

Sylwia KACZMAREK^a, Jacek KACZMAREK^b

Uniwersytet Łódzki

Wydział Nauk Geograficznych

Instytut Geografii Miast, Turyzmu i Geoinformacji

^ae-mail: sylwia.kaczmarek@geo.uni.lodz.pl

ORCID: 0000-0001-7737-4455

^be-mail: jacek.kaczmarek@geo.uni.lodz.pl

ORCID: 0000-0003-1750-1592

**W STRONĘ GEOGRAFII SZTUKI.
ROZMOWY O KOMPONOWANIU GEOGRAFII**

Towards the *Geography of art*. Dialogues on composing geography

PROLOG – PROBLEM BADAWCZY

Rozmowa niezbyt często bywa formą dociekania naukowego. Rozmowy nie praktykuje się chętnie w przestrzeniach współczesnych uniwersytetów. W świecie akademickim w zapomnienie odchodzą kreatywne dialogi pomiędzy mistrzami i ich uczniami. Prowadzimy raczej monologi pod szyldem sumy gromadzonych punktów weryfikujących ideową poprawność myślenia naukowego.

Podstawą naszych rozważań poznawczych chcielibyśmy uczynić dialog z Profesorem Jerzym Paryskiem¹. Łączą nas bowiem nie tylko wielorakie szlaki badawcze w geografii. Odwiedzamy także podobne przestrzenie kultury. Stąd forma rozmowy o rzeczach ważnych, ludzkich, czyli o sztuce komponowania geografii muzyki. Zaproponowalibyśmy określenie **geografia sztuki**. Wszak dziedzinę aktywności człowieka, która wiedzie do konstruowania piękna, nazywamy właśnie sztuką. Oczywiście muzyka stanowi ważną część sztuki wszelakiej. Inne ujęcie twórczej wrażliwości jednostki proponował Witold Lutosławski (2011, s. 291):

Sztuka jest szczególnym rodzajem ludzkiego działania. Domeną sztuki są te sprawy, które może człowiek zakomunikować człowiekowi jedynie sposobami danej sztuce właściwymi. Nie da się na przykład powiedzieć słowami tego, co zakomunikowali ludzkości geniusze muzyki czy malarstwa poprzez swe dzieła. Często tedy, gdy przychodzi nam mówić o sztuce, napotykamy całkowitą bezsilność słów.

¹ Zob. J.J. Parysek, 2022, Muzyczne opisanie świata. Wprowadzenie do geografii muzyki (?), *Prace i Studia Geograficzne*, 67.1, Wydział Geografii i Studiów Regionalnych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 165–170.

Przydałoby się w prologu prowadzonej rozmowy zaproponować problem, czyli kluczowe pytanie naszych rozważań. Sugerujemy następującą kwestię: gdzie skrywa się istota geografii i sztuki? W dalszym takcie logiki myślenia badawczego powinna pojawiać się teza, czyli prawdopodobna odpowiedź na sformułowane wyżej pytanie. Otóż uważamy za stosowne następujące zdanie: istota geografii sztuki skrywa się w postawie, myśleniu, wrażliwości, biografii twórcy. Zatem muzyk komponuje geografie muzyki. Powinniśmy przenieść akcenty poznawcze z odtwarzania krajobrazu przez twórcę na jego kreatywne konstruowanie świata. Warto bliżej poznać tworzący podmiot i odsunąć nieco w cień odtwarzaną rzeczywistość.

EKSPOZYCJA – MUZYKA I OPISYWANIE ŚWIATA

Bez najmniejszych wątpliwości możemy podpisać się pod sformułowaniem użytym przez Profesora Jerzego Paryska: „muzyka jest formą opisaną świata”. Zapis muzyczny uznajemy za uniwersalny język, który pozwala zapisywać dowolne konfiguracje czasowe, przestrzenne, emocjonalne, biograficzne, intencjonalne itp. Naszym zdaniem owo zapisywanie świata powinniśmy rozpatrywać w dwu kontekstach. Pierwszy, zdecydowanie popularniejszy, częściej gości na warsztacie historyków, krytyków, interpretatorów muzyki. Ukazywane są obrazy świata zapisywane przez kompozytorów. Muzyk niczym malarze tworzą z natury, przenoszą na partyturę wszelakie krajobrazy. Z drugiej zaś strony, muzycy komponują krajobrazy. Przy użyciu kodu partytury kreślą widziany przez siebie świat. Nie odtwarzają oni geografii. Muzyk komponuje geografie. Tak – wszelakie geografie w zależności od tego, kim bywa muzyk. Geografia nie jest bowiem gotowym obrazem, który następnie kompozytor przenosi na partyturę. Artysta kreuje indywidualną geografie. Wówczas można opisać świat. To nie ja rejestruję bodźce krajobrazowe, kulturowe, itp. To ja definiuję geografie i ja kreślę krajobrazy. Świat sam z siebie, ze swojej natury jest obojętny aksjologicznie. To ja – podmiot badający, oceniający, obserwujący, analizujący, kreujący – formuję język przedstawiania świata. Rzeczywistość opisana językiem twórcy dopiero wtedy może nabrać cech komunikatu i może zostać odczytana przez innych obserwatorów. Warunkiem koniecznym jest istnienie świata. On stanowi ową partyturę opisaną, która wymaga dopiero wypełnienia przez twórcę. Krajobraz nie jest gotowym obrazem wypełnionym treścią. Krajobraz bywa najczęściej zaproszeniem do jego skomponowania. Każdy geograf kreuje geografie. Natomiast nie jest odtwórcą już istniejących treści geograficznych. Zatem muzyk komponuje geografie, jest jej oryginalnym twórcą.

Nie możemy w tym kontekście uznać, że kompozytor zapisuje tylko treści dostrzegalne w krajobrazie. On ten krajobraz twórczo komponuje. Popularnym nurtem interpretacyjnym w opisywaniu muzycznych inspiracji uczyniono znaczenie folkloru w różnorodnej twórczości. Mamy wrażenie, że trzeba uwzględnić wiele aspektów nader uproszczonego sądu o znaczeniu folkloru dla komponowania treści muzycznych. Powracamy do wypowiedzi o muzyce przygotowanych przez Witolda Lutosławskiego. W refleksjach o Beethovenie i Bartóku autor *Łańcucha* zapisał:

Zbyt długo upatrywano w Bartóku przede wszystkim folklorystę, który podniósł „ludowe” do rangi „ogólnoludzkiego”. Nie mam wiele przekonania do tego sądu. To prawda, że naukowa praca nad folklorem była pasją jego życia, ale czy przypadkiem fakt ten nie przysłonił jego odbiorcom o wiele głębszych i ważniejszych stron jego działalności? Dla mnie jest to fakt oczywisty. Dlatego słuchając muzyki Bartóka, zapominam o ludowych źródłach jego melodyki czy rytmiki, tak jak zapominam o germańskim folklorze, którego pełno w muzyce Beethovena, Mozarta czy Schuberta (Lutosławski 2011, s. 293).

Wpływy tzw. ludowości silnie oddziałują na kompozycje muzyczne w wielu kręgach kulturowych. Folklor gości w dużej liczbie utworów obarczonych specyficzną geografie i historie. Jednak wybitne dzieła są raczej efektem kreacji autorskiej niż perfekcyjnego odtworzenia. Zatem twórczy podmiot

podejmuje dobiegający impuls i ostatecznie dokonuje transgresji muzycznej. Posłuchajmy wypowiedzi Piotra Mossa zapisanej w komentarzu do kwartetu smyczkowego *Chagall for Strings*:

Muzyka kwartetu *Chagall* nie ilustruje obrazów artysty w sposób dosłowny. Ewokuje raczej ich nastroje, tematy, rytmy. W utworze nie mogło zabraknąć znanych i powtarzających się w twórczości malarza motywów, jak np.: para kochanków, cyrk, wojna czy zdarzenia z życia rosyjskich Żydów. Znalazły one w mojej muzyce swe przetworzone odbicie. [...] W moim utworze wykorzystałem cytaty z rosyjskiej muzyki ludowej oraz tradycyjnej muzyki żydowskiej, nadając im zmodyfikowany charakter (za: Trzęsiek 2013, s. 2).

Zasłuchanie się w opisywanym kwartecie smyczkowym nie pozwala porzucić pytania, czy muzyka odzwierciedla bardziej twórczość i życie Marca Chagalla, czy też oddaje zamysł twórczy Piotra Mossa? Warunkiem koniecznym omawianej kompozycji była niewątpliwie topobiografia Chagalla. Jednak bez genialnej wizji i wrażliwości kompozytora nie moglibyśmy odbyć wędrówki malowanej dźwiękami.

Z kolei Karol Szymanowski wymalował niezwykle obraz muzyczny *Źródło Aretuzy*. Odbiorca wkracza w świat muzycznych impresji. I nie można nie zapytać, czy istota pierwszego *Mitu* tkwi w krajobrazie, czy w utworach Owidiusza. Podczas pobytu na Sycylii w 1911 r. kompozytor dotarł do mitycznego Źródła Aretuzy. Zapewne w tym miejscu ujrzał w wyobraźni nimfę Aretuzę. W utworze słyszymy przede wszystkim wyjątkową malarskość dźwięków wykreowanych przez Szymanowskiego: „Utwór zamykają dwa lakoniczne uderzenia pianisty na dwóch kluczowych nutach: *a* i *es*” (Zieliński 1997, s. 111). Wymienione dźwięki nie kończą utworu. One zaczynają dopiero nową podróż dźwiękową słuchacza. On bowiem wyrusza w wyobraźni do własnych światów, które naszkicował właśnie Szymanowski. Podmiot odbierający muzykę Szymanowskiego komponuje swoją geografie muzyczną w impresjach *a* i *es*.

Kiedy rozmawiamy o motywach ludowych w sztuce, nieodparcie powracamy do Fryderyka Chopina. O krajobrazach mazowieckich, o muzycznych frazach powiedziano już wiele. Narodowe frazy oplatające autentyczną wierzbę wybiły się na kartach opracowań historycznych:

Na wielu pracach naukowych cieniem położyły się kolejne ideologie, jakim ulegały polskie poglądy na dzieło i osobę Chopina: spojrzenie przeniknięte duchem romantyzmu, perspektywa narodowa, przez którą odbierano rdzenną kulturę, oraz doktryna narzucona w ubiegłym wieku przez władze komunistyczne. [...] Dla autorów tamtego czasu (XIX wiek), Chopin i jego muzyka stali się doskonałą ikoną polskości, rozumianej jako sięganie do kultury ludowej, ojczystych zwyczajów i języka, katolickich tradycji polskości, wyłączonej spod wszelkich innych wpływów. [...] Wszystkie te ideologie miały oczywisty wpływ na sposób postrzegania kompozytora i jego muzyki: kształtowały badania naukowe dotyczące pochodzenia, budowały wybiórczą pamięć, jeśli chodzi o narodowość wielu ważnych osób z jego środowiska i, co najistotniejsze, zupełnie pomijały znaczenie rozrywki mieszczańskiej, miejskiej w tworzeniu się języka muzycznego Chopina oraz rolę, jaką w jego edukacji odegrał salon muzyczny (Goldberg 2016, s. 13).

Warto powrócić za sprawą muzyki, historii Warszawy, geografii Mazowsza do odczytania kompozycji Chopina. Prawdopodobnie pod warstwą nostalgii krajobrazowej dostrzeżemy pulsujące życie salonu warszawskiego i rytm ówczesnych ulic niespokojnego miasta. W mijających rocznicowych latach wiele mówiono o życiu i twórczości Stanisława Moniuszki. Dodajmy na marginesie, że najbardziej cenimy jego twórczość kameralną i religijną. Różne ścieżki interpretacji dzieł Moniuszki prowadzą wprost do źródeł kultury ludowej. A jednak bywa nieco inaczej:

Repertuar ludowy, który pierwszym biografom kompozytora wydawał się jakoby „zgrupowany” w *Śpiewnikach Domowych*, w rzeczywistości z ludowością ma niewiele wspólnego. Imituje pieśń ludową, wygładzona, dostosowana do wymogów systemu *dur-moll* akademicka muzyka ma przecież warstwę tekstową całkowicie od folkloru niezależną, bo powstała z natchnienia poetów, wykształconych literatów, którzy są autorami tekstów tych pieśni (Topolska 2016, s. 106).

Nurt folklorystyczny naznaczał twórczość wielu kompozytorów. Niejednokrotnie uciekali oni przed kwalifikacjami stylistycznymi czynionymi przez krytyków muzycznych. Zapożyczenia folklorystyczne odnajdowano także w utworach skomponowanych przez Romana Palestra:

Najważniejszym utworem powstałym w tym czasie jest z pewnością *Taniec z Osmołody* skomponowany w 1932 roku i po raz pierwszy wykonany w Filharmonii Warszawskiej 11 listopada tego roku. Ta żywiołowa, pełna dzikiego zapamiętania kompozycja staje się wkrótce najbardziej rozpoznawalnym utworem Palestra. Nawiązanie do muzyki ludowej spowodowało, że zakwalifikowano kompozytora jako kolejnego akolitę późnego stylu Szymanowskiego, inspirowanego góralskim folklorem. Tyle, że Szymanowski nawiązywał w *Harnasiach* do folkloru podhalańskiego – a jego młody następca do muzyki huculskiej. Sprawa użycia muzyki ludowej w tym dziele nie jest zresztą taka prosta. Oczywiście kompozytor jest sam sobie winien. Wprowadził do tytułu utworu dokładną lokalizację (choć w wersji francuskiej tytuł dzieła brzmi *Danse polonaise*). Osmołoda – wioska zagubiona w dolinie Łomnicy u podnóża Czarnohory i Gorganów – znana była ze znajdującego się tam pałacyku metropolity Andrzeja Szeptyckiego. To stamtąd wyruszał na swoje harcerskie wędrówki gimnazjalista Palester. Niemniej utwór nie wykorzystuje konkretnych melodii ludowych, mamy tu raczej do czynienia z pewną wizją folkloru, a nie z dosłownymi cytatami (Dzierżanowski 2021, s. 34–35).

Lokalizacja geograficzna nie budzi wątpliwości. Wiemy, kiedy i w jakim miejscu kompozytor doświadczał folklorystycznych inspiracji. Powinniśmy interpretację dzieła Palestra wzbogacić o wątki własnych poszukiwań uniwersalnych rozwiązań semantycznych, których echem pozostają ślady młodzieńczej Huculszczyzny. Proste rozwiązania interpretacyjne prowadzą często na manowce. Jeżeli sięgniemy do niedokończonych autobiografii Palestra, to przeczytamy następujący komentarz do *Tańca z Osmołody*: „[...] sprawdziłem, że można narzucić muzyce piętno folkloru, bez użycia jakiegokolwiek autentycznej melodii ludowej. Czego zresztą ani jeden krytyk nie zauważył. Wszyscy byliśmy wtedy pod przemożnym wpływem Szymanowskiego” (Palester 2017, s. 29). Odkryjmy jeszcze późniejsze interpretacje otaczającego świata opracowane przez Palestra:

Palester uważał *Kołacze* za ważne i wyjątkowe dzieło w swoim dorobku. Tu właśnie po raz pierwszy podjął próbę określenia polskiego stylu w muzyce, nie sięgając po łatwe nawiązania do folkloru. [...] teraz próbuje odnaleźć własną drogę, która potem miała go zaprowadzić do kantaty *Wista* ukazującej narodowy idiom w zupełnie innej warstwie stylistycznej (Dzierżanowski 2021, s. 52).

Wielu kompozytorów było zasłuchanych w muzykę ludową. Ostateczny efekt ich momentu kreacji był indywidualną impresją stylistyczną. Folklor bywał zatem relacją tworzenia, nie zaś odtwarzania. W końcowym fragmencie prowadzonego dialogu warto przywołać historię przygotowania *Krzesanego* przez Wojciecha Kilara. Utwór Kilara *Krzesany* odbieramy jako oryginalny zapis wrażeń górskiego wędrowcy. Otóż kompozytor najpierw zapisał dźwięki na partyturze i dopiero później pojechał w góry. Kompozytor ukończył poemat w dniu 14 lipca 1974 r. Później wyjechał w góry i prawdopodobnie spotkał swoje dźwięki w odwiedzanych przestrzeniach. Dźwięk skonstruował muzyczną geografę. Początkowo nuty zostały rzucone w krajobraz. Później konkretny geograficzny został porównany z przygotowaną, zagrąną kompozycją. Premiera utworu miała miejsce w dniu 29 września 1974 r. Wówczas indywidualna geografia muzyczna została zaprezentowana słuchaczom „Warszawskiej Jesieni”.

PRZETWORZENIE – CZYSTA MUZYKA I MYŚLENIE MUZYCZNE

W prowadzonej rozmowie trzeba zapytać o sens tzw. czystej muzyki. Nurtuje nas bowiem następująca kwestia: czy dzieje muzyki wykazują podobną logikę zmienności jak historia lub geografia? Wybitny krytyk muzyczny Alex Ross (2011, s. 8) zapisał w *Przedmowie* do swojego fundamentalnego dzieła:

[...] tropienie więzi między muzyką a światem pozostaje zadaniem niezwykle trudnym. Znaczenie muzyki jest niejasne, zmienne, a jej odbiór bardzo indywidualny. I jeśli nawet historia nie chce nam podpowiedzieć, jaki jest sens muzyki, muzyka może powiedzieć wiele o historii.

Artyści zawsze zmięrzali do odkrywania istoty piękna. Jedni ukazywali harmonię konkretnego świata. W partyturach, na obrazach, w choreografiach usłyszymy, zobaczymy odzwierciedlenie realnej geografii i konkretnej historii. Jednak oryginalność twórcza polega na dostrzeżeniu i zapisaniu momentu istotności owej muzyki. Kompozytor – czasami bezskutecznie – próbuje odsłonić to, co najważniejsze tylko dla muzyki, to, co stanowi o jej niepowtarzalności, wyjątkowości. Odkrycie czystej tajemnicy brzmienia nie zalicza się do łatwych zadań. Opisując fragment świata w ujęciu chorologicznym czy chronologicznym, odtwarzamy zazwyczaj jego stan. Natomiast odkrywanie sensu porównać można do przekraczania granic niepoznawalnego. Wielu kompozytorów wędrowało zmiennymi ścieżkami artystycznej iluminacji:

Swym pierwszym symfoniom (do *Trzeciej* włącznie), zgodnie z późnoromantyczną praktyką, Mahler daje szczegółowe opisy programowe. *Pierwsza* otrzymała przydomek „Tytan”, pierwsza część *Drugiej* miała nazywać się „Święto umarłych”. Dla *Trzeciej* kompozytor wymyślił kilka tytułów – „Radosna nauka”, „Sen nocy letniej”, „Pan”. Na przełomie wieków Mahler zrezygnował z muzycznych obrazów i dźwiękowej poezji. Jego czteroczęściowa *IV Symfonia*, ukończona w 1900 roku, była dziełem bardziej tradycyjnym, niemal mozartowskim. „Precz z programowością” – postulował Mahler w tym samym roku. Zależało mu na tym, aby w sposób wyraźny odróżnić się od Straussa, chciał być postrzegany jako twórca „muzyki czystej”, który porusza się „poza dziedziną czasu, przestrzeni i form indywidualnych”. *V Symfonia*, napisana w latach 1901–1902, to wewnętrzny dramat wolny od programowych opisów (Ross 2011, s. 31–32).

Poszukiwanie zapisanych treści geograficznych, historycznych, społecznych, biograficznych bywa pasjonującym i złożonym zadaniem badawczym. Odkrywanie intencji kompozytora chwilami zasłania piękno skomponowanych utworów. Dążymy do przeswietlenia każdej części partytury i szukamy realnych obrazów, przekonujących historii. Proponujemy moment zastanowienia nad powszechnie znaną i rozpoznawaną *V Symfonią* Ludwiga van Beethovena. Przyjęło się rozumieć tę genialną strukturę muzyczną zapisaną w tonacji *c-moll* jako „symfonię losu”. Pierwsze cztery dźwięki powinny elektryzować słuchacza, bowiem los puka do jego drzwi. Czy ta interpretacja, sugestia wykonawcza jest jedyną odsłoną zamysłu Beethovena? Niewątpliwie pojawia się najczęściej i powtarzana jest przez większość dziennikarzy muzycznych. Jak głosi legenda, sam Beethoven powiedział „Oto los puka do drzwi”, kiedy został zapytany o znaczenie początku tej symfonii (Marek 2011, s. 46).

Spróbujmy pójść w inną stronę odsłaniania sensów. Dla nas pierwsze dźwięki, to nie pukanie losu do drzwi naszego mieszkania. Nie utożsamiamy początkowego brzmienia rogów z wołaniem nieubłaganego losu. Odczytujemy owe dźwięki jako nasz wymarsz na spotkanie świata. Otwieramy drzwi mieszkania, przekraczamy próg i symfonia rozbrzmiewa czterema, charakterystycznymi dźwiękami. Idziemy w stronę świata i słychać odgłos stawianych naszych kroków – trzy jak zawsze normalne i czwarty to podskok. I tak kilka razy: „popatrzcie, to ja idę do was”. Popełniamy herezję na wybitnym, opisanym na wskroś dziele? Być może. Jednak muzyka potrzebuje zarówno kompozytora, wykonawców, jak i odbiorcy. Słuchacz ma swoją wrażliwość, wyobraźnię, doświadczenie. To właśnie on określa interpretację dzieł muzycznych. Możemy zatem usłyszeć nieuchronny los i nasze wyjście na podbój świata. Nie potrafimy jednoznacznie i niesprzecznie opisać intencji zapisanych w muzyce. Szukamy wszak w niej nie tylko wiernych obrazów rzeczywistości, ale niezmiennej uniwersalności. Odbiorca muzyki musi czasami przekroczyć granice bierności koncertowej. Wtedy staje się współtwórcą odtwarzanej muzyki z własną interpretacją. Powróćmy do wstępu do *Reszta jest hałasem*: „Gdziekolwiek jesteśmy – napisał John Cage w książce *Silence* – słyszymy przede wszystkim hałas. Ignorujemy go. Przeszkadza nam. Gdy zaczniemy go słuchać, okazuje się, że jest fascynujący” (za: Ross 2011, s. 7).

Wspomnianą fascynację mogą odkryć tylko ja, tzn. słuchacz i jednocześnie współtwórca wykonywanej muzyki. Pole do współtworzenia otwiera oczywiście „muzyka czysta”. Odtwarzany obraz rzeczywistości zapisany na partyturze nie daje już tak wielu sposobności. Odsłanianie stanów metafizycznych w formie dialogu wielu instrumentów nie osiągnie się raczej poprzez perfekcję odwzorowania świata. Metafizyczność pochodzi bowiem z ducha tworzenia – nie zaś z krajobrazu. Źródło muzyki tkwi w porządku tworzenia, w logice komponowania, w istocie dobieranych instrumentów (także ludzkiego głosu). Geniuszem w tym zakresie był niewątpliwie Jan Sebastian Bach. W pasjonującej biografii mistrza fugi przeczytamy wprowadzenie do odnalezienia źródeł myślenia muzycznego:

Bach dostrzegał w koncertach Vivaldiego czytelny system kompozytorski, oparty na myśleniu muzycznym w znaczeniu, porządku, spójności i proporcji – co stanowi pouczającą, choć abstrakcyjną historyczną definicję sztuki Vivaldiego. [...] Bach wyobrażał sobie metodę komponowania przede wszystkim w abstrakcyjnych pojęciach funkcjonalnych, podobnie jak definiował harmonię jako zwielokrotniony kontrpunkt. [...] To, co Bach nazywał myśleniem muzycznym, w rzeczywistości było niczym innym, jak świadomym stosowaniem procedur twórczych i formatywnych – skrupulatną racjonalizacją aktu twórczego (Wolff 2011, s. 217).

Zestawienie Vivaldiego i Bacha zapowiada się prowokacyjnie w kontekście tezy postawionej w naszym Prologu. Przecież „*Pory roku* stanowią wręcz katalog pewnych figur obrazowych, do których nawiązywali kompozytorzy późniejszych epok, aż po współczesność” (Dzierżanowski 2013, s. 34). Zazwyczaj słyszymy efektowne ilustracje zmienności przyrodniczej i społecznej. Geniusz ilustracyjny Vivaldiego był niepowtarzalny. Jednak dla Bacha „koncert stanowił idealne narzędzie do badania nowych sposobów *myślenia muzycznego*, które szybko przeniknęło do innych gatunków instrumentalnych i wokalnych” (Wolff 2011, s. 217). Zaryzykujemy stwierdzenie, że dla Jana Sebastiana Bacha koncerty Vivaldiego były inspiracją do rozwijania myślenia muzycznego z uwagi na ich strukturę kompozycyjną, nie zaś ze względu na treść.

Istota muzyki powinna być uniwersalna, pozbawiona determinacji geograficznej i historycznej, nieilustracyjna. Dzięki muzyce przed człowiekiem otwierają się szanse przekraczania granic własnej osoby i odsłonięcia źródła świata. Naszym zdaniem uniwersalizm ludzkiego bytu zawarty był w chorale gregoriańskim. W każdym miejscu, niezależnie od geografii, jestem tylko ja – podmiot poznający wobec tajemnicy istnienia:

tajemnicą chorału jest zetknięcie się w nim melodii ze słowem. [...] Kontakt ten dokonuje się w człowieku a dokładniej – w jego stosunku do słowa. Człowiek tworzy melodię, ale też – co wyraźnie chyba odczuwamy, zwłaszcza obcując z najpiękniejszymi melodiami – przychodzi ona gdzieś „spoza”. Ta przestrzeń „spoza” jest tu kluczowa. Otwiera się na więcej – na Nieskończoność, na łaskę, na Boga. Naprzeciw niej stają skończoność słowa i człowieka – również otwarte, ale jedynie na tyle, na ile umożliwiają to uwarunkowania ograniczonej materii. W tym miejscu zachodzi kluczowe – tak dla metafizyki, jak i dla teologii – zetknięcie skończoności z Nieskończonością (Sawicki 2014, s. 29).

Idea czystej, istotowej muzyki oraz droga myślenia muzycznego, chyba gdzieś tam w okolicach wczesnego średniowiecza biorą swój początek. Tam także odnajdziemy idee uniwersalnego języka muzycznego i kształty nieograniczonej geografii muzyki.

REPRYZA – CZAS I CISZA

O muzyce możemy napisać, że należy do niezwykle wrażliwych obszarów aktywności człowieka. Dostrzeżemy jednak odmienne konteksty jej żywotności. Z jednej strony,

muzyczna subtelność czysto dźwiękowa praktycznie nie zna granic – ale z drugiej jest jednocześnie w dziedzinie ekspresji ograniczona do kilku zdawkowych uczuć. Tragizm, melodramat, pogodna lekkość, skupienie, smutek, sławetny *żał*, względnie rzadka radość – a humor jest najrzadszy, bo najtrudniejszy do zrobienia (Palester 2017, s. 28).

W czym powinniśmy upatrywać wyjątkowości sztuki, istoty muzyki? Powróćmy do autobiograficznych zapisków Palestra:

[...] nieskończonym bogactwem muzyki jest jej stosunek do czasu i ciszy – dlatego my muzycy słyszymy każdą ciszę inaczej. Od chwili kiedy się obudziłem, cisza zdążyła już kilkakrotnie zmienić barwę, choć jeszcze wcale nie świta ... Ale jak się jest muzykiem, to trzeba nie tylko znać tematy, te zagubione w wiekowej inflacji nieskończone szeregi dźwięków, trzeba również rozumieć i czuć ciszę, orientować się w jej przeróżnych gatunkach, w jej niezliczonych kolorach, zapachach i smakach (Palester 2017, s. 28).

O ciszy wspominał także podczas wywiadu założyciel wytwórni fonograficznej ECM Manfred Eicher: „Potrzebuję pewnego rodzaju ciszy, ponieważ muzyka rodzi się z ciszy, pojawia się w niej, a potem wtapia się w nią z powrotem. Muzyka wszak to nie dźwięki. To organizacja emocji w czasie”². Upływ, przepływ, trwanie – nie opuszczają inwencji muzycznych:

Dla nas czas nie jest tylko schematycznym sportretowaniem wieczności – nie. Dla nas czas żyje własnym życiem – groźnym, bo niezależnym i obojętnym. W każdym razie my, muzycy mierzymy wszelkie stawanie się i przemijanie, czasem wydłużonym lub przyspieszonym, udaje się nam to lub nie, ale refleksja na temat czasu jest naszym *proprium*, a jego spontaniczne odczuwanie nie opuszcza nas ani na chwilę w ciągu życia (Palester 2017, s. 28).

Cisza poprzedza czas. Nie dostrzegamy jego upływu lub boleśnie nas dotyka jego ciężar. Nie potrafimy określić racjonalnie ciszy i czasu. Są one fragmentem całości ukrytej przed ludzką zmysłowością. Kompozytorzy w swoich utworach, koncertmistrzowie w salach filharmonicznych przygotowują orkiestrę do wybrzmienia czasu, który rodzi się wśród strojonych instrumentów i powraca do ciszy w ciemnościach estrady po koncercie (fot. 1).

Muzycy potrafią czarować czas. Słuchacze wpadają wówczas w ekstazę, a biegu czasu nie sposób wyjaśnić: „*Kwartet na koniec czasu* Oliviera Messiaena, ze swymi wspaniałymi liniami melodycznymi i łagodnie dźwięczącymi akordami – ilekroć jest wykonywany – sprawia, że czas się zatrzymuje” (Ross 2011, s. 8). Pojęcia abstrakcyjne, trudne do jednoznacznego zwymiarowania i opisanie, jakimi są czas i cisza, organizują nasz świat. Określają warianty wielorakich kompozycji muzycznych. Naszym zdaniem mogą być bardziej intrygujące niż konkretne krajobrazy, niezwykle miejsca. Nie spotkamy kompozytora, który pozostawia na uboczu kwestie „organizowania czasu w utworze muzycznym” (Lutosławski 2011, s. 63). W muzyce symfonicznej Gustawa Mahlera:

czas wyzwała się, usamodzielnia, osobliwie obiektywizuje. Między czasem rzeczywistym naszej percepcji, a czasem przedstawionym w dziele, czasem, który przedstawia muzyka (w odpowiednich skrótach i perspektywach), powstaje znamienny rozróż. Muzyka mówi nam o czymś, co się rozgrywa w czasie. Jest to podstawowa sytuacja literacka (epicka, powieściowa), genialnie rozgrywana środkami właściwymi muzyce: więcej – możliwa do takiego rozegrania i zdolna do takiej sugestii tylko dzięki niezwyklej intensywności muzyki we wszystkich jej jakościach, dzięki samoistnej (substancjalnej) mocy wyrazowej muzyki czystej (Pociej 1996, s. 220).

Inaczej mówiąc, moment istotnościowy komponowania skrywa się w czystej muzyce. Trudno dociec, jak taka historia muzyczna rozgrywa się w rzeczywistości. „W swia-

² <https://www.jazzarium.pl/przeczytaj/artyku%C5%82y/na-ciszy%C4%99-trzeba-sobie-zas%C5%82u%C5%BCy%C4%87-ecm-jazz-europejski> (data dostępu: 3.07.2022).



Fot. 1. Wzbudzanie czasu orkiestry przed koncertem fortepianowym w Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina
Źródło: fot. Dariusz Kulesza (Wiśniak 2015, s. 320).

Photo 1. Inducing orchestra time before a piano concert at the Artur Rubinstein Philharmonic Hall in Łódź
Source: photo by Dariusz Kulesza (Wiśniak 2015, s. 320).

domości kompozytora jest rzeczą jasną, że musi stanąć wobec zaistnienia w jego wyobraźni czegoś, czego przed chwilą nie było” (Lutosławski 2011, s. 154).

[...] aby coś skomponować, muszę zapomnieć o wszystkim, co nie jest samym komponowanym utworem. A nade wszystko muszę nie dawać przystępu żadnej takiej myśli, która zmierzałaby do „nazwania” czy „zaszeregowania” komponowanej muzyki, innymi słowy – do odebrania mi w chwili pracy przekonania o „jedyności” i „niepowtarzalności” tego, co piszę, choćbym sam w chwilę potem miał uznać to przekonanie za całkowite złudzenie. [...] Wymaga to skrajnie subiektywnej postawy, która jest pierwszym warunkiem powstania jakiegokolwiek tworu artystycznego (Lutosławski 2011, s. 144).

Mamy wrażenie, że podobnie postępował Keith Jarrett podczas swoich słynnych improwizowanych koncertów. Pianista sam ze sobą przed klawiaturą fortepianu wywołuje z ciszy nową organizację czasu, aby następnie do niej powrócić. Owe koncerty Jarretta odbywały się w wielu miastach na całym świecie. Artysta był jednak poza światem, konfrontując na klawiaturze to, czego przed momentem jeszcze nie było. Przywoływał nie tylko z ciszy subiektywne wrażenia muzyczne. On je wydobywał także z pustki. Zatem sens sztuki – w tym muzyki – skrywa się w ciszy, pustce, czasie.

FINAŁ – W STRONĘ PIĘKNA

W zakończeniu prowadzonej rozmowy, możemy powiedzieć, że wszyscy jej uczestnicy zmierzają w tę samą stronę. Profesor Jerzy Parysek i my zapisujący nasze słowa kierujemy się w stronę piękna i harmonii. To jest nasz główny cel. Chcemy ukazywać piękno i harmonię w naszej pracy naukowej. Pragniemy kształtować piękne, harmonijne postawy naszych studentów. Zamierzamy wpływać na piękno i harmonię życia akademickiego. Szukamy inspiracji w sztuce i oczywiście w muzyce. Jakie piękno i harmonię mamy na myśli? Powróćmy do rozważań Witolda Lutosławskiego (2011, s. 33):

Nie potrafię sformułować definicji piękna, ma ono przecież nieprzeliczone i najprzeróżniejsze oblicza. Piękno jest w oczach uśmiechającego się dziecka i w obrazie Vermeera *W pracowni malarza*, i w krzyku ptaka przelatującego o świcie nad jeziorem, i w *Preludium Es-dur* Chopina; w topoli rosnącej w moim

ogródka. I w katedrze w Chartres. Ale również, a może – przede wszystkim, piękno jest w porywie duszy człowieka poświęcającego swe życie dla innych. Piękno jest zdolne wywołać radość i przynosić ulgę w cierpieniu; rozpalać wyobraźnię i przywracać spokój rozedrganym nerwom. Piękno wreszcie pozwala człowiekowi przeczuwać, czym jest szczęście.

Na poprzednich stronach prowadziliśmy dialog o opisywaniu świata w muzyce. Następnie ukazał się sens czystego doświadczenia w muzyce. „Nie jesteśmy predestynowani do wyrażania prawdziwego świata w sztuce. Domeną sztuk jest świat idealny, świat naszych marzeń, pragnień, wizji doskonałości. Dostęp do tego idealnego świata dany jest twórczym artystom” (Lutosławski 2011, s. 27–28). Artyści, także uczeni powinni ten świat ukazywać innym. Taką powinna być ich rola społeczna. Umiejętności pracy badawczej i pracy twórczej są wyjątkowymi talentami, które nam powierzono. „Talenty nie mają być używane, mają one służyć. Wymagają wiele pracy, myślenia, zastanowienia. Innymi słowy – talenty nie są po prostu darem; nakładają wielką odpowiedzialność na artystę” (Lutosławski 2011, s. 28). Dodałobyśmy – odpowiedzialność także na badaczy. A muzyka powinna nas uszlachetniać do pracy naukowej, która doprowadza do prawdy, harmonii i piękna. W ostatnim akordzie naszej rozmowy przywołałyśmy fragment z *Ewangelii według św. Łukasza*: „Słudzy nieużyteczni jesteście; cośmy byli winni zrobić, zrobiliśmy” (Łk 17, 10 – Kubiak 2004, s. 49).

Literatura

- Dzierżanowski L., 2021, *Palester*, PWM, Kraków.
- Dzierżanowski L., Kaczmarek J. (red.), 2013, *Koncerty uniwersyteckie w Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina 2011–2013*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Goldberg H., 2016, *O muzyce w Warszawie Chopina*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa.
<https://www.jazzarium.pl/przeczytaj/artyku%C5%82y/na-cisz%C4%99-trzeba-sobie-zas%C5%82u%C5%BCy%C4%87-ecm-jazz-europejski> (data dostępu: 3.07.2022).
- Kubiak Z., 2004, *Ewangelia według Św. Łukasza, Świat Książki*, Warszawa.
- Lutosławski W., 2011, *O muzyce. Pisma i wypowiedzi*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Marek G.R., 2011, *Beethoven. Biografia geniusza*, tom 2, przeł. E. Życieńska, Wyd. Nauk. PWN, Warszawa.
- Palester R., 2017, *Słuch absolutny. Niedokończona autobiografia i listy z wojny*, Fundacja Uniwersytetu Warszawskiego, PWM, Warszawa–Kraków.
- Pociej B., 1996, *Mahler*, PWM, Kraków.
- Ross A., 2011, *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, przeł. A. Laskowski, PIW, Warszawa.
- Sawicki B., 2014, *W chorale jest wszystko*, TYNIEC – Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków.
- Topolska A., 2016, *Zupełnie inna książka o Stanisławie Moniuszce*, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa.
- Trzęsiok M., 2013, *Piotr Moss, Chagall for strings*, Universal Music Polska, Warszawa.
- Wiśniak M. (red.), 2015, *Filharmonia Łódzka. Spacer w przestrzeni, podróż w czasie*, Filharmonia Łódzka im. Artura Rubinsteina, Łódź.
- Wolff Ch., 2011, *Bach. Muzyk i uczoney*, przeł. B. Świdorska, LOKOMOBILA, Warszawa.
- Zieliński T.A., 1997, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, PWM, Warszawa.