

*Małgorzata Gamrat*

## **Wyrażalna czy niewyrażalna – Vladimir Jankélévitch i muzyka<sup>1</sup>**

Vladimir Jankélévitch (1903–1985) to postać wyjątkowa na humanistycznym firmamencie – z wykształcenia filozof (doktorat obroniony w 1933 roku), literaturoznawca (filologia rosyjska ukończona w 1925 roku); z zamiłowania zaś muzykolog i pianista – człowiek ogromnej kultury i erudycji, otwartości na świat i chęci poznawania go. Można o nim powiedzieć, że w dziedzinie sztuki dźwięków to erudyta-samouk, który połączył wielką pasję do muzyki z filozofią, tworząc dzięki temu własne, oryginalne koncepcje. Pozostawił po sobie dziesiątki tekstów: artykułów, wywiadów, referatów i wreszcie książek, które znikają dość szybko ze sklepowych półek i doczekały się licznych wznowień oraz tłumaczeń na różne języki świata. Można tę spuściznę podzielić na dwie zasadnicze części – filozoficzną i muzyczną, przy czym ta druga mieści się w szeroko rozumianej filozofii muzyki, której Jankélévitch jest nadal jednym z ważnych głosów, raz pozostając bliżej filozofii, raz muzyki – choć wszystko zawsze łączy erudycja i dociekliwość Autora.

---

<sup>1</sup> Niniejszy artykuł powstał na podstawie fragmentów obszernego szkicu: „Jankélévitch: Freedom, Music and Unfinished Project” (*Interdisciplinary Studies in Musicology* 2018, nr 18, s. 69–90). W obecnej wersji jest krótszy, zaktualizowany i przekomponowany, a także skoncentrowany na muzyce jako jednym z najważniejszych przedmiotów refleksji Jankélévitcha.

Spuścizna Vladimira Jankélévitcha dotycząca muzyki to kilkanaście książek (należy zaznaczyć, że część z nich to nowe wydania, często mocno zmienione, wcześniejszych prac) oraz kilkaset artykułów. Pierwszy tekst o muzyce opublikowany został w 1929 roku, tytuł tego artykułu brzmiał: *Franz Liszt et les étapes de la musique contemporaine*<sup>2</sup>. Z kolei pierwsza książka o muzyce to *Gabriel Fauré et ses mélodies* wydana w 1938 roku, ostatnia zaś (i jedna z ostatnich wydanych za życia filozofa) to *La présence lointaine. Albeniz, Séverac, Mompou* (1983)<sup>3</sup>. Poniżej zestawiam wszystkie książki „muzyczne” Jankélévitcha, z wydzieleniem trzech wydanych już po śmierci filozofa:

1938: *Gabriel Fauré et ses mélodies*

1939: *Maurice Ravel*

1942: *Le Nocturne*

1949: *Debussy et le mystère*

1951: *Gabriel Fauré, ses mélodies, son esthétique*

1955: *La Rhapsodie. Verve et improvisation musicale*

1957: *Le Nocturne. Fauré. Chopin et la nuit. Satie et le matin*

1961: *La Musique et l'ineffable*

1968: *La Vie et la mort dans la musique de Debussy*

1974: *De la musique au silence, t. 1: Fauré et l'inexprimable*

1976: *De la musique au silence, t. 2: Debussy et le mystère de l'instant*

1979: *De la musique au silence, t. 3: Liszt et la Rhapsodie. Essai sur la virtuosité*

1983: *La Présence lointaine. Isaac Albéniz, Déodat de Séverac, Federico Mompou*

---

<sup>2</sup> V. Jankélévitch, „Franz Liszt et les étapes de la musique contemporaine”, *Musique* 1929, nr 4, s. 701–706. Zdaje się, że od najmłodszych lat Jankélévitch bardzo wysoko cenił twórczość Liszta. Kompozytor ten powraca niemal w każdej większej pracy dotyczącej muzyki w różnych kontekstach (jako prekursor muzyki XX wieku, geniusz improwizacji, mistrz niuansu, człowiek wielkiej hojności, życzliwości i empatii itd.). Można w tym miejscu zaznaczyć, że przeżycia związane z II wojną światową naznaczyły tak mocno filozofa, że nigdy więcej nie użył niemieckiej wersji imienia Liszta. Zob. F. Schwab, „Liszt et Jankélévitch: deux âmes semblables”, w: *Présence de Vladimir Jankélévitch. Le charme et l'occasion*, red. S.E. Bouratsis, J.-M. Brohm, F. Schwab, Beauchesne, Paris 2010, s. 57.

<sup>3</sup> Kompletny, do 2010 roku, spis publikacji Jankélévitcha znajduje się na końcu publikacji *Présence de Vladimir Jankélévitch...*, na s. 445–461. Zdaje się, że nie zaktualizowano już tego spisu.

\*\*\*

1988: *La Musique et les heures* (red. F. Schwab)1998: *Liszt, rhapsodie et improvisation* (red. F. Schwab)2017: *L'Enchantement musical. Écrits 1929–1983* (red. F. Schwab).

Jankélévitch zawsze podążał własną drogą, nie wielbił współczesnych sobie apostołów filozofii – odwoływał się raczej do Arystotelesa, Platona, Plotyna, Franciszka Salezego, Spinozy, Baltasara Graciána, François Fénelona, Schopenhauera, Alaina czy wreszcie do swojego niedoścignionego mistrza Bergsona<sup>4</sup>. Często szedł „pod prąd” – gdyż najważniejsze dlań było pozostanie sobą. Kiedy w naukach humanistycznych triumfy święciło naśladowanie nauk przyrodniczych z ich obiektywnością (i w pewnym sensie dehumanizacją), on stał po stronie subiektywnej interpretacji i szukania tego, co niewypowiedziane, niewysłowione i niewyrażalne w twórczości ludzkiej. Swoimi pracami pokazywał, że w tych samych, niemal matematycznie analizowanych w głównych nurtach muzykologii, strukturach można odkryć „nieuchwytnie dla strukturalistycznej analizy podstawy do rozwijania różnych hermeneutyk w kontekście filozofii i kultury danego czasu. Zwłaszcza obecnie w epoce rozumienia kultury jako kultury symbolicznej nie ograniczmy się do tzw. kodu wewnętrznego, ale uwzględniamy też różne kody zewnętrzne”, co podkreśla Irena Poniatowska<sup>5</sup>.

W swoich rozważaniach posługiwał się kategoriami przejętymi od Bergsona i łączył je z własnymi, między innymi: pęd życiowy (*élan vital*), czyli siła twórcza, która napędza aktywność człowieka, przeżycie wewnętrzne, stawanie się, intuicja, czasowość (szczególnie ważna w kontekście muzyki), potencjalność, nadzieja czy transcendencja codzienności. Wiele miejsca w jego refleksji zajmują moralność, intencja i wola, kategorie, które pojawiają się również w jego rozważaniach o sztuce dźwięków. Zakładał on, że intencja sama w sobie ma wartość

---

<sup>4</sup> Zob. F. Schwab, „Vladimir Jankélévitch: actuel, inactuel”, w: *Présence de Vladimir Jankélévitch...*, s. 18.

<sup>5</sup> I. Poniatowska, „Czy muzyka wyraża? Esej o Vladimirze Jankélévitchu”, *Res Facta Nova* 1999, 3(12), s. 56–57; zob. też J.-P. Bartoli, „Vladimir Jankélévitch et la musicologie d'aujourd'hui”, w: *Présence de Vladimir Jankélévitch...*, s. 79.

dopiero wtedy, kiedy przełoży się na czyn, który dokonuje się za pośrednictwem kompromisów między nią a jej realizacją. Wiąże się to z pewnym paradoksem – będąca u zarania czynu powinność moralna jest pewna i nieskończona, ale jej realizacja możliwa jest tylko przy zastosowaniu środków skończonych i niejednoznacznych, jak stwierdził w *Le paradoxe de la morale*<sup>6</sup>. Co więcej, paradoks i jego pojawianie się przy próbie pisania o muzyce to jeden z bardzo ważnych elementów filozofii muzyki Jankélévitcha, która często ociera się o metafizykę. Innymi fundamentami myśli tego filozofa są zapożyczone od św. Jana od Krzyża „nie-wiem-co” (*le je ne sais quoi*) i „prawie-nic” (*le presque rien*), które można powiązać z próbą uchwycenia i odczucia (lub posmakowania nieskończonego piękna Boga i jego tworów, jeśli spojrzeć na wiersz Jana od Krzyża) tego, co nieuchwytnie, i jednoczesnego wskazania owej nieuchwytności<sup>7</sup>.

Dodajmy, że przed filozofią stawiał zadania trudne, chciał, by odważnie podejmowała wyzwania współczesności, nie omijała najbardziej niewygodnych tematów (jak choćby kwestia przedawnienia zbrodni wojennych), ale docierała również tam, gdzie myśl się łamie i dokąd nie sięga. Pisał o tym w następujący sposób:

Mam skłonność do ciągłego umiejscawiania siebie na krawędzi rzeczy w momencie, kiedy myślenie o nich staje się niemożliwe, ale kiedy jeszcze da się to zrobić; milimetr więcej i nie można już nic o nich powiedzieć. (...) Mój projekt filozoficzny to sposób filozofowania: próbować myśleć o sprawach trudnych do uchwycenia, jak czas, śmierć, miłość... aż do chwili, kiedy myśl pęka<sup>8</sup>.

Jedno z podstawowych założeń tego francuskiego filozofa w odniesieniu do mówienia i myślenia o muzyce głosiło, że „wyjaśnienie słowami czegoś buntującego się przeciw dyskursowi i językowi

<sup>6</sup> Zob. V. Jankélévitch, *Le paradoxe de la morale*, Édition du Seuil, Paris 1981.

<sup>7</sup> Zob. *idem*, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Édition du Seuil, Paris 1980 oraz *idem*, *Philosophie première. Introduction à une philosophie du Presque*, Presses Universitaires de France, Paris 1986.

<sup>8</sup> *Idem*, „L'ignorance est une plante précieuse pour les tyrans”, w: *Présence de Vladimir Jankélévitch...*, s. 25.

używa wszystkich zasobów języka samego w sobie, metafory, jeśli trzeba, z ryzykiem popadnięcia w banał<sup>9</sup>. Często podkreślał on, że mówienie o muzyce to kwestia metafory, gdyż inaczej nie sposób byłoby objąć słowem tej sztuki, na co również zwracają uwagę komentatorzy pism tego myśliciela<sup>10</sup>. Mimo nieuchwytności muzyki i trudności z jej opisem nie wątpił w jej siłę, w jej zdolność oddziaływania na człowieka<sup>11</sup>.

Muzykę rozpatrywał w wielu aspektach – ze względu na jej czasowość, niesione przez nią (lub nie) znaczenia, zdolność do bycia między dźwiękiem i ciszą, do przekraczania czasu, doświadczenia i wkraczania w obszar niewypowiedzianego. Wynika to z jego różnorodnych zainteresowań i otwartości badawczej. Jak zauważa Irena Poniatowska: „Zagadnienie ontologii i specyfiki muzyki stawiał na szerokiej płaszczyźnie filozoficznej, psychofizycznej, estetycznej i teoretycznej – w kontekście sztuki w ogóle”<sup>12</sup>.

Czasowość (*temporalité*) jest dla Jankélévitcha jednym z najważniejszych i zarazem najbardziej oczywistych wyznaczników muzyki już w jej najbardziej pierwotnej esencji: „Muzyka, w swojej pierwotnej funkcji, stanowi nieodwracalne kontinuum czasowe”<sup>13</sup>. To sztuka, która bez czasu nie istnieje, ale również w nim przemija, jak ludzkie życie. Dlatego filozof dostrzega bliskość ludzkiego istnienia i muzyki, właśnie w owej przemijalności i efemeryczności<sup>14</sup>.

O znaczeniu w muzyce czy jej zdolności do przekazywania idei bądź treści wypowiadał się dość jednoznacznie – jeśli już zawiera w sobie jakiegokolwiek znaczenia, to tylko metaforyczne. Jego zdaniem muzyka nie jest językiem, więc treści nieść nie może. Twierdzenia te wyraził dobitnie w *La musique et l'ineffable* (*Muzyka i niewypowiedziane*): „Muzyka porusza się na zupełnie innym planie niż plan

<sup>9</sup> *Idem*, „À l'écoute de Vladimir Jankélévitch”, w: *Présence de Vladimir Jankélévitch...*, s. 385.

<sup>10</sup> Zob. Bartoli, *op. cit.*, s. 74; Poniatowska, *op. cit.*, s. 55–62.

<sup>11</sup> Zob. V. Jankélévitch, „Le Prélude”, w: *Présence de Vladimir Jankélévitch...*, s. 396.

<sup>12</sup> Poniatowska, *op. cit.*, s. 55.

<sup>13</sup> V. Jankélévitch, „La musique et le temps”, w: *Présence de Vladimir Jankélévitch...*, s. 392.

<sup>14</sup> Zob. Schwab, „Liszt et Jankélévitch...”, s. 69.

znaczeń intencjonalnych”<sup>15</sup>, a także „Muzyka znaczy więc coś, nie chcąc nigdy powiedzieć nic konkretnego”<sup>16</sup>. Jak zauważa Irena Poniatowska, w jego rozważaniach „[m]uzyka (...) nie oznacza niczego (...) nie wyraża żadnego sensu, który coś komunikuje, sama jest sensem”<sup>17</sup>.

W ten sposób dochodzimy do kluczowego pojęcia w refleksji Jankélévitcha nad sztuką dźwięków, do *ineffable*, przy okazji którego pojawia się dodatkowo kategoria *indicible* i *inexprimable*. Terminy te, jak zauważa Jan Czarnecki, stanowią emblemat filozofii tego myśliciela, fundamentalną dlań „triadę blisko spokrewnionych ze sobą przymiotników o proveniencji neoplatonickiej”<sup>18</sup>. Co warto podkreślić, kategoria *ineffable* pojawia się w rozważaniach kilku dwudziestowiecznych filozofów, nie tylko u Jankélévitcha, ale w jego refleksji „znalazła szczególne odbicie (...), stanowiąc zarazem jeden ze źródeł całości jego filozofii”<sup>19</sup>, w której muzyka postrzegana jest jako „jako forma doświadczania niewypowiedzianego”<sup>20</sup>. Jak podkreśla Jan Czarnecki, termin *inexprimable* zawiera w sobie dwie pozostałe kategorie, to, co niewypowiedziane i niewysłowione. Jest też z nich wszystkich najmocniejszy, ale to *ineffable* stało się emblematem filozofii muzyki Vladimira Jankélévitcha, gdyż książka z 1961 roku, która zawiera tę kategorię w tytule – *La musique et l'ineffable* – stała

<sup>15</sup> V. Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Édition du Seuil, Paris 1981, s. 26.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 71.

<sup>17</sup> Poniatowska, *op. cit.*, s. 57. Zauważmy, że tradycja polemik i porównań dotyczących relacji między muzyką a językiem czy tego, co i na ile muzyka wyraża oraz czy nas porusza, ma we Francji bardzo długą tradycję; zob. M. Gamrat, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835–1855 w kontekście idei „correspondance des arts”*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 56–76. Jankélévitch odwołuje się do tych polemik dość rzadko. Na marginesie dodajmy, że wygląda na to, iż nie zauważał on semiotyki muzycznej ani narratologii, które zaczęły zyskiwać popularność w pierwszej połowie lat 80. XX wieku, a które skupiały się również na sensie muzycznym, na znaczeniu niesionym przez muzykę i na jej funkcjonowaniu w czasie. Co ciekawe, o zdolności muzyki do przekazywania znaczeń sporo pisał ukochany kompozytor Jankélévitcha – Franz Liszt, czego Jankélévitch zdawał się nie wiedzieć.

<sup>18</sup> J. Czarnecki, „Ineffable w filozofii muzyki. Zangwill wobec Jankélévitcha”, *Res Facta Nova* 2015, 16(25), s. 54.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>20</sup> Schwab, „Vladimir Jankélévitch: actuel, inactuel”, s. 22.

się klasyką filozoficzno-estetycznych rozważań o muzyce, obecną w wielu miejscach świata dzięki tłumaczeniom.

Różnica między *ineffable*, *indicible* i *inexprimable* jest bardzo subtelna – przy próbie przetłumaczenia niemal zanika, gdyż słowniki francusko-polskie podają te wyrazy jako synonimy. Nawet słownik języka francuskiego *Le Petit Robert* podaje identyczne definicje tych słów: nie dający się wyrazić słowami, nie do opisania. Szczególnie trudne jest rozróżnienie między *ineffable* i *indicible*. Pierwsze z nich tłumaczone jest jako niewypowiedziany, niewysłowiony, zaś drugie – niewysłowiony, niewypowiedziany. Z tego względu w całym artykule i w tłumaczeniu fragmentów książki posługuję się takimi właśnie tłumaczeniami: *ineffable* – niewypowiedziany, *indicible* – niewysłowiony,

W polskich opracowaniach dotyczących refleksji Jankélévitcha nie ma jednoznacznie przyjętych przekładów tych kategorii. Właściwie każdy z badaczy tłumaczy je nieco odmiennie. Pozostawmy jednak rozważania leksykograficzne, aby skupić się na tym, co najważniejsze, czyli jak te subtelne różnice rozumie sam francuski filozof. Wyjaśnia on różnice między tymi dwiema kategoriami w ostatnim podrozdziale drugiego rozdziału książki *La musique et l'ineffable* zatytułowanym „L'indicible et l'ineffable. Le sens du sens” (Niewysłowione i niewypowiedziane. Sens sensu). Muzyka jego zdaniem została stworzona dla tego, co niewyrażalne. Jednak to niewyrażalne jest pozytywne, łączy się z tym, co jest wielkie, wspaniałe i przekraczające ludzką możliwość ubrania w słowa. Sam wyjaśnia to następująco:

Tajemnica, jaką muzyka nam przekazuje, nie jest wyjaławiającym niewyrażalnym śmierci, ale niewyrażalnym płodności życia, wolności i miłości; krócej: tajemnica muzyczna nie jest *niewysłowionym*, ale *niewypowiedzianym*. To czarna noc śmierci jest niewysłowiona, ponieważ jest nieprzeniknionym mrokiem i pozbawionym nadziei nie-bytem i ponieważ nieprzekraczalny mur oddziela nas od jej tajemnicy: pod tym względem niewysłowione jest to, co nie ma absolutnie nic do powiedzenia i co czyni człowieka niemym, przytłaczając jego rozum i paraliżując jego dyskurs. A niewypowiedziane, kompletnie na odwrót, jest niewyrażalne, ponieważ jest nad nim nieskończoność bez kresu, nie-możliwa do wypowiedzenia: taka jest niepojęta tajemnica Boga, taka

jest niewyczerpana tajemnica miłości, która jest tajemnicą poetycką w najwyższym stopniu<sup>21</sup>.

Warto podkreślić, że pisząc o *inexprimable/inexpressif* (niewyraźalny/nieekspresywny) czy *exprimable/expressif* (wyraźalny/ekspresywny), Jankélévitch trzyma się przede wszystkim kwestii językowych i filozoficznych, rzadko dotykając ekspresji muzycznej jako takiej, rozumianej zgodnie z praktyką kompozytorską jako narzędzie wyrażania uczuć poprzez dźwięki. Szeroko rozważa kwestię, czy muzyka może przekazać lub wyrazić konkretne znaczenie. Dlatego pisze o nieekspresywności muzyki w sensie jej niezdolności do przekazywania konkretnych sensów (na przykład pejzażu); ta nieekspresywność otwiera nieskończoną możliwość różnorodnych interpretacji, z których możemy wybierać<sup>22</sup>. A więc pojawia się tu także kwestia wolności i możliwości wyboru, która miała tak wielkie znaczenie w całej filozofii tego myśliciela.

Niezależnie od wątpliwości czy problemów z przekładem subtelnych różnic między stosowanymi przez Jankélévitch kategoriami, trudno nie zgodzić się z Anną Chęćką-Gotkiewicz:

Stworzył on oryginalną metafizykę muzyczną, która potrafi czerpać z muzykologicznej analizy dzieła, lecz nigdy nie traci kontaktu z żywym doznaniem. (...) Autor nie unika przykładów nutowych, które ilustrują konkretne zjawisko dźwiękowe, jednak zasadniczym celem wywodu jest dotarcie do istoty omawianej muzyki i wywoływanego przez nią doznania. Muzyka jest dla Jankélévitcha okazją do pisania o kwestiach egzystencjalnych, jego refleksje niekiedy osiągają ton konfesyjny, jednak są ugruntowane w doświadczeniu konkretnego utworu<sup>23</sup>.

Spójrzmy teraz na kompozytorów, których francuski filozof cenił najbardziej i którzy znaleźli się w centrum jego rozważań. Już

---

<sup>21</sup> Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, s. 86.

<sup>22</sup> Zob. A. Chęćka-Gotkiewicz, „*Cognitio versus delectatio*. Kilka uwag na temat rozumienia i doświadczenia muzyki”, *Miscellanea Anthropologica et Sociologica* 2011, 12, s. 45.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 41.

same tytuły jego książek wskazują nam najważniejsze osoby i zagadnienia, które Jankélévitch poruszał w swoich refleksjach. Z tego względu łatwo wymienić najważniejszych dla tego filozofa twórców, najpierw tych z muzycznego panteonu obecnych w tytułach książek: Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Claude Debussy, Franz Liszt, Fryderyk Chopin, Isaac Albéniz oraz tych, którzy często powracają w jego tekstach: Modest Musorgski, Nikołaj Rimski-Korsakow, Igor Strawiński, Aleksander Tansman i Aleksandr Skriabin. Do tego zbioru należy dodać jeszcze tzw. *maîtres mineurs* (pomniejsi mistrzowie), których muzyka bliska była Jankélévitchowi: Déodat de Séverac, Erik Satie, Federico Mompou, Mili Bałakiriew, André Caplet oraz Charles Koechlin.

W tym miejscu rodzi się pytanie o kryteria wyboru tych, a nie innych twórców. Na pewno jego postawa wobec muzyki i jej tajemnic – tego, co niewypowiadalne, niewysławialne i niewyrażalne miała znaczenie przy decyzjach repertuarowych. Jak to lapidarnie ujął Jean-Pierre Bartoli: „Jankélévitch ceni wszystkich kompozytorów, którzy czynią ze swojej sztuki manifest irracjonalności i wolności, i pozostają oszczędni w swoich wypowiedziach”<sup>24</sup>. W sposób bardziej systematyczny podszedł do zagadnienia Bernard Sève, wyróżniając pięć kryteriów doboru repertuaru, którymi według niego kierował się Jankélévitch. Wydają się one doskonale oddawać to, co w refleksji tego filozofa możemy znaleźć. Przytoczmy więc je wszystkie: (1) czas historyczny – 1825–1937; (2) narodowość – pomija muzykę Niemców, Anglików, Włochów i Austriaków; (3) fortepian – kompozytorzy, którzy sami byli pianistami lub pisali bardzo dużo na ten instrument; (4) zamiłowanie do magii brzmieniowej (*magie sonore*); (5) niuanse, czyli precyzyjnie notowana dynamika i oznaczenia wykonawcze (*notion de nuance*)<sup>25</sup>.

Wyjaśnijmy jeszcze, czym dla Jankélévitcha jest magia brzmieniowa, a dokonywany przez niego wybór kompozytorów stanie się

---

<sup>24</sup> Bartoli, *op. cit.*, s. 78. Wyjątkiem jest Franz Liszt, który pozostawił po sobie kilka tysięcy listów, a jego teksty publicystyczne w wydaniu krytyczno-źródłowym zaplanowane zostały na 9 tomów.

<sup>25</sup> Zob. B. Sève, „Nuance et construction. Remarques sur le corpus musical de Vladimir Jankélévitch”, w: *Présence de Vladimir Jankélévitch...*, s. 88.

w pełni klarowny. Mianem „magii” określał on zdolność muzyki do oddziaływania na ludzi (czyli zgodnie z terminologią stosowaną przez muzyków – jej ekspresję i afektywność), którą znakomicie opisał Jean-Jacques Rousseau w hasle „Musique” w swojej encyklopedii<sup>26</sup>. Jankélévitch tak pisał o tej sile: „Muzyka działa na człowieka, na jego system nerwowy i nawet na jego funkcje życiowe”<sup>27</sup>, co dziś stanowi przedmiot badań z zakresu neuronauk nakierowanych na relacje między sztuką a działaniem ludzkiego mózgu oraz organizmu człowieka jako takiego (między innymi tzw. neuroestetyki) i psychologii muzyki. Magia ta miałaby się łączyć, według Sève’a, z wyrafinowaną brzmieniowością, barwnością instrumentacji, wrażliwością kompozytora na niuanse i jego podejściem do instrumentu jako narzędzia kolorystyki dźwiękowej. Podkreśla on również łączność między „magią brzmieniową” i „niuansami”, które składają się na unikalność dzieła, jego siłę i oddziałują na (wrażliwego) słuchacza<sup>28</sup>.

Jako piewca wolności Jankélévitch odrzuca skostniałe formy dziedziczone po poprzednich generacjach, zwłaszcza te, które można by nazwać ścisłymi – mającymi aprioryczną konstrukcję jak choćby sonata. Wysoko za to ceni improwizację i formy swobodne<sup>29</sup>, a z nich za najdoskonalszą uważa rapsodię. Widzi w niej formę (nie rozróżnia formy i gatunku) *par excellence* romantyczną i powiązaną ze zmianami dziejowymi w wieku XIX – z rodzącą się świadomością narodową i muzyką narodową (z nawiązaniem do muzyki popularnej i ludowej). Jest to dlań także idealna realizacja idei wolności w muzyce poprzez tą swobodę konstrukcyjną i elementy improwizacji. (Zapomina nieco, że improwizacja to również działanie ustrukturyzowane i jedynie z pozoru bardzo swobodne, które w XIX wieku stanowiło przedmiotów studiów muzycznych). Rapsodię przeciwstawia wszystkim konstrukcjom opartym na formie sonatowej, starając się te opozycje przybliżyć sięganiem do literatury

<sup>26</sup> J.-J. Rousseau, hasło: *Musique*, w: *Dictionnaire de Musique*, Duchesne, Paris 1768, s. 305–317.

<sup>27</sup> Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, s. 11.

<sup>28</sup> Zob. Sève, *op. cit.*, s. 89.

<sup>29</sup> Zob. *ibidem*, s. 94.

romantycznej<sup>30</sup>. Charakter rapsodii również przedstawia w opozycji do symfonii: „Symfonie są heroiczne lub pastoralne, a rapsodie są słowiańskie, baskijskie, norweskie, ukraińskie lub hiszpańskie, przymiotnik nie wyznacza subiektywnego humoru czy patosu, ale proweniencję geograficzną”<sup>31</sup>.

Spójrzmy na fragment opisu *Requiem* op. 48 Gabriela Faurégo w programie koncertowym z Tuluzy, napisanym na koncert upamiętniający kompozytora 29 listopada 1944 roku, i przekonajmy się, w jaki sposób francuski filozof pisał o muzyce, próbując połączyć ją z tajemnicą śmierci. Warto zwrócić uwagę, że przywoływane fragmenty dotyczące muzyki pochodzą sprzed czasu spisania refleksji dotyczących niewypowiedzianego i muzyki. Pod koniec wojny o muzyce Faurégo Jankélévitch pisał tak:

*Requiem* op. 48 zostało napisane pod wpływem rozpacz, która około 1888 roku przykrywała welonem smutku Gabriela Fauré. Miał wówczas czterdzieści trzy lata. (...) Ogólny plan tonalny *Requiem* jest transfiguracją d-moll w D-dur – D-dur *Messe de Gran Liszta*. *Requiem* między swoimi dwoma biegunami przemierza cały dystans, który dzieli niepokój *Introitu* i pewność *In Paradisum*; od jednego do drugiego przemierza on ubemolowane niebo Es, B i F-dur<sup>32</sup>, stopniowo coraz jaśniejsze i przejrystsze. (...) *Introit*: chór otoczony przez imponujący portyk akordów doskonałych<sup>33</sup> molowych, psalmodia w stałym burdonie twardej prozy umarłych: „Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis”<sup>34</sup>. Ta sama kolumnada uroczystych akordów stanie na koniec *Agnus Dei*. Już smak kadencji plagalnej na czwartym

<sup>30</sup> Zob. V. Jankélévitch, *Liszt, rhapsodie et improvisation*, red. F. Schwab, Flammarion, Paris 1998, s. 26.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>32</sup> Doprecyzowując rozważania autora, dodajmy, że ogólny plan tonalny utworu wygląda następująco: *Introit & Kyrie* d-moll, *Offertorium* D-dur/H-dur, *Sanctus* Es-dur, *Pie Jesu* B-dur, *Agnus Dei* F-dur/D-dur, *Libera Me* d-moll, *In Paradisum* D-dur.

<sup>33</sup> Akord doskonały (z franc. *l'accord parfait*) termin stosowany we Francji na określenie akordu w pozycji zasadniczej (pryma-tercja-kwinta), który może mieć powtórzoną prymę w głosie najwyższym.

<sup>34</sup> „Wieczny odpoczynek racz im dać, Panie, a światłość wiekiusta niechaj im świeci” (pierwsze dwa wersy modlitwy za zmarłych; często również początek mszy żałobnej).

stopniu, nieobecność dźwięku prowadzącego, błagalny urok *Kyrie Eleison* udrapują kontemplację i tajemnicę słów liturgicznych. (...)

Śmierć jest immamentna w całej muzyce Faurégo, choć nie jako powodujący zawrót głowy lęk przed nicością i pustką, ale jako dążność „odcieleśniająca”; nie jest tym, co obraca w marność wszelkie wysiłki, ale tym, co uspokaja i uwzniośla wrażliwy byt. Żałobne *Dies irae* nie urzekło więc Faurégo swą domieszką horroru jak nuty fatalne, natarczywe, tragiczne wystawiające na próbę naszych romantyków, wielkich strażników ładu marszy żałobnych i tańców śmierci. Śmierć nie jest końcem ani dniem Sądu, jest początkiem i nadzieją.

To łagodna, udomowiona śmierć, odszyfrowuję ją przede wszystkim w pewnej woli przemieszczania się, która chronię tę muzykę od wszelkich zbyt realnych hałasów, od zbyt precyzyjnych pejzaży, od przerysowanych dekoracji, od wszystkiego, co blokuje i powstrzymuje niedyskretnie wolność wyobraźni. To jest katarskie. Gabriel Fauré żywo doświadczył nostalgii baśniowego „Gdzie indziej”, „Miraży” i „Chimerycznych Horyzontów”. Uciekajmy, uciekajmy do naszej drogiej ojczyzny, powiedzą neoplatonicy, a proza umarłych przetransponuje: „In civitatem sanctam Jerusalem”<sup>35</sup>; w to mistyczne *Nigdzie*, które jest dalej niż horyzont i poza wszystkim, co jest. To jest patos chrześcijańskiej i „fedońskiej” ucieczki. (...)

Między mroczną nocą *Offertorium* i durowym błogosławieństwem *In Paradisum* z jego złotym niebem i aniołami-muzykami, między krzepkimi akordami *Introitu* solidnie zaimplantowanymi przez powagę w niskie regiony skali i eteryczne arpeggia zwiewnej perory, między niebem i ziemią, między ziemskim *fortissimo* wstępu i niematerialnym, niedostępnym zmysłem *pianissimo* zakończenia. *Requiem* podsumowuje tę długą drogę sprawdzania i derealizacji, która była ścieżką Gabriela Faurégo. (...)

Boska muzyko, przynieś nam też, nam, którzy nie są nieżywi jak zmarli, ale martwi jak żywi, to znaczy szpetni, obrzydliwi i trupi, przynieś nam głębie jeziorne; nie odmawiaj naszym duszom umarłym swojego mi-

<sup>35</sup> Fragment antyfony *In paradisum*, który w wersji spolszczonej brzmi: „do krainy życia wiecznego”. Antyfona ta rzadko pojawia się w mszach żałobnych, ponieważ jest to fragment przynależny liturgicznie do pogrzebu. *Requiem* Faurégo to jeden z wyjątków w dziejach muzyki, w którym pojawia się ta antyfona.

stycznego ługu; i niech twoje melodyczne anioły uniosą nas do biednego Łazarza w pokoju i w spokoju całej duszy. „In Paradisum deducant te angeli”<sup>36</sup>, i nie rozkrzyczane anioły Berlioza, ale raczej te Angelica: niosące palmy i róże, prowadzące nasze dusze za rękę w stronę miejsca miłości i pokoju<sup>37</sup>.

Powyższy fragment dobrze oddaje podejście do opisywanego utworu: nawiązania do filozofii – zwłaszcza do jej greckich źródeł, porównania do innych twórców i epok – nawiązania do zbiorowej wyobraźni (tu wyobrażenie patosu odziedziczone po *Requiem* Berlioza), metaforyczny język opisu, próba uchwycenia głębi muzyki i niepojętości śmierci, z którą ta muzyka jest związana, a także kilka elementów bardziej warsztatowych, jak choćby tonacje poszczególnych fragmentów utworu. Bez wątplenia jest to podejście dość specyficzne, w którym elementy techniczne wplatane są w dość metaforyczny dyskurs obejmujący rozważania nad człowiekiem skonfrontowanym ze śmiercią, z jej nieskończonością i różnymi podejściami do tej nieskończoności znanymi z rozważań filozofów. Odwołuje się tu do metafor, aby ożywić opis i poruszyć odbiorcę, przygotowując go do przeżycia muzyki, która ma zabrzmieć na koncercie. Można w tym opisie przeczuć już późniejsze kategorie i sposób ich opisu, które przyjdą w pismach mocniej naznaczonych filozofią i przeznaczonych dla innego odbiorcy, w tym *La musique et l'ineffable*, gdzie, dodajmy, będzie przestrzegano przed nadużywaniem metafory.

Jaka zatem jest muzyka według Jankélévitcha: wyrażalna czy niewyrażalna? A jeśli wyraża, to co i w jaki sposób? Trudno jednoznacznie i w prosty sposób odpowiedzieć na tak postawione pytania, kiedy sam autor przekonuje, że wyrażalność muzyki jest trudna do uchwycenia i zdefiniowania, że tkwi między sugestią daną przez dźwięki a naszą zdolnością jej zrozumienia i podążenia za nią. Zależy też od czasu i miejsca, od kultury, która tę muzykę wydała. Jednak najlepiej byłoby, gdyby to, czy ona wyraża, czy nie, Czytelnik rozstrzygnął

<sup>36</sup> „Niech Aniołowie zawiodą cię do raj” (początek cytowanej wyżej antyfony).

<sup>37</sup> V. Jankélévitch, *L'enchantement musical. Écrits 1929–1983*, red. F. Schwab i J.-M. Brohm, Albin Michel, Paris 2017, s. 65–73.

sam – mierząc się z refleksją Vladimira Jankélévitcha, przede wszystkim zaś z muzyką, która kusi, inspiruje, porusza i prowokuje do zapytywania, do refleksji, uczuć... Badacz zaś, który sięgnie do jego prac, odkryje być może to, o czym pisał Jean-Pierre Bartoli – a co mogłoby przynieść ożywczy powiew nie tylko w filozofii muzyki, lecz także w muzykologii:

Dzieło muzykologiczne Jankélévitcha zawiera niespodziewane dziś zasoby. W wielu swoich aspektach powinno służyć za model. Model najpierw dzięki trwałości jego wypowiedzi o poetyce muzyków, których był płomiennym obrońcą. Nadszedł czas usytuowania jego dzieła muzykologicznego we właściwym kontekście, wyjścia z polemik jego czasów i rozpoznania w nim jednego z najważniejszych interpretatorów estetyki XX wieku<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Bartoli, *op. cit.*, s. 84.