

*Réveillez vous coeurs endormis
Le dieu d'amours vous sonne.*

Clement Janequin

W hierarchii artystycznej największymi muzykami na tej planecie są ptaki.

Olivier Messiaen

Dlaczego piszę o ptakach?

Niechaj – oprócz Messiaena – usprawiedliwi mnie Fryderyk Schiller: „Ptak w locie jest najszczęśliwszym przedstawieniem materii w pełni opanowanej przez formę, ciężkości przewyciężonej przez siłę. Nie bez znaczenia zauważamy, że taka zdolność przewyciężania ciężkości nierzadko używana jest jako symbol wolności. [...] Siła ciężenia w stosunku do siły ożywiającej ptaka ma się tu tak jak – w czystych określeniach woli – skłonność do ustanawiającego prawa rozumu”.

Ptak ulatuje tak samo jak dźwięk. Wysoko. A siła ciężenia naszego serca podąża tak za jednym, jak i za drugim.

Sumer is icumen in

– taki właśnie tytuł nosi imitujący głosy ptaków najstarszy znany europejski kanon (XIV w.).

Spostrzeżenie, że wiosną stajemy się znacznie czulsi na wszelkie powaby natury, zostało dla naszej wrażliwości odkryte przez średniowiecze – wiosnę zachodniego świata. Już trubadurzy opisują, że wraz z wiosną powietrze pachnie inaczej, świeża zieleń wydaje się nam radosna, a także ptaki zaczynają śpiewać na nutę bliższą naszemu sercu. Już ci pierwsi poeci liryczni naszej kultury spostrzegli, że ptaki są najbardziej muzycznie uzdolnionymi stworzeniami naszego globu, że ich życie przebiega obok nas, często razem z nami, a przecież zawsze pozostaje dla nas tak samo oczywiste, jak i niepojęte. Ptaki zawsze są dla nas intrygujące, bliskie i dalekie zarazem, cudowne i zatrważające, a nasz skomplikowany do nich stosunek odzwierciedla cała nasza kultura, znacznie bardziej przepojona ptasim świergotem, niż zdajemy sobie z tego na co dzień sprawę.

Skoro we wszystkich niemalże językach mówi się, że ptaki śpiewają, to obserwacja ta musi być trafna i uniwersalna. Ptaki śpiewają – jako jedyne oprócz człowieka posiadają tę umiejętność. Na tym jednak podobieństwo się kończy: śpiew ptaka i śpiew człowieka to zupełnie inne zjawiska. Przede wszystkim to, co u ptaków nazywamy śpiewem, to zarazem wszelki i jedyny sposób wydawania przez te stworzenia głosu. A człowiek? Czyżby śpiewał, bo udało mu się podsłuchać śpiew ptaków? Tak przynajmniej twierdził już Demokryt: ludzie nauczyli się śpiewać, naśladowując słowika i łabędzia.

Można by potraktować ten pomysł jako jedno z dziwactw, jakich nie brakowało wśród refleksji staro-

Słyszalny krajobraz

KRZYSZTOF LIPKA

Ptasie uniwersum (Ptaki artystycznie rozśpiewane)

żytnych myślicieli, gdyby nie całkiem podobne poglądy kilku wielkich badaczy czasów nowożytnych. Do zwolenników koncepcji, że muzyka w społeczeństwie ludzkim wzięła się z prób naśladowania śpiewu ptaków, przede wszystkim zaliczyć należy Johanna Gottfrieda Herdera, który pisał: „Jeżeli pierwszym językiem człowieka był śpiew, był on dlań tak naturalny, tak dobrze odpowiadający organom jego mowy i naturalnym pobudzeniom, jak śpiew słowika, który jest swobodnie unoszącym się głosem”. Podobnie sądzili również Fryderyk Schlegel, Herbert Spencer, Karol Darwin; także Jan Jakub Rousseau, zapalony wielbiciel natury, skłaniał się ku podobnym pomysłom.

Nawet jeżeli trudno dzisiaj poważnie podtrzymać hipotezę, według której genezą powstania muzyki są próby naśladowania ptasiego śpiewu, to możemy przynajmniej obserwować, jak tego rodzaju pomysły stymulująco wpływają na twórczość artystyczną; w całej historii muzyki, od średniowiecza do dziś, znajdujemy niezliczone kompozycje lub ich fragmenty, które naśladowanie ptasich głosów z góry przyjęły jako założenie.

Czy trudno dzisiaj poważnie traktować hipotezę o ptasim pochodzeniu muzyki? Czemuż by człowiek nie miał naśladować śpiewu ptaków, skoro nawet ptaki – papuga, szpak – naśladowują mowę człowieka? A według pewnych przekonań, do których trzeba przede wszystkim zaliczyć mniemanie św. Franciszka, ptaki ludzką mowę również doskonale rozumieją. Święty Franciszek – jak twierdzi Jakub de Voragine – „kazał do ptaków, a one go słuchały, dotykał ich, a one nigdy nie odchodziły bez jego pozwolenia. Jaskółki, które ćwierkały, gdy on nauczał, milkły natychmiast na jego rozkaz”. Takie właśnie kazanie do ptaków św. Franciszka próbowali nieraz odmalować kompozytorzy: Franciszek Liszt w fortepianowym poemacie, Kamil Saint-Saëns w organowym, a w pieśni Gustaw Mahler. Choć zapewne nie każdy muzyk ma tak dobre porozumienie z ptakami jak św. Franciszek.

Jednak rozmowa tytułowego bohatera z ptaszkami w drugim akcie dramatu Ryszarda Wagnera *Zygfryd* z jednej strony dostarcza artystycznego potwierdzenia



tej mistycznej sytuacji, z drugiej jest niepowtarzalnym artystycznym uchwyceniem archetypicznego połączenia człowieka z przyrodą, więzi, która według Wagnera może się ujawnić tylko pomiędzy uosobionym przez wszechwiedzącego ptaszka duchem natury i bohaterem przeznaczonym przez nadziemskie moce do spełnienia pisanych mu niezwykłych czynów; fragment dzieła zwany *Szmerem lasu* należy do największych majstersztyków muzycznej instrumentacji. Jak wynika właśnie z tego choćby przykładu, wśród wszelkiego naturalnego żywiołu ptaki, do których należy ziemska strefa nieba, zawsze były postrzegane przez człowieka jako stworzenia najdoskonalsze, symboliczne i poetyckie.

Wzloty i upadki ptasiej symboliki

Symbolika bogatego ptasiego rodu jest obszerna i skomplikowana, najczęściej kojarzono jednak rozmaite gatunki ptaków ze sprawami ducha, nierzadko przy tym przypisując ich głosom tajemne związki z ludzkim śpiewem, dźwiękiem, muzyką, których pochodzenie także uznawano zwykle za ponadnaturalne. Potwierdzają to liczne przykłady pojmowania niezwyklej roli ptaków w rozmaitych czasach i kulturach, ich związki ze sprawami wyższymi, a także bardzo różnorodne ich powiązania z muzyką.

W Indiach ceramiczne świstawki i gwizdki w kształcie ptaków (podobne do polskich glinianych instrumentów i zabawek ludowych) znane były już

w czasach kultury Harappy (pocz. III tys. p.n.e). Trzymanie oswojonych ptaków w klatkach (także zwyczaj zachodniego rycerstwa) należało wśród wyższych kast społeczeństwa hinduskiego do dobrego tonu, podobnie jak obecność w komnatach instrumentów muzycznych. Już wówczas papugi i majny (szpaki) trzymano z powodu łatwości ich przyuczenia do wypowiedzania różnych słów, koguty i przepiórki hodowano na potrzeby efektownych walk, podczas których wydawane przez nie krzyki interpretowano jako przepowiednie (*Kamasutra*).

Mitologia chińska podaje, że skalę dźwięków muzycznych powołał do istnienia feniks, przy czym sześć dźwięków podstawowych tej skali miał wyśpiewywać ptak rodzaju męskiego, zawsze w ruchu wznoszącym, zaś dźwięki pochodne skali – samiczka feniksa, trelująca zawsze gamę w dół. Feniks, mityczny stwór, uchodził za ptaka realnego, cesarz Klaudiusz sądził nawet, że sprowadził sobie prawdziwego feniksa z Indii. Rzymianie znajdowali większą przyjemność w przysmakach, gdy słyszeli, że zostały one przyrządzone z ptaków o pięknym upierzeniu bądź obdarzonych pięknym śpiewem (Shaftesbury). Feniks Klaudiusza był najprawdopodobniej słynny z piękności bażantem złocistym. Choć feniks nie pojawia się w zasadzie w ikonografii chrześcijańskiej, jedno z najpiękniejszych wyobrażeń tego ptaka można znaleźć wśród rzeźb kamiennych na kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze.

Już w dawnej Grecji wszelki ptak był uważany za symbol duszy. W starożytności paw, bocian i kukułka reprezentowały Herę, sowa Atenę, gołębica i wróbel Afrodytę, Zeusa orzeł. Starożytni odgadywali wolę bogów z zachowania i śpiewu ptaków (auspicje); wierzono także, że instrumenty muzyczne przemawiają głosami bóstw. Istniała więc pewna, nie tylko brzmieniowa, paralela pomiędzy głosami instrumentów i ptaków.

W ikonografii chrześcijańskiej gołąb to przede wszystkim upostaciowanie Ducha Świętego, ale także symbol pokoju i łagodności. Jako reprezentację Ducha Świętego przyjęło się tego ptaka określać jako gołębicę, co wnosi dość niepokojący, żeński akcent w dogmat Świętej Trójcy. Pelikan karmiący pisklęta





Zdjęcia 1-3: kamienne ptaki na katedrze Notre-Dame w Paryżu.

własną krwią jest obrazem poświęcenia samego Chrystusa. Wśród symboli i emblematów świeckich sokół to ptak reprezentujący stan rycerski, wielcy panowie nosili go na ramieniu nie tylko podczas polowań, ale także – naśladując stary obyczaj perski – jako oznakę dystynkcji, nawet podczas misji poselskich, co ukazuje między innymi słynna tkanina z Bayeux (XI w.). Przepiórki wiążą się z kolei z tematami rycerskich igraszek, opisywanymi przez średniowieczną lirykę miłosną; ślad tych praktyk można odnaleźć w polskiej piosence o zakamuflowanym podtekście erotycznym *Uciekla mi przepióreczka w proso*.

W XVII i XVIII stuleciu gil, a także kanarek, uważany był za symbol kastrata. Wzięło się to z ówczesnej manii łapania i trzymania w klatkach ptaków, które często oślepiano, żeby – jak sądzono – piękniej śpiewały. Sytuacyjna przenośnia, zrównująca oba rodzaje niehumanitarnego okaleczenia, jakie spotykało się wówczas nagminnie, oraz przeprowadzona analogia między brutalnym traktowaniem dwóch bezbronnych istot, ptaka i małego chłopca, który – jak ów ptak – w chwili poddawania kastracji nie miał przecież pojęcia, co się naprawdę z nim dzieje, jest tu uderzająca i tyleż mówi o obyczaju, co o nieczułości środowiska. Środowiska tak czulego w epoce baroku na piękno sztuki dźwiękowej,

czy to naturalnej, czy to kunsztownej. Rzec należy: nieczułość serca u ludzi o najczulszym uchu. W tamtych czasach gil był także symbolem lubieżności, a klatka – zamtuza.

Z powyższego pobieżnego zestawienia można by wyciągnąć dwa wnioski; po pierwsze, że człowiek buduje swój system symboli więcej z obserwacji siebie niż natury, a po drugie, że skojarzenia, które budzą w człowieku ptaki, bardziej uzależnione są od spojrzenia i interpretacji typowych dla danych środowisk niż od realnych cech przysługujących ptasiemu rodzajowi. Zapewne przez wszystkie jednak epoki przewija się, co oczywiste, motyw takiego czy innego muzycznego kojarzenia ptasich głosów. Jeżeli Jenny Lind nazywano „szwedzkim słowikiem”, a Bognę Sokorską „słowikiem Warszawy”, to – nic nie ujmując wielkiej artystkom – określenia te nie tylko nic nie mówią ani o ich śpiewie, ani o śpiewie słowika, ale także wskazują na mechaniczne i bezmyślne posługiwanie się prostą przenośnią. Tymczasem muzyka wymaga myślenia.

Kiedy śpiewają słowiki, moje serce śpiewa słowiczym głosem

W powyższy sposób sformułował ptasi problem jeden z anonimowych trubadurów XII w. W średniowieczu

jednak ptaki śpiewały inaczej. I także człowiek inaczej słyszał.

Słyszenie bowiem ewoluuje. W animistycznej, totemicznej kulturze Aborygenów do dzisiaj dominuje czarny kruk. W europejskim średniowieczu muzycznym królował słowik, od renesansu do XIX w. jego miejsce zajmowała kukułka, w ostatnim stuleciu inne, mniej typowe ptaki doczekały się wreszcie swej muzycznej apoteozy. Czy jest to rodzaj postępu jakościowego, należy raczej wątpić; są to natomiast niewątpliwe dowody zmian naszego słyszenia.

W porównaniu z naśladowaniem głosu ptaków u kompozytorów późniejszych, od czasów renesansu, jak choćby słynne kukułki, kosy czy skowronki Juana del Encina, Louis-Claude'a Daquina, Ludwika van Beethovena, Antonina Dworzaka, Gustawa Mahlera, Aleksandra Alabiewa etc., którzy starali się oddać nutami w miarę wiernie kukania i świergolenia, wydaje się, że twórcy średniowiecza zmięli przede wszystkim do realistycznego podobieństwa, więcej natomiast do muzycznej, a nawet psychologicznej interpretacji ptasich treli.

Jak wszystko w muzyce świeckiej, naśladowanie ptasiego śpiewu rozpoczęli więc trubadurzy, a za nimi truverzy i minnesängerzy. Przykładów jest oczywiście bardzo wiele, oto kilka może najważniejszych. Z kręgu trubadurów: Raimbauta de Vaqueiras *Kalenda maia*, Gaucelma Faidit *Lo rossignolet salvatge*, dwa utwory Jaufré Rudela de Blaye, *Lanquan li jorn son lonc en may* oraz *Quan lo rossinhol*, a także kompozycja anonimowa z XIII w.: *Quand li rossignols*. I z dorobku truverów: Moniota d'Arras *Ce fu en mai*, Colina Museta, biedne-



Miniatura z kodeksu lombardzkiego, XIV w.

go zonglera, a wielkiego poety, *En mai, quant li rossignolet*, Gace'a Brulé *Les oiselez de mon país* i samego króla Tybalda z Szampanii *Li rossignoiz chante tant*. Spośród minnesängerów najpełniej wślawił się bodaj tym tematem Neidhart von Reuenthal.

Okresem, w którym śpiew ptaków pojawił się nie tylko w tekście poetyckim pieśni i nie tylko był podkreślony niewiele się wybijającą śpiewnością frazy, ale tworzył w ówczesnych miniaturach rozbudowane struktury sylabiczno-dźwiękowe, był wiek XIV. Do tego rodzaju dzieł należy w tym czasie kilka utworów anonimowych: *Or sus vous dormez trop*, *En ce gracieux tamps*, *Onque ne fut si dur pertie*. W dorobku jednego z najwybitniejszych francuskich twórców XIV stulecia, mistrza być może drugiego co do wyrafinowania dźwiękowego obok Machaut, Jehana Vaillanta, należącego do najstarszych twórców reprezentowanych w kodeksie Chantilly, spotykamy przepiękny przykład naśladowania kilku ptaków, *virelai Par maintes fois*, do którego powrócę na koniec tych rozważań.

Prawdziwy rozkwit śpiewu ptaków w muzyce przyniósł sam koniec XIV w., tak zwana epoka *ars subtilior*. Kompozytor znany jako Borlet lub Trebor (Trebol), podpisujący się zapewne anagramem i od niedawna rozszyfrowywany jako Jehan Robert, działał na dworach hrabiego Gastona Febusa de Foix i Jana I króla Aragonii; w słynnym manuskrypcie Chantilly znajduje się sześć jego utworów, ballad i *virelais*, o niezwykłym wyrafinowaniu i bogactwie komplikacji rytmicznych. W dwóch z tych pieśni występują dwa ptaki, jako dwaj majowi posłańcy miłości do *ma dame jolie*, słowik i skowronek. Najciekawsze są onomatopieczne zbitki naśladowujące ptasie głosy. Skowronek, śpiewając, posługuje się tekstem: *lire lire lire lire liron*, podczas gdy słowik powiada: *ocy ocy ocy ocy ocy*. W paraleli do tego powtarzanego dźwiękonaśladowczego tworu autor zwraca się do swej wybranej wielokrotnym powtórzeniem rymu: *merci, merci, merci*.

...

*Voisses a ma dame jolie
Et dy de par moy et affye
Que ocy ocy ocy ocy ocy ocy
M'a, se son dur cuer n'amoulie.*

*Alouete que vas voulant
Si très haut et si cler chantant
Douce chançon:
Lire lire lire lire
Lire lire lire liron
Tout voletant
A ma dame seras errant.*

...

W arcydziełach takich mistrzów późnego średniowiecza jak Trebol czy pogrobowiec minnesängerów

Jan Brueghel mł., *Ptasi koncert*.

Oswald von Wolkenstein (I poł. XV w.), spotykamy się nie tylko z naśladownictwem pojedynczego motywu, ale z całymi zdaniem i muzycznie pojętymi okreśeniami ptasiego śpiewu, aż do gremialnego świergotu włącznie. Oczywiście sprzyjał temu fakt, że zanim oddano kwestię naśladownictwa ptaków w pacht instrumentom, całe stulecia wprawiały się w tym, o wiele ptakom bliższe, ludzkie głosy.

Pod względem treści uderzają tu dwie sprawy, skądinąd dość oczywiste. Po pierwsze, wszystkie z tych pieśni opowiadają o maju, a zatem o budzeniu się przyrody, wiosnie, porze miłości, odnowie natury i należą one do gatunku zwanego *reverdies*, wywodzącego się z prastarych, jeszcze zapewne plemiennych pieśni o wiosnie. Dla nas brzmi to szczególnie ponętnie dwójką świeżością: wielokrotną, z którą mamy do czynienia każdego roku, i jednorazową, która kwitła u zarania dziejów. Po drugie, króluje tu – zgodnie z życzeniem Demokryta – słowik, którego miejsce dopiero znacznie później zajmie kukułka, a to z powodu przyziemnej dosłowności, która stopniowo opanowywała naśladownictwo muzyczne. Trubadurzy trzymają się zatem archetypicznych sytuacji: maj, słowik – to im w zasadzie wystarcza. *Ptaszki świergotem w lesie wabią słońce* – powiada Guiraut de Bornelh.

W formie tych dzieł zwraca uwagę pewną zbieżną tendencją, brak onomatopiecznego podejścia, tak w tekście słownym, jak i dźwiękowym, nieobecność mimetyzmu, który pojawi się znacznie później, znów jako przejaw odchodzenia od symbolicznego przedstawienia muzycznego ku dosłowności. W słowach nie ma najmniejszych odpowiedników naszego tirlitirli czy ćwir-ćwir, w melodii żadnego trelowania i świergotlenia, jest jedynie o śpiewie słowika mowa, a fraza melodyczna wdzięcznie się w tym miejscu wygina.

Oczywiście w toku historii muzyki stado ptasich bohaterów pieśni się rozwijało i powiększało, u Oswalda von Wolkensteina, w pieśni *Der Mai*, spotykamy oprócz skowronka, słowika i kukułki także drozda i kruka, wraz z zabawnymi dźwiękonaśladowczymi zbitkami zgłosek:

...
Kungel, zeisel, mays, lerch, nu kumm,
wir singen: sa und tuich, tuich, tuich, tuich, tuich,
sa, sa, sa,
fideli, fideli, fi,
ci, cieri ciri, cieri ciri, ciri ciri,
sia, sia – so sing der gauch nur kawawa cucu,
raco – so sprach der rab...

...

Właśnie słowik i łabędź?

Dlaczego Demokryt wybrał akurat słowika i łabędzia? Trudno odpowiedzieć dzisiaj na to pytanie, a najbardziej nawet dla nas aktualne rozwiązanie musi dać w efekcie koncepcję anachroniczną. Przyjrzyjmy się pozycji obu ptaków w hierarchii ptasich śpiewaków. Wydaje się, że słowik i łabędź umiejscowiłyby się na antypodach przyjętej skali. Słowik, muzyk niewątpliwy, wyśpiewuje oczywiście najpiękniej, jego pieśń charakteryzuje niezwykła inwencja i niespożyta energia; słowik śpiewa długo, przez cały swój żywot, bogato i oryginalnie. Śpiew łabędzia jest raczej głosem mitycznym i symbolicznym; uważa się, że łabędź śpiewa raz w życiu, wydając w momencie poprzedzającym śmierć krzyk, stąd znane określenie „łabędzi śpiew”, którym zazwyczaj określa się ostatnie dzieło, ostatnią wypowiedź twórcy (czasem z intencją ironiczną).

Słowik niewątpliwie odzywa się dla człowieka radośnie, a jego głos związany jest z latem, upalnymi nocami, miłością, beztroską, szczęściem. Jako taki pojawia się w licznych utworach muzycznych, bez względu na to, czy śpiew jego bywa naśladowany dźwiękami, jako bohater. Wiadomo, że śpiew słowika próbowano wielokrotnie naśladować, czy to głosem ludzkim, czy

to instrumentami muzycznymi, a także mechanicznymi zabawkami, bardzo popularnymi w XVIII i XIX w. Łabędź rzeczywiście pojawia się w historii muzyki wielokrotnie, w różnych zresztą rolach. Jako symboliczne określenie stanowiące tytuł (Franciszek Schubert) lub tylko przyjęte miano (Heinrich Schütz) ostatniego dzieła, w obu wymienionych wypadkach rzecz dotyczy cykliów pieśni, zaś w dorobku Mozarta tak nazywa się, też tylko umownie, ostatnią z symfonii, Es-dur KV 543. Jako główny bohater kompozycji pojawia się łabędź w mniejszych utworach (Philipa Arcadelta, Orlando Gibbonsa, Kamila Saint-Saënsa) oraz w kompozycjach rozmiarów obszernych (Jana Sibeliusa), a nawet potężnych (Piotra Czajkowskiego, Ryszarda Wagnera), przy czym są to zazwyczaj utwory smutne lub takie, w których łabędź jest przynajmniej w pewnym sensie reprezentantem smutnych treści. Przykładem najciekawszym jest zapewne poemat symfoniczny Sibeliusa, *Łabędź z Tuoneli*, w którym tytułowy ptak symbolizuje śmierć, pływającą wciąż po jeziorze umarłych.

Być może proponowany przyszły Cyberptak (koncert saksofonowy Yoshimatsu Takashiego) połączy walory i znaczenie śpiewu słowika i łabędzia. Demokryt byłby zapewne bardzo z tego kontent.



Paul de Vos, *Ptasi koncert*.

Nasładować słowika?

Skoro Demokryt uznawał śpiew łabędzia na równi z trelami słowika za źródło sztuki muzycznej, należałoby oczekiwać, że słowik i łabędź będą ptakami najczęściej nasładowanymi; nie tylko zresztą w muzyce. Tymczasem słowik doczekał się niezliczonych imitacji, łabędź natomiast wcale – żadna z kompozycji z łabędziem związanych nie może sobie rościć pretensji do nasładowania jego śpiewu. Wypada nam zatem pozostać przy słowiku.

„Spotykamy się też niekiedy jeszcze z jednym przykładem – przypomina Edward Hanslick, wybitny estetyk muzyki w XIX w. – zaczerpniętym z literatury muzycznej, w celu udowodnienia istniejącego stosunku muzyki do piękna natury – z tym mianowicie, że kompozytorowie nasładowują zjawiska głosowe wzięte wprost z natury, jak pianie koguta w *Porach roku* Haydna, kukułkę, słowika lub kosa – w *Spohra Weihe der Toene* lub *Pastoralnej* Beethovena. Otóż jeżeli słuchacza uderza już nasładowanie i do tego umieszczone w utworze muzycznym, to oczywiście nie ma tu ono żadnego muzycznego znaczenia, tylko czysto poetyczne. A więc pianie koguta w tym wypadku nie jest bynajmniej piękną muzyką, ba, nawet muzyką nie jest w ogólności, tylko przywołanym z natury zjawiskiem, stojącym w pewnym związku z wrażeniem ogólnym”.

Mielibyśmy tedy do czynienia z cytatem z natury. Jak taki cytat przełożony na instrument muzyczny ma się do oryginału, znakomicie pokazuje widmo dźwiękowe: głos żywej kukułki do najbardziej nawet dla ucha ludzkiego podobnej „muzycznej” kukułki w widmie dźwiękowym nijak się nie ma. Jak jednak wiadomo, związki poezji z prawdą należą do najbardziej skomplikowanych, może do najbardziej niejasnych.

Trudno określić, dlaczego w rzeczywistym świecie zjawiska sztuczne, choć często niemal identyczne z naturalnymi, nie cieszą nas dłużej niż przez chwilę. Można by wysnuć wniosek, że w głębi duszy nie poszukujemy piękna dla niego samego, lecz piękna dla zawartej w nim prawdy. Zwrócił na to uwagę i opisał znakomicie już Immanuel Kant w *Krytyce władzy sądzienia*:

„Świergot ptactwa niedający się ująć w żadne prawa muzyczne, zdaje się zawierać więcej wolności i bardziej pociągać nasz smak niż śpiew człowieka wykonywany podług wszelkich prawideł sztuki muzycznej; jeśli bowiem śpiew ten [człowieka] często i przez dłuższy czas się powtarza, doznajemy o wiele szybciej uczucia przesytu. Przypuszczalnie jednak mieszamy tu [w wypadku ptaków] z pięknem samego śpiewu to, że współuczestniczymy w radości małego, przemilego stworzenia; śpiew ten bowiem dokładnie nasładowany przez człowieka (tak jak to niekiedy dzieje się z trelami słowika) wydaje się nam czymś zgoła pozbawionym smaku. [...]”

Śpiew ptaków wyraża wesołość i ich zadowolenie ze swego istnienia. Ale to zainteresowanie w pięknie, jakie tu żyjemy, wymaga koniecznie, by było to piękno przyrody. Znika ono zupełnie, gdy tylko zauważymy, że padliśmy ofiarą złudzenia i że jest to jedynie sztuka. Cóż bardziej wielbią poeci niż czarowne trele słowika rozbrzmiewające w samotnych krzakach w cichy wieczór letni przy łagodnym świetle księżyca? Znanie są jednak przykłady, że w braku takiego śpiewaka, jakiś krotocwilny gospodarz gości swych, którzy przybyli do niego, aby rozkoszować się wiejskim powietrzem, wyprowadził ich ku ich najwyższemu zadowoleniu w pole w ten sposób, że ukrył w krzaku swawolnego chłopaka, który umiał (za pomocą trzciny czy rurki w ustach) nasładować te trele w sposób zupełnie podobny do przyrody. Wystarczy jednak stwierdzić, że jest to oszustwo, i nikt nie potrafi dłużej przysłuchiwać się śpiewowi, który przedtem uważał za tak powabny”.

W tym cytacie odzywa się echo anegdoty Plutarcha o królu Sparty Agezylasie II, znany motyw, podjęty później i poetycko przetworzony przez Hansa Christiana Andersena w baśni *Słowik*, a następnie podjęty przez Igora Strawińskiego w słynnej operze pod tym samym tytułem.

Na podstawie przytoczonych uwag Kanta można by sądzić, że wszelkie doznania dźwiękowe w rzeczywistości nas zachwycające słabną, jeśli zostaną uzyskane sztucznie; w tym także w sztuce. Jest tak niewątpliwie, dlatego nie istnieją dzieła muzyczne polegające na nasładowaniu odgłosów natury, lecz jedynie takie, które podobne odgłosy wykorzystują lokalnie, imitują w celu wyrażenia dodatkowych pozamuzycznych treści lub odpowiednio je przetwarzają. Poza tym w nasładowaniu śpiewu słowika instrumentem muzycznym, na miejscu wspomianej przez filozofa trzciny czy rurki, pojawia się wirtuozeria, rzeczywisty artystyczny kunszt, świadczący o oryginalności i smaku autora.

Już Szekspir zwrócił uwagę na to, jak wiele w odbiorze muzyki zależy od naszego nastawienia i właściwego momentu. Nie potrzeba nawet „krotocwilnego gospodarza” do nabrania gości, wystarczy chwila przesyty, o której wspomina Kant, albo po prostu moment nieuwagi.

Porcja: Dla obojętnych, roztargnionych uszu
Wrona tak słodko jak skowronek śpiewa,
I słowik nawet, gdyby we dnie nucił
Wśród gęsi gęgu, od zwyczajnej pliszki
Lepszym nie wydałby się muzykantem.
Rzecz każda, tylko gdy w porę się jawi,
Doskonałości otrzymuje palmę.
Cichość! Jak księżyc śpi z Endymionem
I nie chce, żeby zbudziła go wrzawa.

(Ustaje muzyka)
(*Kupiec wenecki*, akt V, scena 1).

Wiliam Hogarth, *Dzieci Grahama*.

W powyższym fragmencie nasłuchiwanie głosu ptaków jest tylko pretekstem do wygłoszenia kilku refleksji na temat obserwacji świata. Należy być uważnym, mieć ucho otwarte i rozum chłonny, a na pewno nie przegapimy tego, co wartościowe. W ten sposób zauważymy, że rzecz każda w porę się jawi, ale także odwrotnie: każda pora jest odpowiednia dla rzeczy pięknej, kiedy słuch nasz nie jest obojętny i roztrągniony. I wówczas ów stan zachwycenia, porównany do snu Selene, niezakłócony powszednią wrzawą, może trwać wiecznie.

Zegar z kukułką i...

Słynne zegary z kukułką, najsłynniejsze ze Szwarzwaldu, są niebywałym zupełnie wynalazkiem, w którym absurd walczy o lepsze z urokiem, a pomysłowość z kiczem. Kukulka, ptak niebywale wyeksploatowany w muzyce, występuje tutaj w roli szczególnej z kilku względów. Po pierwsze, dzięki kukulce zegar, przyrząd mechaniczny do odmierzania czasu, nabiera raptem pewnych cech instrumentu muzycznego, wyśpiewuje

na dwóch nutach dźwiękowe motywy, doskonale znane z utworów Aleksandra Pogliettiego, Louis-Claude'a Daquina, Beethovena czy Saint-Saënsa, ale z muzycznego punktu widzenia wyśpiewuje je w sposób całkiem niewytłumaczalny. Z kolei z punktu widzenia chronometrii nie wiadomo, dlaczego kukulka miałaby występować w takiej właśnie roli, niby bardziej do niej odpowiednia od na przykład dzięcioła.

Po drugie, człowiek konstruuje mechanicznego ptaka, który odtąd będzie go pouczać o tym, która to właśnie nastąpiła godzina. Akurat kukulka, uznawana za ptaka głupiego, który podrzuca swoje jajka do obcych gniazd, zostaje tutaj dodatkowo ogłupiona owym tysiącrotnie powtarzanym gestem bezsensownego wytykania lepka z pudełka i niezmiennym wygłaszaniem swojej jednostajnej kwestii. Warto by się nad tym zastanowić, o ile to właśnie zegar z kukułką wpłynął na pogorszenie reputacji tego ptaka wśród ludzi, choć sobie na to całkiem nie zasłużył; przeciwnie, wykonuje swą funkcję odmierzania czasu sumiennie.

Odpowiedź na te żartobliwe wątpliwości kryje się w połowie drogi: z jednej strony głos kukułki, ptaka mało śpiewnego, lecz charakterystycznego, łatwy jest do pochwylenia i zarejestrowania, z drugiej strony dzięki cogodzinnemu kukaniu atrakcyjność brzmienia zegara, wzmożona teatralnym objawieniem się ptaszka, niewątpliwie wzrasta. Zegar nie staje się bliższy instrumentu muzycznego *sensu stricto*, ale natomiast niewątpliwie instrumentu mechanicznego, pozytywki, czy – wzięwszy pod uwagę mechanizm z mieszkami zegarów z kukułką – miniaturowych mechanicznych organów. Zegar taki, jako zjawisko, występuje nagle w roli łącznika pomiędzy ptakami i muzyką mechaniczną, w połowie drogi: ani to muzyka, ani to ptak, a w sumie rzecz pożyteczna, oryginalna i miła. Bardzo niemiecka – *sehr gemütlich* (etwas *romantisch aber praktisch*).

Jednak zegar z kukułką przywołuję tu nie jako temat sam w sobie, ale jako wprowadzenie motywu całkiem odwrotnego. Otóż kukułka poucza z zegara człowieka o bieżącej godzinie, a tu tymczasem człowiek skonstruował także całkiem inny mechanizm, mniej znany, o zupełnie odwrotnym powołaniu: przeznaczony do pouczenia ptaków – serynetkę.

Na niektórych obrazach wieku XVIII możemy ujrzeć dziwny przedmiot, rodzaj skrzynki z korbką, niewątpliwie jakiś mechaniczny przyrząd grający, podobny do istniejącej już wówczas katarynki. Bawią się nim na zbiorowym portrecie Williama Hogartha dzieci doktora Grahama, służy on też jako rozrywka w jednej z intymnych scen Jean-Baptiste'a Chardina. Ptaszek w klatce nieopodal wyjaśnia, z czym mamy do czynienia: to właśnie serynetka, urządzenie do uczenia śpiewu kanarków (jak sama nazwa wskazuje). Małe, automatyczne organki pokojowe, wygrywające pojedynczą melodyjkę całkowicie pozbawioną wyrazu czy najmniejszej bodaj ekspresji, najbardziej podstawowego wdzięku. Podobno nawet po wielu seansach powtarzania pod klatką ptaszka utrapionej melodyjki, zdarzało się, że ją łaskawie powtarzał.

Jedno z francuskich porzekadeł tamtego czasu wskazywało: – „No tak, papie jak prawdziwa serynetka!”. Mówiąc wprost – gada w kółko to samo bez wyrazu. Podobnie powiadamy nieraz, że ktoś wyskakuje ze swą kwestią jak kukułka z zegara.

Tak właśnie traktujemy ptaki, które najpiękniej dla nas śpiewają. Czy przypadkiem w średniowieczu nie bywało inaczej?

Rozpatrywane tutaj przykłady nie świadczą dobrze o rozsądku jakże zadufanego w sobie człowieka. Z jednej strony całkiem pozbawiony wyrazu mechanizm ma pouczyć kanarka o śpiewie, z drugiej kukułka zostaje przywołana do porządku, by kukać w odpowiednich porach. A jednak tak serynetka, jak i zegar z kukułką to przecież naiwne i niewinne relikty odchodzącej obyczajowości.

W średniowieczu człowiek słyszał inaczej

Metoda mimetyczna wydaje się najbardziej zastanawiająca u geniusza francuskiego renesansu Clementa Janequina; w jego dorobku znajdujemy między innymi „ptasimi” utworami kompozycję zaliczaną do gatunku onomatopeicznych *chanson Le Chant des Oyseaulx*, w ogóle niezawierającą słownych onomatopei, lecz budującą tkankę rzekomo ptasich śpiewów z oderwanych sylab użytych wyłącznie na potrzeby tej jednej wybranej pieśni. Są to dziwaczne, sztuczne twory i nieistniejące słówka podobne do dziecięcych wyliczanek: *Quio quio quio... velecyc velecyc... Turri turin... Tycun tycun ferely fi fi fr*. Tu, u renesansowego mistrza, następuje kulminacja średniowiecznego myślenia, średniowiecznych tendencji do naśladowania, a zarazem jednoczesnego interpretowania rzeczywistości, średniowiecznego mistycznego realizmu. Ta całkiem nierenesansowa, silnie spekulatywna narracja dźwiękowa równoważy rzekomy realizm naśladownictwa. U Janequina słychać w dźwiękowej strukturze ćwierkania, świsty, mruczenia, trele i łopot wydawany przez wibrowanie piór, są tam liryczne świergolenia i sposobiące do walki kłótnie, są chwile zaciętego trzaskania dziobów, naprężenia krtani, ale są także dźwięki wydawane półgłosem (*con sordino*), są zorganizowane duety i korespondujące ptasie chóry. Jest tu po prostu wszystko, co potrafiłby opisać zapewne tylko Julian Tuwim:



Cesar, nowoczesna rzeźba, ptak zrobiony z kawałków instrumentów.



Klawesyn z łabędziami.

Halo! O, halo lo lo lo lo!
Tu tu tu tu tu tu tu
Radio, radio, dijo, ijo, ijo,
Tijo, trijo, tru lu lu lu lu
Pio pio pijo lo lo lo lo lo
Plo plo plo plo halo!

Tuwim nie musiał znać średniowiecznych kompozycji francuskich naśladowujących ptaki ani Janequina, a jednak zastosował dokładnie tę samą metodę mimityczną. Nie jest to próba osiągnięcia jak największego podobieństwa brzmieniowego, ale jedynie znalezienia zgłoskowego ekwiwalentu, który kojarzyć się będzie z ptasim świergotem dzięki powtarzalności zbitek, które są na oczekaniu improwizowaną onomatopeją. Przeobrażenie i rozkład słowa radio w *radio*, *dijo*, *ijo*, *ijo* to dokładnie ta sama metoda, którą spotykamy we francuskiej praktyce *ars subtilior*. Dlaczego tak się dzieje? Czy nie dlatego przypadkiem, że ten właśnie sposób najbliższy jest naturalnym poszukiwaniom muzycznej paraleli dla głosów natury?

I teraz właśnie rodzi się zapewne jedno z najważniejszych dla naszego tematu pytań: o istotę muzycznego, a przede wszystkim zakorzenionego w czasach średniowiecza realizmu. Wydaje mi się, że właśnie zestawienie słynnych realistycznych przedstawień zwierzęcych w plastyce średniowiecza z muzyką daje w dużej mierze na to pytanie odpowiedź. Kamienne ptaki ze szczytów paryskiej katedry Notre-Dame mogłyby wręcz dosłownie trelować melodie zaczerpnięte tak

z XIV-wiecznej kompozycji Trebora, jak i z XVI-wiecznej Janequina.

Jaka jest definicja i gdzie jest granica tego naśladownictwa? Czy wielogłosowy artystyczny koncert ptasi kompozycji Janequina staje się dzięki opisanej operacji bardziej podobny do rzeczywistego, czy mniej? Czy byłby czytelny, gdyby utwór został pozbawiony reszty tekstu, w miejscach, gdzie jego znaczenie jest czytelne i oczywiste? A także gdyby go pozbawiono tytułu? Czy jest to poetycka transpozycja, czy też prawda wręcz przyrodnicza, ornitologiczna? Czy rozpoznalibyśmy, że struktura dźwiękowa ma imitować uporczywy świergot gremialny?

...

Frian frian frian...

Tar tar tar... tu velecyc velecyc

Ticun ticun... tu tu... coqui coqui...

Qui lara qui lara forely fy fy

Teo coqui coqui si ti si ti

Oy ty oy ty... trr. Tu

Turri turri... qui lara

Huit huit... oy ty oy ty... teo teo teo...

Tycun tycun... Et huit huit... qui lara

Tar tar... Fouquet quibi quibi

Frian... Fi ti... trr. Huit huit...

Quio quio quio... velecyc velecyc...

Turri turin... Tycun tycun ferey fi fi fr.

Quibi quibi quilara trr...

Turi turi fr... Turi turi vrr.

Fi ti Fi ti fr. Fouquet fouquet.

...

W muzyce Janequina słyszy się także coś innego, coś więcej, zadziwiająca, niezwykle przestrzenną plastykę, rzecz by się chciało: w tej muzyce wciąż słyszy się tradycję katedr, rzeźby katedralnej. Muzykę i przestrzeń owych istot kamiennych, przyczepionych do kościelnych wież, o których powiada Rilke: „Te, które podobne były ptakom, przycupnęły wysoko na balustradach, jakby znajdowały się właściwie w drodze i chciały jedynie odpocząć przez kilka wieków i pogapić się w dół na rosnące miasto. [...] Wiedziało się jednak, że był to ptak, wyrastało z niego niebo i zatrzymywało się wokół niego, stulona dal złożona była na każdym jego piórze, i można było ją rozpostrzeć i uczynić bardzo wielką”. Z ptaków tych wyrastało też niebo w tchu ich głosów, ku niebu wzlatających i Niebo sławiących. Z ich gardel wyrastała średniowieczna muzyka.

Oto bowiem śpiewające w średniowiecznej muzyce gardłami ludzkimi ptaki: frazy wyraźnie przywołujące trele i ćwierkania, słowa imitujące świergot i szczebiot, a jednak, gdy bliżej im się przyjrzymy, gdy poddamy je analizie, okazuje się, że ani melodia, ani słowa nie są naśladowaniem przyrody. I podobnie wyglądają ptaki na wielu średniowiecznych rzeźbach,

miniaturach i obrazach. Wygląd ukazanych tam stworzeń, jak i omawiane muzyczne kompozycje, nie wzbudzają najmniejszych wątpliwości – są to ptaki o oczywistej prezencji, mają na swoim miejscu łebki uzbrojone dziobami, odpowiednio upierzone skrzydła, czuby, pazury i ogony. A jednak... najczęściej żaden ornitolog nie podjąłby się określić, który z tych ptaków do jakiego przynależy gatunku, jak którego nazwać, zaklasyfikować, z jakim śpiewem skojarzyć. Oto właśnie istota średniowiecznego realizmu. Biologiczna oczywistość pojawia się dopiero później, we włoskim renesansie czy w tryptyku van Eycka.

Podobne struktury dźwiękowe, lecz już imitujące ptasi śpiew niemal dosłownie, napisane na czysty instrument, a nie transponowane z dorobku polifonii wokalne, znajdziemy dopiero o wiele, wiele później. Utwory Girolama Frescobaldiego, Bernarda Pasquiniego, Johanna Kaspas Kerlla, czy też Jerzego Fryderyka Händla i Antonia Vivaldiego są już odważnie naśladowcze, choć jeszcze niezbyt rozbuchane w epatowaniu onomatopieją instrumentalną.

W mimetyzmie klawesynistów francuskich ptaki królują jak nigdy dotąd; niektórzy starzy mistrzowie doczekali się wśród szerokiej publiczności, że ich „ptasie” miniatury są najbardziej znane z całej ich bogatej spuścizny: *Kukulka* Daquina czy *Kura* Jana Filipa Rameau. A przecież i w twórczości Couperinów nie brak słowików i skowronków, a Jean-François Dandrieu jeszcze przed Rameau stworzył wspaniałą gremialny koncert ptasi na klawesyn. Jednak dzieło Rameau tego samego typu jest nie do pobicia. Przy całej swej rokokowej pyszności, przy postępowości i nowatorstwie typowych dla tego mistrza, jest niezwykle śmiało, lecz zarazem – jak wiele wątków we francuskiej sztuce, które dają się pociągnąć nieledwie do naszych czasów – jest w prostej linii spuścizną średniowiecznego myślenia i średniowiecznej estetyki. Subtelna i wyszukana tkanka dźwiękowa nie składa się z „cytatów” z natury, lecz bezbłędnie znajduje własny idiom, który bez mimetyzmu nie pozostawia wątpliwości, co miniatura maluje; tytuł oczywiście tę treść podpowiada (*Le Rappel des oiseaux*).

Klawesyn to instrument strunowy szarpany. Dźwięk klawesynu powstaje na skutek – jak to się fachowo mówi – zarywania struny piórkiem. Piórko to sterczący sprężysty element (szyft) wystający z dźwięgni poruszanej przez klawisz. Przy naciśnięciu klawisza piórko szarpie strunę, która wydaje dźwięk, a następnie, skutkiem specjalnej budowy mechanizmu klawisza, piórko, wracając, po strunie się ześlizguje i już nie wydaje dźwięku.

Utwory klawesynowe imitujące ptasie głosy nabierają szczególnej, nieco może niesmacznej pikanterii, kiedy zdamy sobie sprawę z faktu, że owe określane terminem piórka elementy są faktycznie wykonane z rzeczywistych piór kruków. Oto jak ptak przyczynia się

do doskonałości instrumentu, na którym następnie wykonuje się miniatury imitujące głosy ptasie. Nie wspominając już o bardzo częstych malowanych ptakach, które jako motyw dekoracyjny pokrywają obudowę instrumentu.

W średniowieczu człowiek inaczej komponował

Tworzył bliżej natury. Gace Brulé powiada o śpiewie ptaków: „Ten śpiew pogrąża mnie w tak słodkim marzeniu, że od razu sam biorę się do [tworzenia] pieśni” – *Il m'ont en si dolz panser mis / K'a chançon faire me sui pris*. I pieśń, która powstawała, nie odwoływała się do znajomości warsztatu i techniki, ale płynęła prosto z serca. Trubadurzy byli przecież artystami amatorami.

Średniowieczne naśladowanie przyrody – wierne, ale zarazem jakieś odległe, nieco baśniowe, wystylizowane, manieryczne, niezwykle wręcz przerafinowane w muzyce XIV stulecia – osiąga szczyty sugestywności w opartej na średniowiecznym tekście renesansowej *chanson* Janequina. Istnieją jednak także wyjątki, lecz zawsze w postaci przykładów bardzo prostych: w kompozycjach oczywiste są kukulki, tak jak w sztukach plastycznych na przykład pelikan, ale już muzyczny skowronek czy słowik jest podobnie umowny jak w plastyce orzeł, kruk czy wręcz – feniks.

Średniowieczne przedstawienia zwierząt i roślin są realistyczne, ale dalekie od naturalizmu czy – rzec by się chciało – od realizmu fotograficznego; i w tym też należy upatrywać ich siłę, ich sugestywność, ich piękno. Im bardziej w późnych wiekach średnich i w okresie renesansu sztuka w naśladowaniu przyrody zbliżała się do dosłowności, tym bardziej stawała się – nie w całości, lecz w szczegółach przedstawiających – powszednia, zwyczajna, schematyczna, znikająca owa nieopisana, średniowieczna niezwykłość świata, który był cudowny, a przecież bliski i znany, baśniowy, a przy tym czytelny, urzekający, a zrozumiały.

Świat naśladowanych szczegółów natury w renesansie był nadal piękny, ale już pozbawiony owej fantastyki zakotwiczonej w średniowiecznym realizmie. W madrygale Adriana Bancchieriego *Contrappunto bestiale alla mente* kukulka jest wyraźną kukulką, kot typowym kotem, pies niepodważalnym psem. To samo kontynuował barok i dalsze epoki, których dźwiękonaśladowcze motywy starały się jak najwierniej kopiować otaczający świat – aż do niedoścignionego szczytu malarstwa dźwiękowego w *Symfonii Pastoralnej* Beethovena.

Średniowiecze pozostało czasami owej niepowtarzalnej, manierycznej aluzji do kukulki, aluzji do śpiewu skowronka, słowika, zaledwie aluzji do przyrody, do otaczającego świata. W muzyce świeckiej długo, aż do XIV wieku, pozostawało twórczością intuicyjną, improwizowaną, trubadur śpiewał jak ptak.

Wiele jeszcze miało upłynąć czasu, zanim dzieła zbliżone do przytoczonej kompozycji Janequina zaczęto pisać na instrumenty, niezależnie od muzyki wokalne, ale intawolacje utworów Clementa Janequina były bardzo popularne już za jego czasów; *Śpiewem ptaków* zajął się sam Nicolas Gombert, który przeniósł *chanson* na instrumenty wkrótce po jej powstaniu. Była to jedna z dróg kształtowania się swobodnego stylu instrumentalnego.

Ptaki jako współtwórcy

Jak ludzkie społeczności rozwijały swą mowę od nieartykułowanych brzmień do literatury i wyszukanej poezji, jak my sami wykształciliśmy swą muzykę – od pierwszego stuknięcia kością o kość i krzyku do najnowszych symfonii i oratoriów (a może do muzyki konkretnej, wielkim łukiem powracającej do wspomnianych pierwotnych praktyk) – tak ptaki przeobrażały (i nadal przeobrażają) swój śpiew, który – w ciągu blisko 150 milionów lat ewolucji około 10 tysięcy gatunków, z czego dotąd nawet ćwierci nie zarejestrowano na taśmie – stopniowo przemienił się z nieporadnego skrzeku w ptasie koncerty.

Człowiek, który od niepamiętnych czasów obserwował śpiew ptasi, w pewnym momencie zdał sobie sprawę z jego inwencji i ewolucji; wówczas musiał zadać sobie pytanie: w jakim kierunku zmierną te przemiany? Czy w stronę sygnałów lub skondensowanych znaków dźwiękowych, w stronę porozumienia między osobnikami gatunku, a więc w kierunku mowy rozumianej podobnie do mowy ludzkiej? A może raczej w stronę ludzkiej muzyki, śpiewu, koncertu, która jest przeciw działanością artystyczną, choć także nie wyklucza porozumienia, bo sama jest jego odmianą?

Powstały zatem, jak zwykle, dwie przeciwstawne teorie: za i przeciw. Jedni twierdzili, iż głosy ptaków nic wspólnego nie mają z organizacją dźwięków, przeprowadzoną przez człowieka w artystyczny sposób, lecz służą organizacji ptasiego życia. Drudzy mówili: ależ przeciwnie, głosy ptaków są muzyczne i co więcej ewoluują w kierunku gremialnego świergotu, muzyki zespołowej, koncertów, ptasich symfonii. Ci pierwsi są zwolennikami semiologii natury. Ci drudzy stworzyli w XX w. ornitomuzykologię.

Ornitomuzykologia nie zajmuje się oczywiście poetyckim widzeniem świata i nic jej nie obchodzi metafory, nawet bardzo doniosłe. Dziedzina ta zajęła się rozpracowaniem śpiewu ptaków od strony fachowych pomiarów, co stało się możliwe dzięki wielokrotnemu niejako powiększeniu, czyli spowolnieniu ptasiego śpiewu specjalnym mikroskopem akustycznym, aż do 256 razy włącznie. Jest to metoda wybitnego ornitomuzykologa Pétera Szöke, który w 1957 r. doszedł przy pomocy swoich badań do spostrzeżeń, że na przykład strzyżyk, rudzik czy piegża czarnogłowa są muzycznie

kompletnie nieutalentowane, dudek pasiasty, kukułka szara i sikorka bogatka wykazują niejaki zdolności, zaś do muzycznych geniuszy zaliczają się niewątpliwie potrzyszcz (wbrew swojej zgrzytliwej nazwie) oraz drozdy: amerykański – *Hylocichla mustelina* i pustelnik (jako że wielka sztuka chętnie powstaje w osamotnieniu) – *Hylocichla guttata*.

Jednym słowem z ptakami jest tak jak z ludźmi: są zdolni i niezdolni, występują bardziej i mniej muzycznie utalentowane gatunki i nacje, a paralele pomiędzy ludźmi i ptakami przeprowadzono, odkąd w ogóle zaistniał temat ptasiej muzyki. Curt Sachs tak to ujmując w swym znanym dziele *Muzyka w świecie starożytnym*:

„Pieśni germańskie przypominały cesarzowi Julianowi Apostacie wrzawę ptaków. Jeszcze około roku 600 n.e. Biskup Venantius Fortunatus zapewnia lekcważąco, że Burgundowie i Frankowie nie byli w stanie odróżnić gęgania gęsi od łabędziego śpiewu, a następnie dwieście lat później, w czasach Karola Wielkiego, rzymscy śpiewacy kościelni protestowali przeciwko «zezwierzęconemu» śpiewowi Franków, którzy niewykształconym, barbarzyńskim głosem dusili melodie w swych gardłach” [327].

Olivier Messiaen – jak powszechnie wiadomo, szczególnie zainteresowany ptasim śpiewem – zanotował liczne głosy ptasie bardzo dokładnie, z natury, zwykłym muzycznym zapisem, nie posługując się żadnym aparatem poza własnym uchem. Cóż, z punktu widzenia psychomuzykologii naturalne ornitomuzykologiczne słyszenie nie jest bynajmniej wykluczone.

Różnica zatem między akustyczno-mierniczą metodą Pétera Szökego a tradycyjną metodą Oliviera Messiaena, ale także Georges'a Migota, Ottorina Respighiego, Waltera Braunfelsa aż po mityczno-symbolicznego *Ptaka Ugui* Piotra Mossa, polega na czymś innym: w średniowieczu człowiek słyszał inaczej. I pod tym względem Olivier Messiaen (z pewnego punktu widzenia) pozostał bliski średniowieczu, a w muzyce jego porbrzmiewa często dostojna, patriarchalna nuta. Wyrazem tego specjalnego, mistycznego słyszenia jest przede wszystkim pełen ptasich śpiewów *Kwartet na koniec czasów* (*Quatuor pour la fin du Temps*). Dzieło to kompozytor stworzył podczas pobytu w stalagu w Görlitz, gdzie ptaki koncertowały jak gdyby nigdy nic.

Prawie każdy koncert kapeli ptaków skomponowany jest ku chwale drzew

– tak twierdził w swej niezwyklej powieści filozoficznej *Tamten świat* XVII-wieczny liberyn francuski Savinian Cyrano de Bergerac.

„Ale też w nagrodę za staranie, z jakim ptaki opiewają ich piękne czyny, drzewa chronią starannie ptasie amory. Drzewo z własnej chęci owija gniazdo gałąz-

kami, aby uchronić rodzinę swojego gościa przed ludzkim okrucieństwem. A gdybyś wątpił, przypatrz się gniazdom ptaków zrodzonych na zgubę współbraci: gniazdom Krogulców, Sokolasków, Kań, Sokółów etc.; albo gniazdom ptaków, które gadają tylko po to, aby wyklócać się z nami: jak Sroki i Kraski; albo gniazdom tych ptaków, które swym szczebiotem lubią nas straszyć – a przekonasz się, że gniazda takie każdy zobaczyć zdoła, drzewo bowiem odsuwa od nich gałęzie, by za ich złośliwe koncertowanie wydać je na łup”.

Podczas podróży na Słońce (*Państwa i cesarstwa Słońca*), gdyby nie ptaki, nasz podróżnik o mało by nie zginął, zadziobany jako przedstawiciel ludzkości, nacji znanej z tyranii wobec ptaków. Uratowała bohatera jednak dusza jego własnej papugi, która dobrze zapamiętała, że jej pan nieraz stwierdzał w swych dziełach (w przeciwieństwie do Kartezjusza), że ptaki mają duszę. To jeden ze świetniejszych przykładów literackiego dowcipu Bergeraca.

Powróćmy jednak do pierwszego zdania: „Prawie każdy koncert kapeli ptaków skomponowany jest ku chwale drzew”. Ta prosta obserwacja jest zapewne słuszna: trudno sobie wyobrazić ptaki w środowisku

pozbawionym bujnej roślinności. Tak jak nasza sztuka sławi najszerzej pojmowaną ziemię, śpiew ptaków musi wychwalać pnie, konary, gałęzie, dziuple i listowie ich naturalnego otoczenia. Są to także te same średniowieczne ptaki, które oglądamy na miniaturach w traktacie *Fizjologusa*, na drzewach słynnego lombardzkiego kodeksu z Wiednia i na obrazach Mistrza z Trzeboni, kolorowi i chętni do radosnych koncertów mieszkańcy wszelkich zielonych gąszczy. O drzewach można jednak opowiadać tylko słowami, kiedy zaś chcemy opowiadać muzyką o lesie, sięgamy zazwyczaj właśnie do naśladowania licznych ptasich głosów; na przykład w koncercie *Wiosna* z cyklu *Cztery pory roku* Antonia Vivaldiego znajdujemy sporo takich szczebiotów. Wagner wraz ze swym genialnym *Szmerem lasu* należy do nielicznych przykładów niezwykle trafnego i zarazem pięknego malowania poprzez dźwięki, nie stosując wyłącznie naśladowania ptasich świergotów, ale ożywiając także właśnie szum drzew, krzewów i listowia.

Co innego jednak szmer, a co innego usilny świergot gremialny; ten drugi to harmider często o trudnej do wytrzymania intensywności. Tak musiały zapewne brzmieć koncerty ptasie, w XVII stuleciu ukazywane



Jean Chardin, *Serynetka*.

przez malarzy, także południowych, ale szczególnie północnych. Na licznych płótnach szkoły północnej, na obciążonych ptasią hordą koronach skrzydlaci muzycy porozkładali partycje i wyśpiewują, wywołując u widza tyle zachwyt, co wprowadzając efekt komizmu, nie wiadomo, czy na tych dziwnych obrazach mamy do czynienia z harmonią, czy z kakofonią, czy autor miał na myśli wielką pieśń natury, czy raczej tylko jazgot przyrody. Jednak bez względu na to obrazy tego rodzaju nas zastanawiają i zachwycają zarazem.

Kto jednak śpiewa ku chwale drzew, sławi naturę. Kto śławi naturę, sławi Stwórcę.

Bliższy natury i bliższy transcendencji, bardziej niż wiedzą prowadzony intuicją, człowiek dawnych epok obcował z mową wielu zwierząt, tych nawet, które dziś wydają mu się nieme; te zaś, które słyszy do dziś, wówczas pojmował lepiej. A co może jeszcze ważniejsze, człowiek średniowiecza nie tylko słuchał uważniej głosów wszelkiego stworzenia, ale je, także intuicyjnie, interpretował. W późniejszych wiekach całkiem zatracono tę potrzebę i zarzucono potoczne poszukiwanie, szczególnie od chwili rozpoczęcia poważnych badań naukowych. Tymczasem dawne, mniej pedantyczne interpretacje szły w stronę pojmowania nieco zabobnego czy quasi-uczonego, ale też symbolicznego, religijnego i oczywiście właśnie artystycznego, poetyckiego, muzycznego.

„Melodie i tematy bez słów – stwierdzał Goethe – przypominają mi motyle i barwne ptaki poruszające się przed naszymi oczyma [...], podczas gdy śpiew wznosi się wprost do nieba niczym anioł”. W tej wypowiedzi obok inspiracji naturalnej pojawia się także interpretacja metafizyczna. Śpiew, jak sądził Goethe, jest czymś lepszym, a tylko muzyka czysto instrumentalna ma owo „motyle”, przyrodnicze pochodzenie.

W średniowieczu wierzono niezbitnie, że ptaki śpiewają ku chwale Niebios, wszelka ludzka muzyka stąd właśnie bowiem się wzięła: człowiek próbował śławić Boga tak, jak śławi go swym głosem cała natura. Może dlatego właśnie naśladował ptasie głosy. Całkiem dosłownie wypowiada to w pieśni *O maju* jednooki rycerz Oswald von Wolkenstein. A wspomniany Jehan Vaillant w *virelai Par maintes fois* każe nawet ptakom wypowiadać wielokrotnie francuskie słowo *Dieu* (Bóg) i traktuje je identycznie – choć (co niezwykle istotne) pisząc je za każdym razem wielką literą – jak zgłoskę onomatopieczną.

„*Si vous suppli, ma tres douce alouette,
Que vous voullés dire vostre chanson:
Lire lire lire lire lirelon
Que dit Dieu Dieu,
Que te dit Dieu,
[Que dit Dieu Dieu,]
Que te dit Dieu Dieu,*”

*Que te dit Dieu Dieu,
Que te dit Dieu Dieu”.*

To jest właśnie owo typowe dla człowieka średniowiecza łączenie się z naturą w śpiewie, w sławieniu – świata, ukochanej, piękna stworzenia i samego Boga. Po to wszak człowieka Bóg obdarzył głosem i zdolnością wyrazu, by oddawał swój zachwyt nad światem, żeby go, i wraz z nim jego Stwórcę, śławił.

„Oto i wróbel znalazł sobie domek, i jaskółka gniazdo swoje,

gdzie pokłada ptaszęta swe, u ołtarzów twoich, Panie zastępów, królu mój

i Boże mój!”

(Księga Psalmów LXXXIV, 4).

Po to człowiek komponował i nie miał wówczas co do tego wątpliwości. I sztuka była wówczas piękniejsza, prostsza, bardziej wzruszająca.

Dziś kompozycje Jehana Vaillanta czy Roberta-Borleta są nie tylko zapisem twórczości, przykładem, jak człowiek komponował, ale może także jedynym dowodem tego, jak człowiek w średniowieczu słyszał otaczający go świat. I jak ptaki śpiewały w średniowieczu. Jak śpiewał słowik, skowronek, kukułka.

Jeżeli ma to być końcowy wniosek tych notatek, to na pewno nie jest to wniosek konstruktywny. To refleksja poetycka. Czymże jednak jest cała muzyka jako taka, jeżeli nie refleksją poetycką? Czymże jest śpiew ptaków, jeżeli nie taką właśnie, ptasią nad światem poetycką refleksją?