

Napisano kiedyś nowelę kryminalną, w której morderca został ujęty na podstawie świadectwa zegara. Zegar wydzwaniał dwa dźwięki, których nazwy solmizacyjne zawierały dodatkowy sens, zdradzający brzmienie nazwiska winowajcy.

W muzykologii ani w estetyce muzycznej nie funkcjonuje pojęcie motywu znaczącego, które próbuję wprowadzić w tym szkicu. W praktyce w muzyce czysto instrumentalnej zdarzają się pewne struktury motywiczne czy tematyczne, które – nie stanowiąc muzycznej onomatopei – zawierają jednak dodatkowe pozamuzyczne znaczenie. Za powstanie tego rodzaju struktur odpowiedzialnych może być kilka różnych przyczyn i mechanizmów, które biorąc pod uwagę, staram się w zakresie tego zjawiska wprowadzić pewną systematyzację.

Mianem motywu znaczącego pragnę tu nazwać drobne struktury motywiczne, zbudowane przeważnie z kilku dźwięków, przekazujące poza swą ogólną muzyczną czy estetyczną wymową (emocją, nastrojem) również szczegółowe informacje typu niemuzycznego, konkretne treści semantyczne, którymi przeważnie są imiona własne albo krótkie frazy językowe czy też sygnały o symbolicznym, nie ogólnym jednak, lecz indywidualnym znaczeniu. Pojawiają się one tylko wyjątkowo, w niektórych utworach, rozrzucone pośród zwyczajnych motywów czysto muzycznych, jako oderwane przykłady chwilowej semantyzacji. Nie mam więc na myśli ani figur retorycznych wchodzących w skład dawnego języka konwencjonalnego, ani struktur ilustracyjnych czy też motywów przewodnich typu wagnerowskiego, symbolizujących pewne postacie, uczucia, idee, treści ogólne.

Struktury, których specyficzny charakter pragnę tu omówić, choć są w historii muzyki przykładami jednostkowymi, razem jednak tworzą wcale niemałą i niewątpliwie arcyciekawą grupę. Grupa ta stanowi w zbiorze motywów i tematów muzycznych samodzielne, odrębne zjawisko, które domaga się specjalnej interpretacji. Podkreślam jednak, że w tekście tym nie przeprowadzam naukowej analizy, lecz proponuję ujęcie tego rzadkiego dźwiękowego zjawiska muzycznego w formie dość luźnej refleksji. Jak mi się zdaje, nikt do tej pory nie zajmował się w osobnym szkicu tym tematem, toteż przeprowadzone tu klasyfikacje i interpretacje nie mogą się odwoływać do opublikowanych już artykułów. Określanie omawianych tutaj motywów znaczącym mianem symbolu niczego moim zdaniem nie wyjaśnia, ponieważ przyjmuję założenie Ernsta Cassirera,¹ według którego cała kultura jest systemem symbolicznym.

I. Typ morfologiczny

Struktury dźwiękowe, które obarczone zostały konkretnym pozamuzycznym znaczeniem, występują

Słyszalny krajobraz

KRZYSZTOF LIPKA

S f i n k s y. Motywy znaczące jako próba usemantycznienia struktury muzycznej

w kilku różnych rodzajach. Do grupy uznanej tu przede mną za pierwszą, ważnej, bo licznej, choć zarazem najbardziej różnorodnej, złożonej z najsilniej zindywidualizowanych motywów, o zdecydowanie zarysowanym obliczu, zaliczyć należy te zespoły brzmień, których znaczenie jest organicznie związane z ich budową, ponieważ wynika z nazw – literowych lub solmizacyjnych – poszczególnych dźwięków wchodzących w skład całej struktury. Ich najważniejszą zapewne cechą wspólną jest konieczna – z punktu widzenia muzycznego – przypadkowość występujących w nich dźwięków. Dźwięki te bowiem zostały dobrane wtórnie, z powodu podjętego pierwotnie niemuzycznego zamysłu, który za punkt wyjścia przyjął strukturę nie dźwiękową, lecz językową. Motywy te nie są ilustracją rzeczywistości, a jak gdyby słowem przełożonym na dźwięki.

Trudno byłoby stwierdzić, kiedy po raz pierwszy zastosowano tego typu motyw znaczący; niewykluczone, że przykłady tego rodzaju można by odnaleźć już w renesansie. Nie zamierzając jednak zestawiać tu pełnej listy interesujących nas struktur, ograniczam się do przywołania kilku przykładów najbardziej typowych.

Najpopularniejszym motywem znaczącym tej grupy jest znany temat zbudowany z dźwięków B – a – c – h.² Pochodzi on od samego Bacha (mistrz rzekomo twierdził, że możliwość pełnego skojarzenia liter jego nazwiska z nazwami dźwięków wyjaśnia muzykalność jego rodu), który użył go przynajmniej dwukrotnie. Po raz pierwszy w *Fudze klawesynowej B-dur* „Über den Namen Bach” BWV³ 898 napisanej w Weimarze ok. 1717 r.; po raz drugi w ostatnim dziele Bacha, zbiorze *Kunst der Fuge BWV 1080*. Pozostałe przypadki: *Fuga organowa B-dur BWV Anhang 45* oraz *4 Fugi klawesynowe BWV Anh. 107-110* są według świadectwa Wilhelma Friedemanna Bacha, najstarszego syna Bacha, wątpliwego autorstwa, co oczywiście nie zmienia faktu, że

ich tematy jako motywy znaczące istnieją w sposób identyczny, choć genetycznie nieoryginalny.

Szczególnej wymowy motywowi znaczącemu B – a – c – h nadaje znana historia ostatniego ogniwa *Kunst der Fuge*, toteż z tego względu pokrótce ją tutaj przypominam. W dziele tym, które w zasadzie jest dźwiękowym traktatem o możliwościach wypowiedzenia ludzkiego ducha dźwiękiem, temat B – a – c – h pojawia się w fudze ostatniej, oznaczonej jako *Contrapunctus XIX*, w taktie 193. w charakterze tematu trzeciego, po czym, po przeprowadzeniu w postaci zasadniczej i w inwersji, utwór pozostał urwany. Na manuskrypcie zbioru syn Bacha, Karol Filip Emanuel, napisał własną ręką: „Tę fugę w miejscu, gdzie w kontrapunkcie pojawia się nazwisko Bach, przerwała śmierć jej twórcy”. Wydaje się, że Bach przywiązywał szczególną wagę do wcześniej już wymyślonego motywu znaczącego B – a – c – h, skoro wprowadził go w ostatnim, zamykającym ogniwie wielkiego cyklu jako trzeci, podsumowujący wszystko temat, już zapewne przeczuwając zbliżającą się śmierć. Widnieje ten temat nie tylko na końcu Bachowej spuścizny jak ostateczny podpis pod dziełem całego jego życia, czy jako po wsze czasy niezbity dowód, że autorem tego dzieła był wielki Bach. To nazwisko, umieszczone na końcu kompozycji, ma także wymowę gmerku, który wybijali na swych majstersztykach złotnicy, czy coś z sygnatury, którą znajdujemy u dołu malarskich arcydzieł; jest w tym więc nie tylko akcent niezaprzeczalnie osobisty, podpis, ale także prawdziwie patriarchalny znak, zakotwiczony w cechowej tradycji od średniowiecza. A mógł się stać ten temat takim właśnie dowodem ręki mistrza tylko i wyłącznie dzięki swej pozamuzycznej treści, która przez odpowiednie dobranie muzycznych dźwięków (pod względem ich literowych nazw), zawiera konkretne znaczenie semantyczne.

Dzięki temu znaczeniu temat B – a – c – h stał się strukturą niezwykle popularną w twórczości wielu kompozytorów następnych pokoleń. Lipski kantor potrafił – jak nikt inny – tak skonstruować temat fugi, by się dzięki swej interwalice szczególnie nadawał do kontrapunktycznych przekształceń; temat B – a – c – h, zbudowany z półtonów, należy do najbardziej bodaj pod tym względem udanych w historii muzyki, toteż fascynował on twórców wielu generacji, skłaniał, i skłania do dziś, do oddania hołdu geniuszowi Bacha.

Pierwszy od czasów lipskiego kantora spożytkował temat B – a – c – h Robert Schumann, pisząc 6 *Fug organowych* op. 60. Jego śladem poszli następni: Otto Barblan, Bela Bartók, Hans Eisler, Wolfgang Fortner, Arthur Honegger, Franciszek Liszt, Karl Nielsen, Andrzej Panufnik, Max Reger, Mikołaj Rimski-Korsakow, Arnold Schönberg i inni, przenosząc temat B – a – c – h do zespołu kameralnego, orkiestrowego, a nawet do koncertu skrzypcowego (Nielsen, op. 33 cz. II).

Robert Schumann, zanim jeszcze zainteresował się tematem B – a – c – h, być może zresztą także z inspiracji tym pomysłem Bacha, tworzył własne konstrukcje podobnego typu, zbudowane na motywach znaczących tego samego rodzaju. Dwie z jego kompozycji, *Abegg-Variationen* op. 1 i *Karnawał* op. 9, oparte są na identycznym pomysle; ich motyw czołowy (jak temat w fudze) zawiera pozamuzyczną treść, wynikającą ze znaczenia literowych nazw nut. O ile Bach użył tematu skonstruowanego z dźwięków odpowiadających literom swego nazwiska raczej jako rodzaju muzycznej sygnatury, o tyle u Schumanna, romantyka, podobne struktury związane są z emocją, z intymnymi uczuciami.

Wariacjami na temat nazwiska Abegg op. 1 (1830) uhonorowana przez Schumanna została córka manheimskiego kupca, słynąca z piękności Meta. Czy kompozytor rzeczywiście kochał się w niej przelotnie, czy też nie, jest sprawą drugorzędną. Zwrócił jednak uwagę na samo nazwisko, którego litery dały się przełożyć na język muzyczny, i skonstruował podobny do Bachowego motyw znaczący, który opracował techniką wariacyjną. Na tym motywie, A – b – e – g – g, przenoszonym sekwencyjnie, oparty został cały trzydziestodwutaktowy temat zbudowany z dwóch części, z których druga jest utrzymana w tym samym schemacie przeprowadzonym w linii opadającej (od końca); po nim następują trzy wariacje i finał. Być może cała ta warsztatowa operacja została wymyślona w celu przydania atrakcyjności pierwszej kompozycji, którą początkujący muzyk szykował do druku, podobnie jak mistyfikacja zawarta w dedykacji wymieniającej fikcyjną „hrabiankę Paulinę d'Abegg”.

Podobny pomysł zainspirował Schumanna do napisania *Karnawału* op. 9. Kompozycja nosi podtytuł *Scènes mignonnes sur quatre notes* i rzeczywiście zawsze te same cztery nuty, ale w najróżniejszych konfiguracjach, rozpoczynają kolejne miniatury wchodzące w skład cyklu. Układ nut, które składają się na czołowe motywy kolejnych miniatur: A – es – c – h, wynikał z przełożenia na dźwięki nazwy miejscowości w Czechach, Asch, skąd pochodziła jedna z interesujących Schumanna pańien, Ernestyna von Fricken (przy czym litera s została w niektórych wypadkach przetransponowana na dźwięk es, w innych występuje jako dodatek do a, tworząc razem dźwięk as). W cyklu, pomiędzy miniaturami ósmą i dziewiątą, Schumann wyodrębnił trzy z tych motywów znaczących, wypisując je osobno, jako niby-samodzielny utwór, w postaci długich, niewyliczonych dźwięków (*nota longa*).

Te trzy motywy, nazwane przez kompozytora *Sfinksami*, nie zostały oznaczone numerem jako osobne ogniwo cyklu i zwyczajowo nie są wykonywane. Słusznie, bo brzmieniowo nie ma w nich nic atrakcyjnego, a tajemniczość tego kompozytorskiego posunięcia zyskuje za to w zapisie. Warto zwrócić uwagę na kolej-

ność układu tych trzech „sfinksów”; najpierw występuje motyw o dźwiękach Es – c – h – a, później As – c – h i wreszcie A – es – c – h. Pierwszy wariant jest całkowicie niejasny, drugi wydaje się wręcz dosłowny, ale jego trzyczłonowość oraz zamiana es na as oczywiście wprowadzają dezorientację, dopiero trzeci motyw potwierdza ewentualne domniemania grającego co do istoty tego muzycznego szyfru, o ile pojmie zamianę litery s na muzyczne es. A że kompozytor liczył na dociekliwość oglądającego nuty, świadczą niewielkie krzyżyki, którymi na początku każdej miniatury zaznaczył dźwięki należące do tematu i dające razem jedną z postaci „sfinksa”.

Początkowe miniatury cyklu *Karnawał* systematycznie rozpoczynają się od motywu czołowego odpowiadającego „sfinksowi” trzeciemu, od dziesiątego ogniwa podstawą początków kompozycji staje się „sfinks” drugi, zaś „sfinks” pierwszy, najmniej czytelny, nie pojawia się w żadnej z miniatur. Miniatura dziesiąta, ta, od której następuje zmiana szyfru, zwraca uwagę nieszablonową nazwą: A. S. C. H. S. C. H. A. – *tańczące litery* (*Lettres dansantes*). Schumann dawał tę nieco ekscentryczną metodą wskazówki (jak w grze w podchody czy innych zabawach polegających na tropieniu), naprowadzając grającego czy też czytającego jego nuty na właściwy trop. Tymczasem drugi z wymienionych w tytule miniatury dziesiątej motywów w ogóle nie występuje w jej nutowym tekście. Kompozytor jedną ręką daje podpowiedzi, a drugą je odbiera.

Z czterech spośród dwudziestu jeden miniatur cyklu motywy znaczące – „sfinksy” – w ogóle zostały przez Schumanna wyeliminowane i wydaje się, że tytuły tych ogniw tłumaczą nam dlaczego. Numer 8. *Replika* jest zgodnie z nazwą silnie związana z miniaturą poprzednią (7. *Kokietka*), nie było więc potrzeby powtórzenia motywu; być może to właśnie owa *Odpowiedź* kokietuje kokietkę, robiąc jej na przekór. Miniatury 12. *Chopin* i 17. *Paganini* są muzycznymi portretami autentycznych postaci, które nie miały nic wspólnego ani z miejscowością Asch, ani z Ernestyną von Fricken. Schumann zresztą, zafascynowany swą wybraną, nie miał najmniejszej ochoty kojarzyć jej z innymi twórcami, nawet występującymi w postaci karnawałowych masek na wymyślnym balu. Ostatni, może najciekawszy z czterech pozbawionych czołowego „sfinksa”, przypadek stanowi miniatura 20. *Przerwa*: szybkie tempo (*Vivo*) i brawurowy charakter od początku do końca utworu są w zdecydowanym konflikcie z nazwą tej części cyklu. Przecież podczas przerwy wszyscy goście balu zapewne odpoczywają, muzycznie można by więc ten klimat oddać co najwyżej w postaci obrazu lekkiej przechadzki, nie zaś jakiejś szalonej galopady. Ta pauza nie jest zatem przerwą w balu, daje się za to wytłumaczyć warsztatowo, jako przerwa w konsekwentnym wprowadzaniu czołowych motywów A – es – c – h.

Warto zauważyć na marginesie, że *Karnawał* op. 9 dzięki opisanej specyfice stwarza niepowtarzalną sytuację, w której jedna i ta sama kompozycja operuje dwoma różnymi warstwami programu pozamuzycznego. Warstwa pierwsza, bardziej czytelna, obrazuje przebieg balu i treść jej wyklada się tytułami poszczególnych miniatur, ale za nią kryje się warstwa druga, zaszyfrowana, która prowadzi akcję rozgrywaną pomiędzy motywami znaczącymi i biorącymi w niej udział niektórymi z tytułów (*Sfinksy*, 10. A. S. C. H. S. C. H. A. – *tańczące litery*, 20. *Przerwa*). Schumann był mistrzem w podobnych grach ze słuchaczem i lubił się stroić w tajemnice.

Interesujące wydaje się oczywiście pytanie, jakie znaczenie ma fakt istnienia w muzyce podobnych motywów, a tymczasem odpowiedź na nie następcza spore trudności. Z jednej strony bowiem nic dziś nikomu nie mówi ani nazwisko Abegg, ani nazwa miejsciny Asch; są to dla przytłaczającej większości słuchaczy muzyki Schumanna nazwy puste. Z drugiej strony chęć nadania pozamuzycznego sensu strukturze dźwiękowej lub – odwrotnie – przełożenia rzeczownika własnego na język dźwięków jest sprawą niebagatelną, gdyż stanowi próbę przełamania semantycznej beznaczeniowości muzycznego motywu. W dodatku jest to próba całkowicie inna od pozostałych, takich jak naśladownictwo dźwiękowe (onomatopeje) czy też symbolika dźwiękowa (figury retoryczne).

Nazwy dźwięków są sprawą konwencjonalną (podobnie zresztą jak nazwy miejscowości i struktury językowe w ogóle), należy więc pamiętać o tym, że obiektywnie struktura motywu znaczącego nie wyraża niczego poza dźwiękiem. Jeżeli nawet pominiemy ten aspekt zagadnienia, pamiętając o tym, że wszelkie znaczenia są tu jedynie czysto umowne, to i tak w dalszym ciągu sens motywu dociera jedynie do słuchacza zorientowanego w intencji kompozytora (przy czym w wypadku *Karnawału* op. 9. otrzymujemy pewne pozorne ułatwienia, które w rzeczywistości są, przeciwnie, utrudnieniem ze względu na różnorodność motywów, ich każdorazowo inne upostaciowanie, uwikłanie w fakturalny układ z innymi dźwiękami i wreszcie przez szaradę stworzoną przez kompozytora). Nawet dla słuchacza, który zna genezę Schumannowych motywów znaczących, ich struktura nie niesie żadnych treści typu informacyjnego, może jedynie skierować jego uwagę na intencję kompozytora, pobudzić wyobraźnię do śledzenia (przy czytaniu nut) warstwy zaszyfrowanego programu ukrytego w grze motywów lub do konstruowania treści typu literackiego na podstawie warstwy programu zawartego w tytułach. Treści istotne „sfinksów” są czysto warsztatowe, nie informują analityka o niczym innym ponad intencję autora i sposób jej wprowadzenia w życie.

Zapewne nie do pogardzenia są tu także pewne ukryte za motywami znaczącymi informacje historycz-

ne; nie znając faktów, z ogólnych wzmianek, z treści „przymuszonych”⁴ dowiadujemy się, że struktura motywów dotyczy osoby, która niegdyś żyła, że miejscowość, do której cykl się odnosi, jest rzeczywista, a to zachęca do poszukiwania dalszych informacji. Podczas gdy – porównując sytuację z muzyką programową – *Symfonia Pastoralna* Beethovena pozostaje w swym szczegółowym programie ogólna, nie mówi nam, na jakiej wsi kompozytor przebywał, gdzie przeżył burzę i słuchał kukułki. Nazwa Asch jest więc wśród kodów kulturowych nierozdzielnie już związana z *Karnawalem* op. 9. Schumanna, gdyż twórca zawarł w samej materii dźwiękowej tego dzieła pewien sygnał: muzyczny ekwiwalent jej imienia.

Niektóre z pomysłów Schumanna z *Karnawalu* odznaczają się pewną dziwacznością lub specyficznym poczuciem humoru, na przykład fingowane rozdwojenie osobowości kompozytorskiego *alter ego* na Euzebiusza i Florestana, wyimaginowany Związek Dawida etc. Schumann przejawiał szczególne upodobanie do łamigłówek typu motywów znaczących, w rodzaju B – a – c – h, A – b – e – g – g czy też A – e – s – c – h, i w gruncie rzeczy podobnej proweniencji i charakteru jest termin-tytuł innego cyklu: *Noveletten*, ukuty przez Schumanna od nazwiska kolejnej sympatii, Klary Novello, a przejęty później nie tylko przez innych kompozytorów, lecz również przez twórców form literackich. Można by się w tej nieco dziwnej oryginalności pomysłów dopatrywać skłonności do początków zachwiania psychicznego, które nie ominęło twórcy w późnych latach, gdyby nie dalsze pomysły tego samego typu, spotykane w twórczości innych mistrzów. Muzycy po prostu lubią warsztatowe eksperymenty, a nawet lekkie dziwactwa.

Tak czy inaczej warto pamiętać, że pierwszy impuls do tego typu zabaw literacko-muzycznych, a co za tym idzie – choćby nieświadomego – dążenia do nadania motywom muzycznym znaczenia semantycznego, wyszedł właśnie (po Bachu) od Schumanna. Trzeba też zaznaczyć, że pomysł zastosowany przez Bacha był specyficzny (własne nazwisko), a co za tym idzie jednorazowy. Nawet gdyby bez zachęty Schumanna następni muzycy podjęli temat B – a – c – h, to i tak zapewne bez jego (Schumanna) inicjatywy nikt by nie wpadł na pomysł kontynuowania i rozwijania podobnych nietypowych relacji między imionami własnymi naturalnego języka i nazwami dźwięków, potraktowany całkowicie poważnie.

Tymczasem w późniejszych dziejach muzyki mamy liczne przykłady żywotności tego właśnie pomysłu i takiego kojarzenia nazw własnych i określeń solmizacyjnych czy literowych nut. Znajdujemy sporo przypadków tego rodzaju nasączenia pozamuzycznym sensem motywów dźwiękowych jeszcze w romantyzmie. Przypomnijmy znany *Kwartet smyczkowy B – la – f*, skomponowany do spółki przez twórców rosyjskich: Mikołaja Rimskie-

go-Korsakowa, Aleksandra Borodina i Aleksandra Głazunowa. Utwór ten miał być holdem złożonym wielkiemu wydawcy, mecenasowi i znawcy muzyki, Mikołajowi Bielajewowi (B – la – f = Bielajew).

Struktura tego przekładu rzeczownika własnego na nuty jest nieco inna, bardziej skomplikowana, gdyż nastąpiło tu przemieszanie dwóch różnych systemów oznaczeń dźwięków: b i f należą do kodu literowego, zaś la do nazw solmizacyjnych. Oprócz tego oba oznaczenia literowe, litery pojedyncze b i f, są reprezentacjami całych sylab: Bie – jew, przy czym dodatkowo końcówki w nazwiska zostało ujęte fonetycznie jako f (ubezdźwięcznione), a do samego nazwiska w ogóle nie należy. W gruncie rzeczy w tym wypadku różnica w nazwach solmizacyjnych i literowych dotyczy jednej litery, dodanego czy też pozostawionego z nazwiska l. Dźwięk ten nosi nazwę solmizacyjną la i literową a; zatem przy zachowaniu jednolitego nazewnictwa kwartet powinien być określony motywem czołowym: b – a – f (literowo) lub: si – la – fa (solmizacyjnie). Jest to więc w sumie ciekawy przypadek, w którym forma zapisu całkowicie odpowiada przekazywanej treści tylko przy przemieszaniu nazewnictwie; przy zachowaniu jednolitych określeń nazwisko mecenasa nie daje się z dźwięków ułożyć. Mimo jednak, że nie zachodzi tu precyzyjna transpozycja z języka na dźwięki, intencja twórców dzieła jest jasna, a przekazywana nam przez nich informacja czytelna.

Schumann w *Karnawale* ograniczył się do umieszczenia motywów znaczących jedynie na początku miniaturowego cyklu. W *Kwartecie B – la – f* całość pół godziny trwającej kompozycji została niezwykle intensywnie przesycona głównym motywem. Występuje on we wszystkich częściach utworu (nawet w III, określonej jako *Serenada à la espagnola*), nie milknąc prawie ani na chwilę. Na skutek zmian charakteru, tempa, rytmu etc. poszczególnych części motyw został poddany najrozmaitszym przekształceniom, zyskując na różnorodności, a nie tracąc jasności – ze względu na swą prostotę – ani na moment: zmienia się jego rytm, tempo, rozłożenie akcentów, nawet interwalia (dzięki przewrotowi ostatniej odległości o oktawę). Brak oczywiście wśród przemian tylko skoku o interwał septymy wielkiej (lub nony małej): b – a, skoku, którego w podobnych przeobrażeniach wiek XX już by nie przeoczył.

Przy okazji *Kwartetu B – la – f* przekonujemy się o ciekawej właściwości motywów znaczących – otóż zachowują one swój sens nawet przy wprowadzeniu transpozycji, choć oczywiście zachowują tylko pozornie. W tak długiej i intensywnie nasyconej jednym motywem kompozycji nie wchodziła w rachubę możliwość, by nie przenosić struktury tematycznej na inne stopnie skali, gdyż groziłoby to jednostronnością, a przede wszystkim burzyło funkcyjne proporcje formy. Toteż motyw B – la – f jest przenoszony i na inne

dźwięki, na przykład c – h (si) – g. Ze względu jednak na identyczność zależności interwałowych w motywie transpozycja jest odbierana jako melodyczna jedność z pierwowzorem (co oczywiste). Dochodzi tu jednak wówczas do sytuacji paradoksalnej, kiedy dźwięki same w sobie nie zawierają już usprawiedliwienia swego semantycznego sensu, bowiem ich nazwy literowe czy solmizacyjne układają się już w zestawy o całkiem innej semantyce, w tym wypadku bezznaczeniowej („semantycznie nieprzeźroczyście”). A jednak mimo to znaczenie motywu jest quasi-semantycznie odbierane tak jak poprzednio, nawet przez słuchaczy ze słuchem absolutnym. Słuch absolutny bowiem nie ma tu nic do powiedzenia, struktura interwałowa motywu została raz na zawsze obdarzona pozamuzycznym znaczeniem i każdy, kto o tym raz się dowiedział, będzie na mocy przyjętej konwencji już zawsze kojarzyć tę strukturę z jej pozamuzycznym sensem. Niepotrzebne jest tu nawet odwoływanie się do nawyków nabytych podczas obcowania z motywu w postaci zasadniczej, po prostu arbitralna decyzja powołująca do życia motyw o pozamuzycznym znaczeniu obowiązuje nadal, także przy transpozycji.

Choć oczywiście status ontologiczny motywu transponowanego jest już inny, motyw taki jest nośnikiem sensu podwójnego: oznaczenia, które z nazwy i intencji mu już nie odpowiada, ale wciąż funkcjonuje semantycznie na zasadzie umowy (B – la – f) oraz rzeczywistego oznaczenia, które zawiera jego nazwa solmizacyjna czy literowa, która wszelkiego sensu pozamuzycznego jest jednak pozbawiona (c – h – g).

Identyczny przypadek tego typu znajdujemy oczywiście w temacie B – a – c – h; odpowiedź (*comes*) XIX *Contrapunctusa* w cyklu *Kunst der Fuge* zbudowana jest z zupełnie innych, niezwiązanych z nazwiskiem kompozytora dźwięków: f – e – g – fis, a jednak strukturę tę natychmiast kojarzymy z nazwiskiem Bach, którego układ nazwy literowej bynajmniej już nie zawiera. Jest to tylko i wyłącznie kwestia konwencji, podobnie jak sprawą konwencji jest odbieranie odpowiedzi w fudze jako jedności z tematem, mimo przeniesienia w skali i zwyczajowych zmian w wewnętrznej strukturze interwałowej.

Upraszczać to zagadnienie, można powiedzieć, że w wypadku transpozycji motywów znaczących spotykamy się z rzadkim zjawiskiem nieprzystawiania zawartej w dźwiękach semantycznej treści do literowej (czy solmizacyjnej) formy jej zapisu. Zapis: f – e – g – fis, znaczenie: Bach!

Z podobnymi motywami znaczącymi spotykamy się także w muzyce współczesnej. W czasach nowszych coraz częściej możemy zaobserwować odchodzenie kompozytorów od dokładności w przekładaniu nazw z języka naturalnego na dźwięki muzyczne, zwiększa się tolerancja w stosunku do daleko nawet posuniętych odstępstw. Przykładem może służyć *Polonez na*

kwintet fortepianowy Marcina Błażewicza z tematem czołowym od nazwiska Musiał, dedykowany znanemu mecenasowi kultury, Krzysztofowi Musiałowi. W nutach powstała struktura mieszana: Mi – ut – si – a – la, z na polu graficznym rozwiązaniem, gdzie krzyżyk dźwięku gis (enharmoniczne as) ma imitować jedną z poziomych kresek tego znaku (to jest krzyżyka).

Sądzę, że przytoczone przykłady wystarczają, by wyjaśnić, co mam na myśli, wprowadzając termin „motyw znaczący” (czy „sfinks”) i jakiego typu struktury pragnę tym terminem określić. Jest to jednak dopiero jeden rodzaj motywu znaczącego, najbardziej niewątpliwy. Bowiem sens pozamuzyczny tego rodzaju struktury wynika z przyjętej i utwierdzonej konwencji dźwiękowego nazewnictwa, lub – odwrotnie, co bardziej słuszne od strony genezy zjawiska – sens muzyczny motywu jest częściowo przypadkowym wynikiem przetransponowania na dźwięki struktury językowej. Częściowo, ponieważ przypadkowa muzycznie (to znaczy wynikająca nie z dobrego brzmienia zestawu dźwiękowego, lecz z przyczyn pozamuzycznych – łamięłówki literowej) jest jedynie wysokość dźwięków, zaś już w sposób przemyślany i celowy dobiera kompozytor tempo, rytm, harmonię, instrument, przetworzenia etc.

Zależność zachodząca w opisanych przypadkach pomiędzy strukturą muzyczną a strukturą językową jest jasna i prosta, gdyż wynika z paralelnego odniesienia wybranych elementów z systemów oznaczania dźwięków i głosek; lub – jeśli kto woli historycznie – z zastosowania fragmentu alfabetu łacińskiego lub określeń solmizacyjnych do nazwania poszczególnych dźwięków skali.

II. Typ apodyktyczny

Drugi typ motywów znaczących, który zamierzam omówić w tym szkicu, wręcz przeciwnie do poprzedniego, nie ma nic wspólnego z konwencjonalnym systemem nazewnictwa dźwiękowego ani z żadnego typu korelacjami muzyki z językiem, a więc sens motywu nie pozostaje w żadnej zależności z morfologią samego motywu.

Podczas więc gdy znany nam już rodzaj motywu znaczącego określiłem mianem morfologicznego, ten drugi rodzaj nazwałbym motywem znaczącym apodyktycznym, gdyż istota jego znaczenia leży w arbitralnym stwierdzeniu twórcy, że taki to a taki motyw muzyczny oznacza, wyraża, zawiera taką to a taką treść. Tutaj zatem punktem wyjścia nie jest struktura językowa, a więc szata muzyczna nie stanowi żadnego wtórnego odzwierciedlenia jakichkolwiek automatycznie, choć świadomie przysądzonych znaczeń. Motyw apodyktyczny jest konstruowany suwerennie i potem dopiero nazwany słowami, ewentualnie dobierany do wcześniej ustalonego słowa, ale już bez owego elementu przypadkowości, wynikającego z pozamuzycznych rozstrzeń struktur językowych. Dobierany jest zawsze i jedynie na podstawie subiektywnego odczucia i decy-

zji kompozytora projektującego odpowiedni wyrazowo dla zamierzonej treści układ dźwięków.

Pomysł wprowadzenia do muzycznej struktury tego typu semantycznego znaczenia pochodzi, jak się wydaje, od Beethovena. Ostatni klasyk – niewątpliwy intelektualista wśród kompozytorów – dość dotkliwie najprawdopodobniej odczuwał semantyczną beznaczeniowość muzyki (choć można także przytoczyć przykłady o wręcz przeciwnej wymowie) i szukał drogi do rozwikłania tego – w niektórych sytuacjach – niedostatku.

Beethoven dość wytrwale poszukiwał takiego muzycznego wyrazu, który niósłby w sobie pozamuzyczne, intensywne znaczenie. Przykładem służy tu przywoływana najczęściej V *Symfonia*, także VI *Symfonia* „*Pastoralna*”; ale nie tylko, bo także ostatnie kwartety smyczkowe (a-moll, F-dur) nasączone zostały treściami symboliczno-mistycznymi dzięki nadanym częściom kompozycji tytułom, czasem o dużym stopniu opisowości. Motywy znaczące Beethovena to również próba nasycenia dźwięku muzycznego konkretnym znaczeniem pozamuzycznym. Do jakiego stopnia Beethoven odczuwał czasami potrzebę powiązania muzycznego motywu z bardzo konkretnym znaczeniem semantycznym, najlepiej dowodzą wstępne takty wszystkich trzech części *Sonaty fortepianowej Es-dur* op. 81a „*Les Adieux*”, a potwierdza sytuacyjna geneza kompozycji.

Notatka „*Lebewohl*” umieszczona pod trzema pierwszymi współbrzmieniami sonaty pochodzi od samego kompozytora, który zegnał (i następnie witał) tą sonatą arcyksięcia Rudolfa. Nie istnieją żadne racjonalne przesłanki (choćby w postaci literowych nazw dźwięków), by motyw czołowy utworu wyrażać miał właśnie to przytoczone powyżej – a nie jakiegokolwiek inne – słowo. Lecz stało się; na zasadzie pozaracjonalnego aktu pragnienia twórcy trzy początkowe akordy dzieła nabrały pozamuzycznego sensu pożegnalnego i zachowają go dopóty, dopóki muzyka Beethovena będzie wykonywana.

Można by oczywiście próbować uzasadnić, dlaczego pod powyższe dźwięki Beethoven podstawił to właśnie słowo i taką, a nie inną treść (ewentualnie dlaczego tymi właśnie dźwiękami zilustrował to słowo czy zawarł w nich to znaczenie). Powiedzielibyśmy wówczas, że w motywie opadającym, zatrzymanym na ostatnim dźwięku, możemy dopatrzeć się pewnej dozy smutku czy bezradności, że linie dwóch górnych głosów rozchodzą się od tercji przez pusto brzmiącą kwintę do seksty, oddalają się, jakby się rozstawały ze sobą, że wreszcie oktawa wspierająca trzecie współbrzmienie w dolnym rejestrze (pierwsze uderzenie lewej ręki) dźwięczy ostatecznie, pieczętując i cały motyw pochyla nieodwołalnie w dół, jakby pod brzemieniem znacznego ciężaru. Wszystko to byłoby obrazowe zabiegi, typowe dla programowości i malarstwa dźwięko-

wego. Tutaj jednak mają one inny sens, gdyż wiążą trwale z motywem konkretne słowo. Niepotrzebne jest zatem poszukiwanie sensu wyrazowego motywu, bo w tym wypadku wystarczyło pragnienie autora, poparte decyzją, i ów motyw nabrał pożegnalnego znaczenia. I ktokolwiek kiedykolwiek zagra ten motyw, choćby wyjęty z kontekstu dzieła, każdy, kto zetknął się wcześniej z sonatą, od razu pochwyci treść motywu: *Lebewohl!*

Motyw czołowy *Sonaty* „*Les Adieux*” byłby może mało ważnym kaprysem w dorobku Beethovena, gdyby inne przykłady ze spuścizny ostatniego klasyka nie szły mu w sukurs. Oto bowiem dwa dalsze motywy znaczące tego samego typu, stanowiące dialog w *Kwartecie smyczkowym F-dur* op. 135: pierwszy, żałośnie pytający wznoszącą linią: – *Muss es sein?* i drugi, odpowiadający zdecydowanym i nieodwołalnym wykrzyknikiem: – *Es muss sein!*⁵

W postawieniu tego pytania i odpowiedzi na nie w ostatniej części ostatniego kwartetu jest coś równie dramatycznego, jak w temacie B – a – c – h z ostatniego ogniwa zbioru *Kunst der Fuge* Bacha. Być może nie bez znaczenia jest fakt pojawiania się podobnych motywów znaczących właśnie w dziełach ostatnich, gdyż nasuwa to przypuszczenie, że kompozytorom na tym późnym etapie szczególnie może na czytelności ich intencji zależało. Jakby samo brzmienie dźwięku nie już wystarczało w przeczuciu spraw ostatecznych.

Być może zresztą – z drugiej strony – Beethoven częściej semantycznie myślał dźwiękami muzycznymi, bo w jego notatkach zachowały się tego także i inne, podobne ślady. Należy na przykład do nich bliżej niesprecyzowany motyw opatrzony znów pozamuzyczną uwagą: *Allein, allein, allein*, zarejestrowany przez Georga Kinskiego w katalogu tematycznym dzieł Beethovena pod numerem WoO (*Werke ohne Opuszahl*) 205b. Osamotniona linia melodyczna zdaje się wymownie ilustrować treść przydaną tej niewielkiej frazie, złożonej z po trzykroć (symbolicznie) powtózonego motywu.

I tak dochodzimy wreszcie do słynnego motywu czołowego V *Symfonii*, który zaliczam do tego samego rodzaju, choć przedstawia się zupełnie inaczej. Według współczesnych przekazów kompozytor miał powiedzieć, że motyw ten ma swoje konkretne znaczenie: „Tak stuka przeznaczenie do wrót”. Beethoven nie podpisał jednak tych słów w odnośnym miejscu partytury, trudno też całkowicie zawierzyć legendzie. Przykład niewątpliwie wykracza więc poza grupę, którą bezsprzecznie reprezentują motywy: *Lebewohl!*; – *Muss es sein?* – *Es muss sein!*; *Allein...* Gdy się jednak zastanowimy nad tym słynnym przypadkiem, dojdziemy do wniosku, że z logicznego punktu widzenia nie jest w gruncie rzeczy istotne, czy sam Beethoven wypowiedział rzeczywiście to legendarne zdanie, czy też zmyślili je interpretatorzy, zasugerowani kołaczą-

cym wydzźwiękiem tematu (inna byłaby sytuacja, gdyby zdanie zostało przez mistrza zapisane w nutach).

Przez tradycję zdanie „Tak stuka przeznaczenie do wrót” zostało przyjęte z całkowitą, acz bezpodstawną ufnością i odtąd motyw czołowy V *Symfonii c-moll* przybrał na zawsze to właśnie znaczenie. Słuchając dzieła, nie mamy żadnej wątpliwości, że taką właśnie treść, a nie inną, motyw czołowy V *Symfonii* wyraża, a gdybyśmy świadomie zapragnęli odrzucić to pozamuzyczne znaczenie, najprawdopodobniej przyzwyczajenie okazałoby się silniejsze. Najważniejsze, że motyw budzi w nas natychmiastowe skojarzenie ze swą pozamuzyczną treścią, która jest od niego tak dalece nieodłączna, że odzywa się w świadomości odbiorcy nawet wówczas, kiedy słyszymy motyw V *Symfonii* zacytowany przez innego kompozytora, czy to w formie dosłownej czy też nieco zaciemnionej. Zresztą z tego powodu i w tym właśnie celu kompozytorzy do dzisiaj chętnie go cytują (na przykład Andrzej Panufnik w *Uwerturze tragicznej*).

III. Typ sytuacyjny

Przykłady trzeciego i ostatniego typu struktur muzycznych, które pragniemy włączyć do ogólnej grupy motywów znaczących, zawdzięczają sens pozamuzyczny, jaki się z nimi wiąże, jeszcze innej przyczynie. Nie jest ów sens związany z nazwami wchodzących w skład motywu dźwięków, ani nie wynika on nawet z decyzji ich twórców. Znaczenie tych motywów jest w omawianej tu grupie najbardziej płynne, najmniej konkretne i ostatecznie niedookreślone. Typ ten należałoby nazwać motywem znaczącym sytuacyjnym (lub wręcz anegdotycznym). Nie są to jednak zwykle motywy ilustracyjne, ponieważ przyłączone do nich znaczenie, po pierwsze, jest konkretne, po drugie, motywy te stanowią struktury indywidualne, jednostkowe.

Jako przykład znakomicie może posłużyć motyw czołowy *Etiudy fortepianowej a-moll* op. 25 nr 11 Chopina. Motyw ten stanowi niejako pewnego rodzaju motto, którym opatrzona została kompozycja, i jednocześnie prezentację tematu, który tworzy melodyczną podstawę przeobrażeń niezwykle bogatych struktur dźwiękowych tego utworu. Według przyjętej legendy motyw ten grał na trąbce pocztylion, kiedy kompozytor opuszczał kraj rodzinny w listopadzie 1830 r. Być może nie ma w tej anegdocie ani krzty prawdy, historia jednak rozpowszechniła się i takie właśnie znaczenie pozamuzyczne – rozstania z ojczyzną i symbolu odjazdu – przylgnęło do motywu czołowego etiudy. W porównaniu z sensem poprzednich „sfinksów”, dokładnie sformułowanym w postaci jednego czy paru słów, dość to ogólne, niezbyt konkretne znaczenie, jest ono natomiast odbiciem pewnej bardzo konkretnej sytuacji – rzeczywistej czy też zmyślonej. Zjawisko istnieje, pojawia się więc problem, jak je zaklasyfikować, i tu wydaje mi się, że swe odpowiednio wydzieli-

ne miejsce podobne struktury znajdują jako trzecia grupa motywów znaczących.

Motyw czołowy *Etiudy fortepianowej a-moll* nie jest przecież formułą typu ilustracyjnego, nie naśladuje żadnego ze zjawisk powszednich, w których kręgu obracają się tendencje ilustracyjności. Motyw imitujący głos kukułki odpowiada głosowi wszystkich kukułek na świecie (przynajmniej dla ludzkiego ucha); w miniaturze Daquina słyszymy głos jakiejś kukułki, a nie tej właśnie kukułki, którą usłyszał Daquin. W etiudzie Chopina spotykamy się z całkowicie inną sytuacją. Trąbki pocztylionów brzmią bardzo różnie i dlatego, by dany motyw muzyczny określić jako znaczący, musiała w nim zostać zacytowana (lub przetworzona) fraza grana nie przez pierwszego lepszego pocztyliona, ale przez tego właśnie, którego usłyszał w tamtym momencie Chopin. Motyw ilustracyjny poza tym musi być czytelny, czego nie można odpowiedzialnie orzec o motywie czołowym *Etiudy fortepianowej a-moll*; fraza sama z siebie pocztowego sygnału nie przywołuje.

Motyw ten nie jest również rodzajem cytatu, pod pojęciem cytatu bowiem rozumie się przytoczenie cudzej wypowiedzi we własnym dziele; w tym wypadku byłoby to zacytowanie sygnału o charakterze dźwiękowym. Nie istnieje natomiast nic takiego, co nieprecyzyjnie określa się jako „cytat z otaczającej rzeczywistości”; dokładnie takie znaczenie ma za to motyw ilustracyjny, który *de facto* cytatem nie jest. Cytat powinien się wyrazić w ramach tego samego kodu, podczas gdy w tym wypadku nastąpiło przemieszczenie frazy z kodu sygnałowego do kodu symbolicznego – dzieła sztuki. Fraza trąbki pocztyliona z *Etiudy fortepianowej a-moll* nie może być więc uznana ani za motyw ilustracyjny, ani za cytat, zaś przez licznych odbiorców kojarzona jest jednocześnie z nader konkretną sytuacją. Wydaje się zatem najwłaściwsze włączenie tego typu struktur do zbioru motywów znaczących, którego trzecia grupa składałaby się właśnie z podobnych przypadków.

Zbliżonego przykładu dostarcza w tej grupie motyw *Andante* z *Kwartetu smyczkowego B-dur* op. 130 Beethovena. Konkretnego znaczenia semantycznego nie posiada, ale według anegdoty znajdujący się tam ustęp miał imitować śmiech zaprzyjaźnionej z kompozytorem Bettiny von Arnim. Nieważne, czy taka faktycznie była intencja twórcy, dźwiękom tym przypisano taki właśnie sens i odtąd tak jest właśnie ów fragment przez słuchaczy świadomych rzeczy odbierany. Mimo iż – być może – projekcja tego śmiechu w konkretną strukturę dźwiękową została kompozytorowi imputowana wbrew jego zamiarom.

Wreszcie tego samego typu motywem znaczącym może być nawet jeden (powtarzany) dźwięk. Takiego właśnie sensu sytuacyjnego nabiera dźwięk as (gis) w *Preludium Des-dur* op. 28 nr 15 „Deszczowym” oraz w *Preludium As-dur* op. 28 nr 17 „Zegarowym” Chopi-

na, które imitują rzekomo stukot kropel deszczu i bicie zegara. Znow nie wiadomo na pewno, czy – jak tego chce anegdota – Chopin podczas wieczornego spaceru usłyszał uderzenia zegara bijącego godzinę jedenastą i upamiętnił to zdarzenie w utworze, ale tradycja z właściwą sobie arbitralnością tak to interpretuje. I znow z identycznych – jak wyłuszczone wyżej – przyczyn jedenastokrotnie powtarzany w basie dźwięk as nie jest ani cytatem, ani motywem ilustracyjnym; jedenastokrotny dźwięk as nie naśladuje uderzeń zegara, nikt bez przekazu legendy nie odczytałby w nim takiej intencji. Motywy te same w sobie nie mają charakteru mimetycznego, a zatem ilustracyjne nie są.

Idąc dalej tym tropem, należałoby zauważyć, że podobnie pewne struktury akordowe nabrały dodatkowego sensu, jak na przykład tak zwany akord chopinowski czy akord tristanowski w twórczości Wagnera. Współbrzmienia te tak dalece obrosły dodatkowym znaczeniem (w sensie podwójnym, harmonicznym i literackim) narzuconym im przez naukę o harmonii, że przez słuchaczy wyszkolonych kojarzone są w sposób jednoznaczny. Nawet w utworach Bacha dominanta septymowa z sekstą odbierana jest wyraźnie jako akord chopinowski (na przykład w *Arii „Na Strunie G” z III Suity orkiestrowej D-dur*).

Inna sprawa, czy kojarzenia te są prawidłowe. Ale pytanie o to jest równoznaczne z innymi: czy, mianowicie, wtapienie w strukturę dźwiękową faktów zaczerpniętych z anegdoty, albo z wiedzy o muzyce jest w ogóle uprawomocnione? I czy w ogóle do prawidłowego postępowania należy doszukiwanie się jakichkolwiek znaczeń pozamuzycznych w strukturach dźwiękowych? I wreszcie, jakiego typu słuchanie muzyki mamy prawo nazwać właściwym? Otóż wydaje się, że właściwe w tym wypadku jest jedno: najszerszy wachlarz możliwości.

IV. Problemy i wątpliwości

Omówiłem problem istnienia w dziełach muzycznych motywów, który pozwoliłem sobie określić mianem znaczących, czyli „sfinksów”, oraz podzielić je – według wstępnego rozpoznania zagadnienia – na trzy grupy określone jako motywy morfologiczne, apodyktyczne i sytuacyjne.

Pozostało jednak jeszcze kilka związanych z tym tematem problemów i wątpliwości ogólniejszej natury.

1. Spotykamy w muzyce poważnej szereg niewątpliwych motywów znaczących, które są całkowicie nieczytelne z powodu zagubienia ich sensu w tak zwanym mroku dziejów. A przy tym nie ulega wątpliwości, że motywy te, dziś stanowiące zagadki, coś nader konkretnego w czasie swego powstania oznaczały.

Girolamo Frescobaldi umieścił w jednym swoim *ricercare* zaszyfrowany temat: a – c – c – h – e – a, czyli: la – do – do (ut – ut) – si – mi – la; do dzisiaj nazy-

wa się czasem tę kompozycję *Ricercar z zaszyfrowanym tematem*. Co ów temat jednak wyraża? Nie wiadomo. Jest to z logicznego punktu widzenia przypadek nadzwyczaj frapujący: motyw czysto dźwiękowy, któremu została przez autora przysądzona pewna pozamuzyczna treść, która pozostała niewyjaśniona. Pikanteria sytuacji polega na tym, że doskonale wiemy, iż jest to motyw znaczący, ale jego znaczenia nie jesteśmy w stanie dociec, rodzaj nieodczytanego hieroglify. Zaszyfrowany temat wykonuje się czasem na innym instrumencie (na przykład trąbka na tle organów), choć – jak głosi wskazówka – powinien być śpiewany.⁶

2. Pewne motywy muzyczne mogą być automatycznie kojarzone z sensem, jaki nadano im w dziełach literackich. Na przykład temat *Arietty z Sonaty fortepianowej c-moll* op. 111 Beethovena może niektórym muzycznym czytelnikom wiązać się na zawsze ze słowami, które podłożył pod motyw czołowy *Arietty* Tomasz Mann: „Ach, zapomnij ból, Wierną zostań mi, Wielki był w nas bóg”. Autor *Doktora Faustusa* poszedł w tym wypadku dokładnie tą samą drogą, którą wskazaliśmy już w tym szkicu jako charakterystyczną dla postępowania samego Beethovena; fraza językowa „Ach, zapomnij ból” została dopasowana przez pisarza do muzycznego motywu na identycznej zasadzie, co słowa *Muss es sein?* Różnica – niebagatelna zresztą – polega na tym, że w tym drugim wypadku tekst podłożył sam autor, podczas gdy w pierwszym tylko (choćby nie wiadomo jak genialny) interpretator.

W jeszcze szerszym aspekcie prowadzi to oczywiście do wniosku, że wszystko, co napisano kiedykolwiek o konkretnym dziele muzycznym, może być trwale związane ze strukturami ściśle muzycznymi. Jest to jednak już całkowicie odrębne zagadnienie, daleko odbiegające od opisywanych motywów znaczących. Sposób, w jaki Mann potraktował *Ariettę*, jest na ogólnym tle tej problematyki przykładem o szczególnej intensywności znaczenia.

3. Warta tu jest przy okazji wspomnienia kwestia dodatkowego, późniejszego przyporządkowywania motywom muzycznym innych znaczeń muzycznych (czasem literackich) także drogą w pewnym sensie odwrotną, czyli przez naniesienie znaczeń wtórnych. Na przykład z powodu wprowadzenia do dzieł późniejszych cytatów z muzyki dawnej powstają u odbiorcy nowe drogi kojarzeniowe. *Schönbrunner-Walzer* Lanera każdy niemal dzisiaj kojarzy z *Pietruszką* Strawińskiego, *Te Deum* M.A. Charpentiera z sygnałem Eurowizji, a w Polsce *Concerto „Na Boże Narodzenie”* Corellego z filmem *Żywoł Mateusza*. Tego rodzaju dodatkowe przebitki kojarzeniowe należą niewątpliwie do zjawisk negatywnych – trzeba pamiętać, że nałożone wtórnie treści nie mają w zasadzie nic wspólnego z dziełem – ale uchronić się przed nimi nie sposób.

Zawrotny natłok reklam w ostatnich latach przyczynia się do katastrofального rozrostu tego zjawiska. Melodie zaczerpnięte ze zbioru dzieł należących do najwartościowszych w światowym dorobku są wykorzystywane jako podkład do telewizyjnych migawek dotyczących towarów, których tutaj, w kontekście omawianych problemów, nie mam nawet zamiaru wymienić. Tą drogą przecierają się nowe, całkiem niepożądane szlaki powiązań muzyki z pozamuzycznym sensem. Tym sposobem arcydzieła są trwale związane z produkcją najbardziej prymitywnej tandety, a „ideał sięga bruku”. Nie istnieje jednak sposób, którym warstwy kompetentne mogłoby ochronić najcenniejsze skarby światowej kultury przed zalewem prostactwa i manipulacjami ludzi zainteresowanych wyłącznie własną korzyścią. Dotyczy to oczywiście wielu innych tematów, z czym spotykamy się na każdym kroku.

4. Pora na wnioski ogólniejszej natury, o ile podjęty temat do takowych prowadzi. Wniosek naczelny wydaje się nienowity: od najdawniejszych czasów człowiek dążył do przełamania semantycznej beznaczeniowości muzyki czysto instrumentalnej; w czasach, kiedy zarzucono już pierwotne przeświadczenia o nadprzyrodzonej, cudownej, kosmicznej wymowie muzycznych dźwięków, kiedy nastąpiło odejście od konwencjonalnego języka figur retorycznych, najwięksi twórcy wciąż szukali własnej drogi do znaczeniowego uprecyznienia muzycznej wypowiedzi. Przykłady motywów przewodnich czy znaczeniowych w dramacie muzycznym też są bliskie tego rodzaju próbom.

Teoria muzyki wielokrotnie podejmowała problem pozamuzycznego znaczenia pewnych struktur dźwiękowych. Wyszczególniono wiele ich rodzajów: figury retoryczne, motywy ilustracyjne (onomatopieczne), symboliczne (przewodnie), cytaty, kolaże itp. Oprócz nich wszystkich istnieją jeszcze i tego rodzaju struktury dźwiękowe o pozamuzycznym sensie, które starałem się opisać, zinterpretować i sklasyfikować w niniejszym szkicu, nadając im robocze miano motywów znaczących lub – śladem Roberta Schumanna – bardziej nieco literackie: „sfinksów”.

Klasyfikacja i interpretacja tych motywów następczą częstokroć znaczne trudności, bo każde zjawisko spotykane w muzyce niełatwo daje się uchwycić od strony swego sensu logicznego. Niech za przykład trudności klasyfikacyjnych posłuży efekt muzycznego echa. Czym jest echo w muzyce? Jak je logicznie określić i zaszufladkować? Muzyczny motyw echa nie naśladuje żadnego konkretnego brzmienia z natury, choć naśladuje naturalne zjawisko; jedynie pewne dźwięki naśladują poprzednie. Echo rzeczywiste jest zjawiskiem akustycznym, w muzyce – czysto artystycznym, stanowiącym w zasadzie tylko aluzję do zjawiska z natury.

Rzec można, że echo muzyczne jest strukturą, która naśladuje samą siebie, nie jest przecież echem *sensu*

stricto, a jest zjawiskiem akustycznym tylko w takim stopniu, w jakim jest nim każdy muzyczny dźwięk. Czy jest zatem efektem ilustracyjnym, czy też nie, zależy będzie od przyjętych definicji; jakiegokolwiek jednak byśmy definicje przyjmowali, zawsze motyw muzycznego echa będzie czymś innym niż na przykład muzyczny motyw naśladujący głos kukułki. I tylko ten drugi będzie niewątpliwym motywem ilustracyjnym. Z tego przykładu widać jasno, jak trudno jest wyrokować w podobnych przypadkach.

5. Podsumujmy to, co zostało powiedziane w niniejszym szkicu.

Motywy znaczące, „sfinksy”, występują moim zdaniem trojakiemu rodzajowi:

takie, których sens związany jest z ich morfologią, a struktura językowa była ich punktem wyjścia;

apodyktyczne, które obarczone konkretnym znaczeniem słownym na podstawie arbitralnego aktu woli twórcy, abstrahującego od ich językowych powiązań;

sytuacyjne, które stanowią odzwierciedlenie anegdotycznej sytuacji przypisywanej im przez tradycję.

Sens motywów znaczących nie jest uwidoczniiony w samym brzmieniu czy też w zapisie nutowym. Nawet w wypadku grupy pierwszej, bez konkretnych informacji historycznych nie jest możliwy do odczytania z nut, gdyż można go rozszyfrować wyłącznie według kodu nie muzycznego, lecz językowego. Motywy znaczące wszystkich trzech grup nie stanowią bynajmniej pełnej treści muzyki, którą próbują określić; określają jej treść zapewne nie więcej niż umieszczone na przedzie tekstu motto czy wtrącony cytat, są rodzajem wskazówki, która może (i powinna) skierować wyobraźnię odtwórcy (a nieraz także i odbiorcy) na konkretniejsze niż w wypadku percepcji innych dzieł tory.

Śledząc przebieg wymienionych w niniejszym szkicu kompozycji, świadomość słuchacza otrzymuje impuls wskazujący, w jakim kierunku podążać, ułatwiający pozamuzyczną interpretację. W wypadku *Abegg-Variationen* Schumanna będzie to romantyczny wątek znajomości kompozytora z piękną adresatką utworu, w wypadku *Kwartetu Muss es sein?* Beethovena – treści egzystencjalne o charakterze metafizycznym, zaś przy *Etiudzie fortepianowej a-moll* Chopina otrzymujemy bodziec do rozpamiętywania losu artysty opuszczającego rodzinne strony w tragicznym momencie, a może nawet losu samej ojczyzny.

Każda z tych wskazówek porusza pewne rejony naszej wyobraźni, wywołując skojarzenia o odpowiednich odniesieniach konotacyjnych, wyznaczonych tematem, określa zakres czynnego odbioru wspomnianych dzieł. Oczywiście, wszelki opis literackiej nadbudowy utworów muzycznych musi wydawać się naiwny. I w dalszym ciągu pozostaje otwarte zagadnienie, czy kojarzenie semantycznych treści, choćby tylko lokal-

nie, w muzyce jest w ogóle potrzebne. Autorzy opisywanych tu dzieł odpowiedzieliby – zdaje się – chętnie twierdząco na to pytanie. Pozwólmy więc i odbiorcom znaleźć odpowiedź zgodną z ich intelektualnym temperamentem i jednostkową wrażliwością.

Pozwólmy jednak także i każdej, nie tylko „znaczącej” strukturze muzycznej pozostać w pewnym stopniu „sfinksem”.

Przypisy

- ¹ Ernst Cassirer, *Die Philosophie der symbolischen Formen*, t. 1-3, Berlin 1923 – 1929; tenże, *Esej o człowieku*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1977
- ² Istnieją dwa odmienne systemy nazywania dźwięków skali: (1) nazwy solmizacyjne (wzięte od początkowych sylab kolejnych wersetów średniowiecznego *Hymnu do św. Jana*): do – re – mi – fa – sol – la – si – do (w pierwotnej wersji i we francuskiej do dziś występuje ut

w miejsce do); (2) nazwy literowe: c – d – e – f – g – a – h – c. Powyższe uszeregowanie dotyczy tonacji C-dur, w każdej innej tonacji szereg nazw będzie się rozpoczynał od innego dźwięku, lecz ich kolejność i przyporządkowanie zawsze będą takie same (do = c; re = d; mi = e).

- ³ Skrót nazwy katalogu tematycznego dzieł Jana Sebastiana Bacha, *Bach-Werke-Verzeichnis*, zestawionego przez Wolfganga Schmiedera, Lipsk 1986
- ⁴ Termin, który wydaje mi się najrzeczniejszy ze stosowanych, został wprowadzony przez Stefana Szumana, *O słuchaniu i przeżywaniu muzyki*, [w:] S. Szuman, Z. Lis-sa, *Jak słuchać muzyki*, Warszawa 1948
- ⁵ Warto w tym wypadku porównać interpretację tych motywów zaproponowaną przez Milana Kunderę w powieści *Niezdolna lekkość bytu*; tam też pisarz przypomina jedną z wersji anegdoty wyjaśniającej dość trywialnie sens wpisanych w partyturę słów (nieco inną wersję przytacza Georg R. Marek, *Beethoven. Biografia geniusza*, Warszawa 1976
- ⁶ *Con Obligo di Cantare la Quinta parte senza Toccarla* w zbiorze *Fiori Musicali*, Wenecja 1635

Sphinxes* 11

Prestissimo M. M. ♩ = 152

Papillons

quasi Corni

Fine

Sphinxes* sollen nicht gespielt werden.
 Sphinxes should not be played.
 *ne doit point jouer les „Sphinxes”.
 | Breitkopf