczególnych doświadczeń oraz pragnień. W doświadczeniu muzycznym dzieje się poprzez słuchanie oraz nawiązywanie relacji z fenomenem, jakim jest muzyka.

Poznanie ugruntowuje również wartości obecne w ludzkim doświadczeniu, a w przypadku doświadczeń artystycznych oraz performatywnych, z którymi wiąże się doświadczenie muzyki, ułatwia to zrozumienie elementów, które spajają większość z tych doświadczeń, pozwalając, jak mówi Ingarden, na wykształcenie się „pochodnego intersubiektywnego przedmiotu estetycznego”¹³, a w rezultacie interakcji wielu doświadczeń oraz raportów, powstania czegoś, co autor nazywa „przedmiotem społecznym”¹⁴. Zarówno w pismach Stamitza, jak i w badaniach z zakresu fenomenologicznej socjologii muzyki uczestniczenie w doświadczeniu muzycznym łączy w sobie elementy społeczne oraz indywidualne, symbolizowanie oraz współdziałanie, analizowanie oraz syntetyzowanie, bycie dla innych oraz bycie dla siebie. Doświadczenie muzyczne okazuje się związane z trwaniem we wspólnocie, ale także z mocniejszym określeniem własnej niezależności. Fenomenologiczne ścieżki badań nad muzyką prowadzą nie tylko do określenia, z jakimi aspektami oraz jakimi wymiarami fenomenu muzyki i tego, co muzyczne ma się do czynienia, ale ukazują to, co muzyczne w sieci powiązań i zależności, w wymiarach ogólnoludzkich: komunikacyjnym, wspólnotowym, terapeutycznym, rozwijającym, a także przekraczającym ten wymiar, wymiarze duchowości i doświadczenia duchowego. Relacje, o których mowa, są możliwe i rozwijają się dzięki oraz poprzez muzykę, a czasem także w ramach jej struktury¹⁵.

Metafora drogi i dochodzenie do muzyki

Metafora drogi pojawia się wielokrotnie w filozofii Heideggera. Nie jest to po prostu odwołanie do drogi czy wędrówki, ale przywołanie określonego sposobu pokonywania przestrzeni, jest to obraz myślowy, który rozszerza myślenie filozoficzne przez wewnętrzną przemianę języka, wprowadzając

13 R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, dz. cyt., s. 293.

14 Tamże, s. 292.

15 Por. T. DeNora, G. Ansdell, dz. cyt.

promowane przez Heideggera idee¹⁶. Filozof mówi o wydeptywaniu dróg polnych i leśnych, o błędzeniu oraz kroczeniu ścieżką, a także o poszukiwaniu właściwej drogi w trakcie przemierzania innych, błędnych lub okrężnych dróg. Jak powie Buczyńska-Garewicz:

Do natury dróg lasu należy nie tylko ich niepewność, lecz także ich wielość. Nie ma jednej właściwej. (...) konstytuują się w chodzeniu nimi, w ich wydeptywaniu¹⁷.

Ów obraz myślowy jest zatem sposobem naprowadzania czy też włączania w zespół idei związanych z myśleniem, poznawaniem oraz prawdą, swoistego nowego „znaczenia” czy też „widzenia” prawdy jako prześwitu (*aletheia*). O ile sam prześwit jako prawda czy też prawda jako oświecenie wydaje się być obrazem i metaforą ogólnie znaną, o tyle wprowadzenie kontekstu polnej drogi modyfikuje te znaczenia, nadając im inny, bogatszy, jak można powiedzieć, nieoczekiwany wymiar. Prawda okazuje się nie tylko trudna do uchwycenia, skryta i skrywana, uobecniająca się w świetle zarówno przestrzeni, jak i myśli, ale przede wszystkim wymagająca nieustannego, powtarzającego się odkrywania [drogi do]. Prawda nie jest ani stała, ani zmienna, ale niejawną i wciąż na nowo odkrywana. Odwołanie do wiejskiej i leśnej drogi wprowadza nie tylko nowy element do ogólnie znanej metaforyki, ale zmienia charakter filozofii – wracając do myśli cynickiej, do myśli Nietzschego – aby uchwycić to, co filozoficzne właśnie poprzez jego oddziaływanie, wydarzanie się. Droga to inaczej wędrowanie. Heidegger wprowadza w filozofii sposób myślenia, który zamyka drogę systemowej filozofii, cofając się do filozofii jako poszukiwania wewnętrznego, do doświadczeń niepewności i krążenia po kole w poszukiwaniu rozjaśnienia.

Rozszerzenie pojęcia i znaczenia doświadczenia na proces jest zarazem posłużeniem się w nowy sposób obrazem koła oraz samym obrazem drogi. Nie jest to droga „ubita” (znana i pewna) ani „wybrukowana” droga (nowoczesna, technologicznie zaawansowana), ale droga leśna lub polna (przypadkowa droga, która z czasem stała się dostępna, droga wśród pól, dostępna i używana przez ludzi związanych z ziemią), na której i poprzez którą gromadzi się doświadczenie. Wizualnie i audialnie owo

16 Por. H. Buczyńska-Garewicz, *Język przestrzeni u Heideggera*, cz. II: Droga, „Teksty Drugie” 2006, nr 1–2, s. 225–226 oraz D. Sobota, *Heideggera filozofia drogi*, „Filosofia” 2010, t. 10, nr 1, s. 37–72.

17 H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 227.

wydeptywanie drogi jest pełne doświadczeń i najwłaściwsze dla swobodnego myślenia; myślenia, które jest gubieniem się równie często, jak odnajdywaniem prawdy w przedświcie¹⁸. „Czasem długa droga jest potrzebna, by rozumieć zagadkę: zadać pytanie i wejść na drogę namysłu”, powie Buczyńska-Garewicz¹⁹.

Metafora drogi pojawia się w historii filozofii znacznie wcześniej. Heidegger zaznacza jej obecność u Hölderlina czy Heraklita. Jednak to właśnie Heidegger nadaje temu wyrażeniu silnie filozoficzne zabarwienie, zmieniając wizję wiedzy i poznania. W *drogach lasu* Heidegger pisze o drogach, które prowadzą do prawdy, jako o możliwościach, które są liczne i niepewne. Niektóre nie doprowadzą do poznania, inne zakończą się przed czasem, ale ich wartość jest niezmienna. W *Byciu i czasie* pojawiają się odniesienia do przechodzenia, podążania za kimś, towarzyszenia, kroczenia za itd. – metafory posuwania się, pokonywania przestrzeni²⁰, które mają wyraźny aspekt społeczny przez odwołanie do Innego oraz podkreślenie wzajemności. Słuchanie staje się „podążaniem”, „towarzyszeniem”, „kroczeniem za”. Słuchanie oraz wykonywanie muzyki – zarówno jako doświadczenie, jak i jako proces – stanowi coś w rodzaju drogi. Same metafory drogi, rozstaju dróg, podążania za, zdążaniu ku, pociągu, który dociera do, wiążą się z praktyką muzyczną oraz figurują w historii muzyki, wyznaczając nasze rozumienie i budując nasz obraz muzyki. Czy będzie to muzyka bluesa, muzyka tradycyjna, jazz czy madrygał wczesnorenesansowy, droga i liczne jej odmiany, jak chociażby fuga-ucieczka w fudze lub ruch, czyli *motetus* w motecie funkcjonują zarówno w treści poza muzycznej, praktyce czy stylistyce, jak i w samej formie muzycznej. Droga muzyczna to również muzyka rozumiana jako proces, który rozwija się w trakcie słuchania. W tym ostatnim sensie muzyka jest przede wszystkim procesem oraz podążaniem za.

Słyszenie-siebie-nawzajem, na gruncie którego wykształca się współbycie, występuje w różnych postaciach kroczenia śladem, dotrzymywania kroku²¹.

Metaforyka drogi pojawia się w fenomenologicznej estetyce, a zatem również w fenomenologicznej filozofii muzyki oraz estetyce muzycznej. W filozofii Romana Ingardena cały proces poznawania dzieła oraz

18 H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 228.

19 H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 227.

20 Por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 209.

21 Tamże.

doświadczenia przedmiotu estetycznego ma charakter stopniowy i narastający. Choć metaforyka drogi pozostaje tutaj niewyeksponowana, sam przebieg doświadczenia oraz estetycznej oceny i odpowiedzi na wartości, oparty na pogłębionym procesie analityczno-hermeneutycznym, jest niewątpliwie pomyślany jako rozwijający się proces dojrzewania, dochodzenia czy też odkrywania, a zatem również drogi, co więcej przedstawione przez Ingardena procesu doświadczenia przypomina falowanie morza, dynamicznie łagodny proces przechodzenia warstwy aktywnej w pasywną i na odwrót. Ingarden mówi o potrzebie doprowadzenia przedmiotów badania do „bezpośredniego dania w odpowiednio ukształtowanym doświadczeniu i do wiernego opisania danych tego doświadczenia”²². Doświadczenie estetyczne jest sposobem „porozumienia się” z dziełem, wejścia z kontakt, spotkania zarówno z artystą wykonawcą, autorem, jak i samym dziełem. Wszystkie strony tego niezwykłego dialogu, o którym pisał Ingarden, stają w ramach spotkania estetycznego znaczące.

Doświadczenie muzyczne jako przedmiot badań fenomenologii: Ingarden i Dufrenne

W 1931 roku Roman Ingarden opublikował po raz pierwszy pracę *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Praca ta łączy badania fenomenologiczne oparte na subiektywnym doświadczeniu z analitycznymi rozważaniami dotyczącymi utworu muzycznego, jego ontologicznego statusu oraz kwestii [przedmiotowej] tożsamości utworu. Ingarden zawarł w pracy szczegółowe rozważania na temat sposobu istnienia i funkcjonowania w społeczeństwie utworu muzycznego, zwracając uwagę na to, w jaki sposób społeczny byt dzieła wpływa na możliwość intersubiektywnego odnoszenia się doń i „realizacji” dzieła. Badania Ingardena stanowią niezwykle ważny etap w rozwoju fenomenologicznej estetyki muzycznej ze względu choćby na ich szeroki zakres. Autor podejmuje studia nad utworem muzycznym jako potencjalnym nośnikiem wartości, jako wytworem społecznym oraz jako medium doświadczenia. Jednym z najbardziej istotnych rysów pracy jest jej szczegółowość i analityczny język. Choć niektóre fragmenty rozważań Ingardena już dawno poddane zostały ostrej krytyce, wiele z jego spostrzeżeń oraz sugestii pozostaje wciąż trafnych. Przystawiając dzieło muzyczne i sposoby jego istnienia, filozof odwołał się zarówno do indywidualnego doświadczenia, jak i do powszechnej wiedzy na temat

22 Por. R. Ingarden, *Estetyka fenomenologiczna*, [w:] *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1971, s. 18–19.

dzieła, pozostając w obrębie badań fenomenologicznych, a jednocześnie używając wszelkiej dostępnej sobie wiedzy z zakresu teorii i praktyki muzycznej. Ingarden przedstawia utwór muzyczny jako złożony fenomen, którego byt, najczęściej trafnie interpretowany przez wykonawcę i słuchacza, jest zarazem zawsze chwiejnie i migotliwie zmienny w doświadczeniu. Pozostaje nieuchwytny jako fenomen, a zarazem domaga się rozpoznania i ostatecznej interpretacji jako dzieło. Konkretny utwór muzyczny skomponowany przez konkretnego kompozytora dzieła domaga się „pełnej” i „trafnej” interpretacji czy też odczytania, „oddania sprawiedliwości”, a wreszcie „bycia wiernym”, jak powie Ingarden. Na gruncie społecznym łatwo można dojść do porozumienia co do tego, co mamy na myśli, przywołując *III symfonię* op. 55 Ludwiga van Beethovena. Jednak w doświadczeniu indywidualnym pewność ta ulega zachwianiu. Poszczególne momenty dzieła stanowią za każdym razem nowy przedmiot namysłu, żywy materiał o dynamicznej strukturze i licznych, wzajemnie wobec siebie zależnych jakościach. Fenomen muzyki, jak wiele innych fenomenów estetycznych, nie poddaje się łatwo interpretacji, pozostając poza zasięgiem całkowitego poznania i odsyłając poza doświadczenie [tu i teraz]. Jednocześnie w samym aktualnym doświadczeniu dzieło muzyczne (owa trudno uchwytna, jedynie migotliwie dana idea), do którego dąży każde wykonanie oraz każde odsłonięcie, a także, do którego prowadzi – jak sądzi Ingarden – każdy aktualny przedmiot estetyczny, staje się ideą regulatywną, która „prowadzi” odbiorcę ku sobie.

Ze względu na dokładność i skrupulatność przestawienia zagadnień ontologicznych oraz epistemologicznych, praca Ingardena przekracza ramy badań fenomenologicznych i jest często traktowana jako praca analityczna z zakresu ontologii muzyki. O ile jednak treści i rozwiązania zaproponowane przez Ingardena w jego analizie mogą nie wydawać się cenne czy niezwykle dzisiaj, o tyle wiele z jego spostrzeżeń dotyczących odbioru utworu muzycznego oraz estetycznego doświadczenia pozostaje nie tylko trafne, ale i wciąż odkrywcz. Celem pracy Ingardena było zarysowanie kontekstu oraz obszarów oddziaływania dzieła oraz objęcie tych obszarów badaniem fenomenologicznym. Skupiając się na doświadczeniu dzieła muzycznego i zarysowując problemy adekwatnego jego ujęcia nie tylko jako fenomenu słyszalnego, ale też utworu o unikalnej, formalnej strukturze czy wreszcie źródła wartości estetycznych, Ingarden stworzył wieloelementową, spójną, choć trudną w odbiorze koncepcję, w której centralną pozycję zajmuje dzieło – dzieło muzyczne – a pozostałe elementy bytu muzycznego stanowią ścieżki docierania do niego. Składają się na to wykonanie (interpretacja), realizacja (zapis muzyczny), partytura (zapis

nutowy), sytuacja koncertu (wykonanie koncertowe) i wreszcie indywidualne doświadczenie (odsluch lub odczytanie).

W koncepcji Ingardena fenomen muzyki uchwytywany jest w ramach doświadczenia estetycznego, w którym budowany jest przedmiot estetyczny – podstawowy element odbioru – i które prowadzi odbiorcę ku dziełu muzycznemu. Jednocześnie fenomen dzieła stanowi punkt odniesienia i narzędzie budowania i odbierania wartości estetycznych. Doświadczenie estetyczne dzieła sztuki Ingarden omawia w pracach „Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny”, „O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego” oraz „Zasady epistemologicznego rozważania doświadczenia estetycznego” w bardzo szczegółowy i przemyślany sposób²³. Dzięki zwróceniu uwagi na doświadczenie estetyczne oraz na wartość estetyczną jako podstawę oceny koncepcja Ingardena wydaje się nie tylko przybliżać dzieło w jego rozległej naturze i wielu wcieleniach oraz funkcjach, ale także rozjaśniać naturę odbioru estetycznego.

O ile badania ingardenowskie wskazują drogę dla fenomenologii muzyki, to za kontynuację tej drogi uznać można prace Mikela Dufrenne'a²⁴, który nawiązuje do estetyki Ingardena, przedstawiając swoją własną koncepcję doświadczenia estetycznego. Dufrenne traktuje dzieło muzyczne jako przykład osadzenia sztuki w czasowości. Podobnie jak Ingarden traktuje doświadczenie estetyczne jako najważniejszy z punktu widzenia wzajemnych relacji element teorii. Jest on tutaj zarówno punktem wyjścia, jak i punktem dojścia. Fenomenologia, którą rozwija Dufrenne, koncentruje się na uczuciach oraz stanach ekspresyjnych odbiorcy, podkreślając niereprezentatywną i esencjalnie czasową naturę dzieła muzycznego²⁵. Dzieło prezentuje się odbiorcy jako dyskurs dźwiękowy, który nie ma za zadanie niczego oznaczać ani niczego przekazywać, będąc przede wszystkim grą dźwiękową²⁶. Dla rozpiętego czasowo dzieła muzycznego najważniejszym elementem jest jej doznaniowość, sensualność, dźwiękowość. Dzieło jest dostępne dla wszystkich i otwarte na interpretacje. Staje się przede wszystkim przedmiotem i strefą emocjonalnych doznań i ekspresji.

23 R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, dz. cyt., s. 11–17, 18–38 i 52–63.

24 M. Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, przeł. E. S. Casey, Northwestern University Press, Evanston 1973.

25 Por. Dufrenne, dz. cyt., s. 249.

26 Tamże.

Wykonanie muzyczne i rozmowa z widownią

Jeszcze inną fenomenologiczną ścieżkę badań nad muzyką zaproponował w roku 1999 Arnold Berleant. Jego „Notes for a Phenomenology of Music Performance”²⁷ przedstawiają niezwykle subtelne i głębokie przemyślenia na temat sytuacji instrumentalnego wykonania dzieła muzycznego. Berleant zastanawia się w najszerszym sensie nad sytuacją performatywną wykonawstwa muzycznego, nad sytuacją artysty, jego działaniami zmierzającymi do ujawnienia własnych zalet oraz skomunikowania się z publicznością. Opisuje napięcie, jakie towarzyszy cielesnemu doświadczeniu wykonawstwa muzyki, które nie tylko wzmacnia i podnosi na duchu, ale również ułatwia samą grę na instrumencie:

Pianista odczuwa cudowną lekkość członków, swoje ciało odczuwa jako naładowane intensywną, bezkresną lecz zarazem skupioną energią; palce stają się niezwykle sprawne. Całe ciało przekształca się w potężny ale czuły instrument, część instrumentu, jako że łączy się ze złożonym mechanizmem fortepianu²⁸.

Ten rodzaj spostrzegawczości, bazujący na intuicji oraz indywidualnym doświadczeniu, ale także zawierający wiele szczegółowych i drobiazgowych uwag na temat performatywnej sytuacji muzyka stanowi o istotnej wartości tekstu Berleanta. Świadczy on również o walorach wybranej metody. Fenomenologiczne rozważania autora skupione są na wykonaniu – tj. na sytuacji wykonawczej, koncertowej – zwracając uwagę na mechanizmy i procesy niedostępne doświadczeniu słuchacza, który nie jest wykonawcą. Wskazuje to na elementy, które mogłyby umknąć uwadze badacza, ponieważ nie stanowią doświadczenia powszechnego, ale również – na co zwracał już uwagę Merleau-Ponty – na nieredukowalność doświadczenia oraz procesów, jakie dochodzą w nim do głosu, a wreszcie na szczególną jednorazowość doświadczenia, w którym wydarzają się rzeczy unikalne, szczególnie osadzone w cielesności wykonawcy. Nie tylko samo doświadczenie wykonawcze, doświadczenie sprzężenia się ciała z zadaniem, mięśni

27 A. Berleant, *Notes for a Phenomenology of Music Performance*, „Philosophy of Music Education Review” 1999, fall, t. 7, nr 2, s. 73–79.

28 Tamże, s. 77. „The pianist experiences a wondrous lightening of the limbs; the body feels charged with an intense, limitless, yet focused energy; the fingers become marvelously supple. The entire body is transmuted into a powerful yet sensitive instrument, actually part of an instrument, for it unites with the complex mechanism of the piano” (tłumaczenie własne, o ile nie podaję inaczej).

z podjętą pracą, ale również przestrzenne osadzenie staje się doświadczeniem i dostarcza informacji. Pewne sposoby funkcjonowania w przestrzeni są ograniczone do konkretnych zawodów lub doświadczeń. Właśnie dlatego, że doświadczenia są niewymienialne; że stanowią sposób bycia w danym czasie dla danej osoby, ich głębia i doniosłość wpływu na inne doświadczenia i umiejętności jest nie do przecenienia.

Muzyka nie mieści się w przestrzeni widzialnej, podminowuje ją, opanowuje i przemieszcza – i oto nagle ta wystrojona publiczność, (...) zaczyna przypominać załogę statku miotanego nawałnicą²⁹.

Dźwięk oraz doświadczenie dźwiękowe staje się istotnym momentem wyjaśniającym funkcjonowanie percepcji zmysłowej oraz jej umowność. Podobnie jak wcześniej dla Husserla czy dla Heideggera, doświadczenie audialne pozwala jeszcze lepiej uchwycić zależności, jakie budują się w doświadczeniu. Przykład dźwięku, wsłuchiwanie się, przestrzeni słuchowej oraz zjawisk związanych z doświadczaniem dźwięku okazuje się jednym z podstawowych sposobów wyjaśniania złożoności, a zarazem umowności doświadczenia jako takiego. To, co charakteryzuje zmysłowe postrzeganie dźwięku, ta sama szczegółowość i zarazem szerokość ujęcia, jest niezbędna i celowa dla badań nad doświadczaniem fenomenologicznym. Przykład akustyki dźwięku, a szczególnie jej rozwarstwienie się na doświadczenie dźwięku jako znaku, jako elementu percepcji świata oraz doświadczenie dźwięku jako zjawiska samego w sobie, odzwierciedlają dostrzeganą i celebrowaną w fenomenologii aporię doświadczenia ludzkiego.

Fenomenologia muzyki i fenomenologia dźwięku

Fenomenologia muzyki i fenomenologia dźwięku, tj. fenomenologia tego, co słyszalne, otwierają całą sferę badań audialnych, a zatem również badań nad słuchaniem i słyszeniem. Ten obszar badań, chociaż stosunkowo młody, jest niezwykle bogaty, otwarty zarówno na doświadczenia, jak i na sytuacje, na historyczne i kulturowe uwarunkowania, na wzajemne przenikanie się i modyfikowanie zjawisk. Słuchanie i sfera słuchania to obszar badania audiosfery, pejzażu dźwiękowego, doświadczenia dźwięków we wzajemnych relacjach oraz przemian wynikających

29 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 246.

ze zmian przemysłowych, artystycznych lub społecznych. Jest to także sfera dostępna etnomuzykologii, która bada doświadczenia dźwiękowe z punktu widzenia innych kultur, a więc w której to, co określone jest jako dźwięk lub przedmiot dźwiękowy, a więc także jako muzyka czy też przedmiot muzyczny, można różnić się znacznie od tego, co określane jest tak w innych kulturach.

Don Ihde pisze o dźwięku muzycznym, że pojawiając się i sterując naszą uwagą, nadaje doświadczeniu nowy, dotykowy wyraz³⁰. Fenomenologia muzyczna jako fenomenologia audialna ma więc także na uwadze szczególne relacje pomiędzy podmiotem doznającym a doświadczeniem czy też obszarem doświadczeń. Jest to ta sama sfera doświadczeń, o której pisał Arnold Berleant, odnosząc się do wykonania dzieła muzycznego oraz percepcji elementów doświadczenia w wykonaniu.

Fenomenologia doświadczenia audialnego

Jeśli teraz przyjrzymy się uważnie doświadczeniu audialnemu jako doświadczeniu wewnętrznemu, a więc jako doświadczeniu słuchania i wsłuchiwania się, to możemy dostrzec, że doświadczenie to polega w tym samym, jeśli nie większym stopniu, na odwołaniu się do samego siebie, na odnalezieniu czy uznaniu naszego własnego centrum, a także na utrzymywaniu, również za cenę pewnej alienacji, owej wyjściowej równowagi całego organizmu – całego podmiotu w sytuacji poznawania.

Podsumowanie

Fenomenologiczne ścieżki badań nad muzyką są kręte. Szukając sposobu opisanego i przedstawienia zjawisk artystycznych i estetycznych aspektów odbioru muzyki, fenomenologia daje zarazem wiele swobody, jak i narzuca perspektywę, która sama nie do końca daje się wyeksplikować. Jeśli zechcemy widzieć muzykę w perspektywie fenomenologicznej, możemy utracić pewność i stabilność metodologiczną. W końcu, jak pisał Gadamer, fenomenologia jest nie tyle metodą badawczą, co punktem widzenia, samoświadomym swych ograniczeń, świadomym umykającego i wciąż zmieniającego się horyzontu oraz rosnących filozoficznych wyzwań. Ale jednocześnie ujmując rzeczywistość badaną zawsze w perspektywie doświadczenia, zjawiskowo, w sytuacji powstawania i ukazywania się,

30 D. Ihde, *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, Sate University of New York Press, New York 2007.

idący ścieżką fenomenologii popełnia mniej nadużyć niż inni, zachowuje ostrożność, która może wydawać się przesadna, ale która chwyta prawdę w jedynym dostępnym jej kształcie, a nawet, jak można powiedzieć – chwyta jedyną prawdę, jaką jest prawda doświadczenia.

Czy ujęcie fenomenu muzyki stanowi tradycję, do której odwołują się współcześni badacze, na którą zwracają uwagę teoretycy i myśliciele? Czy możemy dzisiaj mówić o fenomenologii muzyki? Fenomen muzyki jest zauważany i włączany w badania fenomenologiczne w szerokim zakresie. Fenomen dźwięku, fenomen słuchania i wsłuchiwania się, fenomen ciszy, fenomen wspólnoty w słuchaniu i wartościowaniu muzyki, fenomen artystycznego doświadczenia twórczego na scenie, fenomen zjednoczenia z instrumentem, procesu kształtowania dźwięku podczas gry oraz proces doświadczenia muzyki i wiele innych zakresów zjawiania się i kształtowania muzyki podlega badaniom fenomenologicznym. Być może jednak sama fenomenologia muzyki stanowi obszar wciąż nierozpoznany, a w każdym razie niedostatecznie zbadany. Z jednej strony, muzyka traktowana jako fenomen traci do pewnego stopnia swój estetyczny status – przestaje być traktowana jako sztuka. Z drugiej strony, fenomenologiczne badania nad muzyką pozwalają uchwycić liczne, subtelne procesy, w ramach których muzyka funkcjonuje w świecie oraz w ramach których objawia się poznającemu. Być może dlatego właśnie mówimy o fenomenologicznych ścieżkach badań nad muzyką. Muzyka o wiele bardziej jest fenomenem niż sztuką i dlatego badanie muzyki w jej zjawiskowości, jej ulotnych formach prezentacji, w jej procesualności jest tak fascynujące.

Abstrakt

Muzyka jako droga i doświadczenie. Fenomenologiczne ścieżki badań nad doświadczeniem muzycznym

To, czym jest fenomenologia muzyki oraz w jaki sposób rozpoznajemy fenomenologiczną dziedzinę studiów nad muzyką, stanowi pytanie leżące u podstaw prezentowanego tekstu. Odpowiedź na nie, zakłada autor, leży w eksplorowaniu różnych sposobów opisu, analizy oraz rozważania muzyki, charakteryzujących się ciągłością, oparte na doświadczeniu oraz osobistym oglądzie. Elementy te, jak sugeruje autor, mówią nam najwięcej na temat fenomenologicznych sposobów badania muzyki. Autor podąża badawczymi ścieżkami wyznaczonymi w pismach przez autorów takich jak Roman Ingarden, Maurice Merleau-Ponty, Jean-François Lyotard, Arnold Berleant, rozważając te różne, ale równie inspirujące sposoby rozumienia muzyki.

Słowa kluczowe: doświadczenie muzyki, droga, fenomenologia muzyki, rozumienie, Roman Ingarden, Maurice Merleau-Ponty, Arnold Berleant

Abstract

Music as a way and experience. Phenomenological Pathways to Researching the Experience of Music

What is the phenomenology of music and how one distinguishes it from all other domains of studying music is the silent question that drives this text. The author assumes that the answer lies in pondering different ways of describing and analyzing music that is circular and continuous, based on experience and close, personal examination. Those elements, as the author suggests, are the most telling for recognizing the phenomenological studies on music. The author explores pathways to the experience of music as well as pathways into an understanding of music presenting certain examples of meandering ways of philosophizing on music. Roman Ingarden, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Francois, Arnold Berleant's writings on music are mentioned to provide examples of very different and yet quite possibly deeply experiential ways of providing an understanding of music.

Keywords: experience of music, phenomenology of music, the way, understanding of music, Roman Ingarden, Maurice Merleau-Ponty, Arnold Berleant

Bibliografia

- Art and Phenomenology*, ed. J. D. Perry, Routledge, London 2011.
- Berleant A., *Notes for a Phenomenology of Music Performance*, „Philosophy of Music Education Review” 1999, t. 7, nr 2, s. 73–79.
- Berleant A., *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991.
- DeNora T., Ansdell G., *What can't music do?*, „Psychology of Well-Being: Theory, Research and Practice” 2014, t. 4, nr 23.
- Dufrenne M., *The phenomenology of aesthetic experience*, transl. by E. S. Casey, Northwestern University Press, Evanston 1973.
- Heidegger M., *Being and time*, transl. J. Macquarrie, E. Robinson, Blackwell Publishing, Oxford 1962 (original work published 1927).
- Husserl E., *The lectures on phenomenology of internal time consciousness*, trans. J. Brough, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1964.
- Ihde D., *Listening and voice: Phenomenologies of sound*, State University of New York Press, Albany 2007.
- Ingarden R., *Aesthetic Experience and Aesthetic Object*, „Philosophy and Phenomenological Research” 1961, t. 21, nr 3, s. 289–313.
- Ingarden R., *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] *Studia z estetyki*, t. 2, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1958.
- Ingarden R., *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, [w:] *Przeżycie, dzieło, wartość*, Warszawa 1966.

- Merleau-Ponty M., *Phenomenology and the sciences of man*, trans. J. Wild, [w:] *The primacy of perception*, ed. J. M. Edie, Northwestern University Press, Evanston 1964, s. 43–95.
- Merleau-Ponty M., *The structure of behavior*, trans. A. I. Fisher, Beacon Press, Boston 1967 (original work published 1942).
- Merleau-Ponty M., *The world of perception*, trans. O. Davis, Routledge, New York 2004 (original work published 1948).
- Merleau-Ponty M., *Phenomenology of perception*, trans. D. A. Landes, Routledge, London 2012 (original work published 1945).
- Nancy J.-L., *Listening*, trans. C. Mandell, Fordham University Press, New York 2007.
- Said E. N., *Musical Elaborations*, Columbia University Press, New York 1991.
- Schütz A., *Fragments toward a phenomenology of music*, Appendix, [w:] *Collected Papers*, eds. H. Wagner, G. Psathas, t. 4, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht–Boston–London 1996, s. 243–275.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Tatarkiewicz W., *Przeżycie estetyczne*, „Studia filozoficzne” 1973, nr 6.
- Wiskus J., *The rhythm of thought: Art, literature, and music after Merleau-Ponty*, University of Chicago Press, Chicago 2013.
- Wrathall M., *The phenomenological relevance of art*, [w:] *Art and phenomenology*, ed. J. D. Parry, Routledge, London 2011, s. 9–10.

Indeks osób

A

Abromont C. 107, 115, 117
Aguilera C. 229
Amenda K. 132
Arystoteles 13, 95, 152
Asafiew B. 28
Augustyn z Hippony 11, 199, 239
Auslander P. 217, 223, 224, 234

B

Bach J. S. 197
Barthes R. 22, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 91
Bartoli J.-P. 108, 117
Bator A. P. 56, 69
Beethoven L. van 18, 28, 32, 35, 113, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 142, 144, 149, 150, 152, 153, 244, 261
Bellas J. 101, 102, 117
Benedykt XVI 142, 152, 202
Berg A. 172
Bergson H. 14, 20
Berkeley G. 46, 69, 79, 88, 193
Berleant A. 252, 253, 263, 265, 267
Berlioz H. 7, 91, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119
Berry C. 227
Björk 219
Bloom P. 101, 106, 108, 116, 118, 119
Bohlman P. V. 78, 87
Bońkowski W. 92, 119
Brahms J. 22, 30, 44
Brandenburg S. 132, 133, 152
Brando M. 230
Brittan F. 118

Buczyńska-Garewicz H. 258, 259

C

Cairns D. 114, 118
Campanella T. 16, 19, 20
Catteau D. 108, 118
Chateaubriand F.-R. de 100, 118
Chmielewska A. 7
Chrenkoff M. 153
Chudziński A. 46, 69
Cioran E. 9, 13, 20
Ciurlionis M. 31
Conrad W. 54, 69
Constant M. 197
Cyran K. 242, 244, 245, 250
Czekanowska A. 92, 118, 131, 153
Czeżowski T. 17, 18, 20

D

Dahlhaus C. 5, 9, 20, 53, 69
Dalí S. 219
Dankowska J. 199, 210, 213, 214, 215
d'Assoucy C. 14
Debussy C. 41, 123
Deely J. 79
Delalande F. 158, 176
Deliège I. 157, 176, 177
Derrida J. 42, 251
Dewey J. 64, 70
Dietrich A. 162, 163, 176
Dietrich M. 231
Dufrenne M. 253, 256, 260, 262, 267

E

Eco U. 79, 91, 140, 152
Eerola T. 67, 70
Eggebrecht H. H. 5, 6
Elzenberg H. 238
Empedokles 13, 14
Epiktet 9
Eurypides 149

F

Fechner G. T. 18
Feld S. 78, 79, 87

Fincher D. 231
Fischer-Dieskau D. 38, 39
Fischer K. 136, 152, 162
Florian J.-P. C. de 114, 118
Fontanille J. 25, 26, 42
Foucault M. 79
Fourier C. 14, 15, 16, 17, 20
François S. 39

G

Gagim I. 57, 70
Galińska E. 61, 65, 67, 70
Gamrat M. 91, 118
Garbo G. 230, 231
Gaultier J. P. 231, 232
Gazzaniga M. S. 58, 70
Geiger M. 52, 53, 70
Gilmore S. 80, 87
Gmys Małgorzata 244
Gmys Marcin 244
Goethe J. W. von 106, 115, 129, 131, 132, 134, 140, 152
Golianek R. D. 135, 153
Gołąb M. 50, 59, 70
Górecki H. M. 7, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250
Grabócz M. 104, 118
Grajewski W. 108, 119
Grajter M. 7, 131, 143, 146, 152
Grazian D. 80, 81, 87
Green K. 64, 70
Greimas A. J. 21, 23, 24, 35, 41, 91
Guczalski K. 10, 20

H

Hagman G. 159, 160, 164, 167, 168, 176
Haight F. 133, 134, 149, 152
Händel G. F. 149
Hanslick E. 9, 10, 17, 20
Harlow J. 231
Haydn J. 132, 136, 144, 150
Hebbel F. 12
Hegel G. W. F. 21, 24, 25, 26, 35, 42, 44, 132
Heide F. J. 58, 63, 71
Heidegger M. 21, 24, 51, 257, 258, 259, 264, 267
Heller M. 7, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250
Hepburn K. 231
Heraklit z Efezu 182, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 191, 192, 193, 259

Hermes Trismegistos 11
Hindemith P. 15
Hölderlin F. 259
Hugo W. 112, 113, 118, 119
Hume E. 46, 48, 70
Husserl E. 47, 48, 53, 54, 56, 58, 61, 68, 70, 82, 253, 256, 264, 267

I

Ihde D. 265, 267
Ingarden R. 46, 51, 52, 53, 56, 58, 59, 60, 63, 70, 252, 253, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 267
Isakiewicz E. 246, 250

J

Jabłoński M. 22, 23, 42, 44, 79, 87, 223, 235
Jaques-Dalcroze J. 65, 70
Jaspers K. 24
Jeziński M. 219, 235
Judycki S. 45, 70

K

Kaczmarek-Wiśniewska A. 113, 118
Kahlo F. 219
Kandyński W. 7
Kant I. 21, 24, 27, 32, 37, 42, 46, 47, 48, 49, 70, 132, 138, 139, 152, 255
Kartomi M. J. 78, 87
Kaśkiewicz K. 136, 137, 138, 139, 152
Keym S. 136, 153
Kierkegaard S. 24
Kivy P. 75, 76, 87, 88, 89, 223, 235
Kiwala K. 240, 250
Kokowska M. 7, 45, 65, 70
Kolarzowa R. 149, 153
Kołakowski L. 238, 244
Kopaniecki J. 7
Kopernik M. 238, 239, 240, 243, 245, 246, 247, 248, 249
Kraśnińska M. 7, 21, 92, 96
Kregor J. 107, 118
Kristeva J. 37, 41
Krońska I. 133, 153

L

Lambert M. 227
Lander D. 84, 88
Langford J. 106, 107, 108
Langford, J. 118

Laster A. 113, 119
Leibniz G. W. 95, 247
Levinas E. 70
Lévi-Strauss C. 91
Lipka K. 7
Lissa Z. 53, 54, 58, 59, 61, 70, 71
Lloyd D. 57, 70
Locke J. 12, 18, 20
Lorent L. 7
López F. 82, 88
Lyotard J.-F. 251, 253

Ł

Łotman J. 21, 24, 30, 44, 79

M

Madonna 217, 219, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235
Malecka T. 240
Malm W. 78, 79, 88
Marcel G. 24
Massip C. 102, 116, 119
Merleau-Ponty M. 65, 71, 254, 263, 264, 268
Mersmann H. 55, 71
Micznik V. 113, 119
Mika B. 7
Miyamoto N. 81, 88
Moke-Pleyel C. 116
Monroe M. 221, 230, 231
Moore F. C. 101, 103, 104, 106, 114, 119
Moore T. 102
Moryto S. 7, 197, 198, 200, 203, 205, 207, 209, 214
Mozart W. A. 22, 29, 32, 44, 135, 153
Murray Schafer R. 12, 20
Mykietyn P. 197

N

Nass M. L. 165, 177
Natanson T. 65, 71
Nelson K. 78, 79, 88
Nietzsche F. 28, 31
Nodier C. 119

P

Panek W. 64, 71
Panzéra C. 38, 39

Peirce C. S. 23, 24, 79
Penderecki K. 171, 197, 240, 246, 250
Piotrowska M. 92, 119, 131, 132, 134, 135, 136, 138, 142, 144, 153
Piotrowski G. 218, 220, 221, 235
Platon 16, 20, 174, 177
Popper K. 18
Prieto-Arranz J. I. 225, 226, 235
Prokopiuk J. 133, 153
Pseudo-Longinos 138, 139, 153

R

Reynaud C. 102, 116, 119
Rigel H.-J. 114, 118
Rodgers N. 227
Rodgers S. 106, 119
Rooksby R. 227, 235
Roseman M. 78, 79, 88
Rosen C. 136, 138, 153
Rouget G. 78, 79, 88
Rousseau, Jean-J. 119
Rousseau J.-J. 107, 112
Rubinstein A. 39
Rushton J. 108, 119

S

Sadkowska-Fidala A. 99, 118
Sand G. 103, 118
Sartre J.-P. 24, 25, 58
Satyła A. 242, 244, 245, 250
Saussure F. de 79, 91
Schaeffer P. 82, 88
Schelling F. W. J. von 24, 95
Schiller F. von 7, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 147, 148, 149, 150, 152, 153
Schoenberg A. 7
Schönberg A. 76, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 172
Schopenhauer A. 124
Schubart C. D. F. 143, 146, 153
Schubart L. 143, 146, 153
Schütz A. 51, 71, 268
Scruton R. 53, 71, 74, 88
Sebeok T. A. 44, 79
Seeger A. 78, 79, 88
Shusterman R. 64, 71
Sibelius J. 30, 31
Sikora A. 15, 16, 17, 20

Silbermann A. 73, 88
Skardowska E. 7
Skowron Z. 53, 54, 69, 71
Sloboda J. A. 60, 71
Sofokles 149
Sokrates 199
Solomon M. 79, 132, 153
Solomon T. 217, 235
Sołtysik M. 7
Spears B. 229
Steiner G. 253
Strozzi B. 7, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196
Strozzi G. 179, 180, 181, 182, 183, 184, 195
Stróżewski W. 238
Stróżyńska B. 135, 153
Stumpf C. 52, 71
Swope A. J. 58, 63, 71

T

Tarasti E. 7, 8, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 44, 79, 80, 85, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 104, 105, 108, 110, 111, 118, 119, 186
Tatarkiewicz W. 14, 20, 155, 171, 177, 185, 196, 239, 268
The Rolling Stones 169
Tischner J. 238
Toiviainen P. 67, 70
Tolkien R. J. J. 13, 20
Tomaszewski M. 61, 71, 94, 119, 136, 153
Tomasz z Akwinu 11, 167
Torzecki M. 222, 230, 235
Trzęsiok M. 135, 137, 153
Turino T. 78, 79, 88
Tuszyńska J. 82, 83, 84, 88

U

Uexküll J. J. von 21, 24, 26, 32
Uexküll T. von 24

W

Wagner R. 22, 31, 37, 44, 93, 98, 268
Walton K. 74, 75, 88
Wasilewska-Chmura M. 75, 76, 77, 88
Webber A. 172
Wegeler F. 132
Wendland A. 240, 241, 244, 250
Werner P. D. 58, 63, 71

Wiggins G. 157, 176, 177
Wilczek-Krupa M. 239, 250
Witalian 197
Wojtyła K. 238
Wolf W. 76, 89, 193
Wolter 18
Worringer W. 123, 130


Z

Zamara D. 7
Zanussi K. 238, 239, 240, 250
Zieliński A. 183, 198, 199, 210, 213, 214, 215

Spis treści

Wprowadzenie	5
Muzyka – kosmos – miłość	9
Krzysztof Lipka	
Muzyczne <i>Moi i Soi</i> w semiotyce egzystencjalnej Eero Tarastiego	21
Magdalena Krasieńska	
O fenomenologicznym doświadczaniu muzyki	45
Mariola Kokowska	
O reprezentacyjnych możliwościach muzyki w zapośredniczeniu komunikacji międzyludzkiej. Kilka przykładów	73
Bogumiła Mika	
Opus 14 Hektora Berlioza: sztuka, życie artysty i filozofia egzystencjalna Eero Tarastiego	91
Małgorzata Gamrat	
Abstrakcja malarska a abstrakcja muzyczna w dziełach Wasyla Kandyńskiego i Arnolda Schönberga	121
Aleksandra Chmielewska	
Oratorium <i>Chrystus na Górze Oliwnej</i> opus 85 Ludwiga van Beethovena a estetyka Friedricha von Schillera	131
Małgorzata Grajter	
Nowe ujęcie procesu twórczego w muzyce. Wewnętrzna polemika między założeniami estetycznymi a teraźniejszą rzeczywistością kryzysu ..	155
Ewa Skardowska	

Miłość i filozofia w muzyce: kantata <i>L'Eraclito amoroso</i> Barbary Strozzi	179
Dominika Zamara	
Stanisław Moryto – <i>Carmina Crucis</i>. Perkusyjne medytacje Męki Pańskiej . .	197
Leszek Lorent	
Muzyczne osoby Madonny	217
Jakub Kopaniecki	
Refleksje Henryka Mikołaja Góreckiego wokół tekstów Michała Hellera . . .	237
Michał S. Sottysik	
Muzyka jako droga i doświadczenie. Fenomenologiczne ścieżki badań nad doświadczeniem muzycznym	251
Małgorzata A. Szyszkowska	
Indeks osób	269



Filozofia muzyki wypracowała do tej pory wiele dróg dochodzenia do muzyki dla nas oraz muzyki w ogóle, burząc, a na pewno wstrząsając przy okazji rozumieniem tego, czym jest lub jak postrzegana była muzyka. Drogi te są tak różne, że często trudno w nich odkryć jedność myśli lub założyć tożsamość leżących u ich podstaw przekonań. Jednak właśnie ta różnorodność sposobów poszukiwania osnowy muzycznej stanowi bogactwo dziedziny i decyduje o jej potencjale. Poznajemy, doświadczamy i odczytujemy znaczenia muzyki dzięki narzędziom filozoficznym wywodzącym się z różnych obszarów filozofii – z refleksji ogólnej oraz tej inspirowanej przez wybranego myśliciela, trend lub kierunek. W efekcie proponowany tom stanowi zbiór wyraźnie zróżnicowanych tekstów, które eksplorują różne ścieżki odnoszenia się i badania muzyki, sięgając zarówno do konkretnych dzieł muzycznych, jak i do ogólnych idei filozoficznych, a także problemów i nurtów filozoficznych oraz historycznych. Rozważania podnoszące kwestie ogólne, metodologiczne oraz zagadnienia teoretyczne prezentują narzędzia potrzebne do poznania i zrozumienia znaczeń odnajdywanych w poszczególnych dziełach muzycznych i umożliwiają teoretyczne rozważania wokół muzyki jako całości, a także odrębnych elementów muzycznej praktyki. Poprzedzają one bardziej praktyczną część monografii, w której doświadczenie, analiza oraz rozumienie dzieła stanowi główną treść przedstawianych tekstów. Jest jednak oczywiste, że ani poznania, ani doświadczenia, ani znaczenia muzyki nie da się oddzielić od siebie w sposób czytelny.

UMFC

Uniwersytet Muzyczny
Fryderyka Chopina

ISBN 978-83-7643-224-3



9 788376 432243