

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

SYMBOLIKA OBRAZU GÓR W MUZYCE XIX I XX WIEKU – verbum interius i jego ewolucja

Eksplikacja

*„Piękno przyrody polega na tym, że wydaje się
ona przemawiać jako coś więcej niż to, czym
jest sama. Wyrwać to „więcej”, jego przypadkowość,
owładnąć jego pozorem, określić go jako pozór, a także
zaniegować jako coś nierzeczywistego – oto idea
sztuki”¹*

Romantyczne wyeksponowanie pojęcia góry, gór, znajduje swoje odzwierciedlenie także w sztuce dźwięków tej epoki, co jest kontynuowane do czasów nam współczesnych. W niniejszych rozważaniach celem jest refleksja nad procesami przenikania fascynacji światem przyrody do arsenału środków muzycznych, do skarbnicy idei i orientacji artystycznych wykorzystywanych w zakresie minionych i obecnych procedur kompozytorskich. Wybór utworów powstałych na przestrzeni około stu pięćdziesięciu lat zdeterminuje ciągle redefiniowany sposób widzenia, przeżywania i przekazywania impresji twórczych implikowanych pobytom w górach czy marzeniami o nich.

Sięgam z jednej strony do postawowego tekstu **Ernsta Roberta Curtiusa** o obecności w literaturze europejskiej toposu przyrody od czasów starożytnych², jak i do ważnej i pionierskiej rozprawy **Davida B. Knighta**³ o muzycznych krajobrazach, którą zapoznałam się już po napisaniu mojej książki.

Spróbuję ponadto sformułować tezę o ponadczasowej i zróżnicowanej typograficznie zarazem bardzo osobistej ekspresji wywołanej tematyką gór. Przywołane tutaj owo tytułowe *verbum interius*, „niewyrażone, lecz współbrzmiące w każdym językowym wyrażeniu, ‘wewnętrznym słowie’⁴, oddaje sens poniższej interpretacji, przecież niedoprecyzowanej, niedookreślonej; interpretacji, tzn. „czynienia mowę zrozumiałą przez odniesienie do zamiaru wypowiedzi... (kiedy) język zewnętrzny winien zostać zrozumiany poprzez odniesienie do wewnętrznego myślenia autora”, jak to widział **Friedrich Schleiermacher**⁵

Należy tutaj jednocześnie zaznaczyć, iż pragnę mówić o stylistyce odmiennej od standardowych interpretacji skupionych na analizach problemu „muzyki góralskiej”, podhalańskiej, traktowanej etnomuzykologicznie, który to fenomen brzmieniowy występuje obficie w polskich zbiorach, począwszy od połowy XIX wieku. Interesuje mnie zamyślony poetycko muzyk w górach...

I wreszcie słów parę o interpretacji zaprezentowanej w niniejszym tekście, interpretacji, która „zakłada pewną postawę hermeneutyczną, zatem wartościującą, implikuje przeto przyznanie interpretowanemu tekstowi jakichś wartości; zakłada identyfikację interpretatora z badanym tekstem”⁶ – i to ostatnie założenie jest tu najistotniejsze, najbardziej owocujące.

¹ T.W.Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 144-145.

² E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średnio-wieki*, tłum. i red. A.Borowski, Kraków 2005 (rozdz. Bogini Natura, s.115-135 i rozdz. Krajobraz idealny, s.191-206).

³ D. B. Knight, *Landscapes in Music. Space, Place and Time in the World's Great Music*, Lanham – Boulder – New York – Toronto – Oxford 2006.

⁴ J.Grondin, *Wprowadzenie do hermeneutyki filozoficznej*, tłum. L. Łysień, Kraków 2007, s. 149.

⁵ Ibidem, s. 97.

⁶ M.Głowiński, *Narracje literackie i nieliterackie*. Prace wybrane t. II, Kraków 1997, s. 228.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

1. Prolegomena.

„Wysokie góry i odziane lasy,
Jako rad na was patrzę, a swe czasy
Młodsze wspominam, które tu zostały,
Kiedy na statek człowiek mało dbał.
Gdzie po tym nie był? Czego nie skosztował?”⁷

1.1. Idealistyczna metafizyka niemieckiego romantyzmu akcentująca aktywność przyrody, szukająca w jej obrębie śladów Absolutu i pojmująca metafizyczną jedność świata jako jedność przyrody (Fryderyk Wilhelm von Schelling)⁸ stoi u źródła zarówno owej germańskiej nostalgii, jak i harmonii człowieka i natury, z drugiej zaś strony istotne dla genezy naszych rozważań są zrodzone z ducha Rewolucji Francuskiej takie procesy, jak „demokratyzacja kultury muzycznej w XIX wieku i potrzeby mieszczańskiego słuchacza (które) znacznie wzmogły proces konceptualizacji symboliki muzycznej”⁹. Wiele postaci dźwiękowych służyło wówczas jako wehikuł treści pozamuzycznych.

Fascynacja naturą, rewaloryzacja pierwotności i kultury Europy Północnej obok neohellenizmu¹⁰ i intertekstualnych aluzji (np. *Beniowski*) na bazie rodzących się nowych tendencji sentymentalizmu i regionalizmu opozycyjnych w stosunku do XVIII-wiecznego antropocentryzmu – stały się fundamentem romantycznego zainteresowania przyrodą w kontekście typowego dla tej nowej epoki providencjalizmu. Skutkowało to przemianą koncepcji pejzażu tak w poezji romantycznej, jak i w muzyce, naturalnie; nastawienie kontemplacyjne dominuje nad dotychczasowym rozumowo-analitycznym, poetyka wizyjna i mitologizacja przestrzeni determinują nowe wyobrażenie – pejzaż zaczyna być rozumiany w funkcji epifanii¹¹, a natura pojmowana jest jako medium między światem ludzkim i boskim: skutkowało to taką postawą, kiedy „każdy element krajobrazu odczytywany był jako duchowy znak rzeczywistości, w której ujawnia się istota najwyższa”¹². Tego rodzaju ewolucje estetyczne i artystyczne, znaczące w symbolicznym malarstwie I połowy XIX wieku (C. D. Friedrich, Ph. O Runge, J. M. W. Turner) dają o sobie znać także i w sferze muzyki...

Tłem mentalnym było ponadto z jednej strony akcentowane przez wielkiego **Johana Huizingę** ogólne spoważnienie kultury w XIX wieku¹³, a z drugiej główne orientacje humanistyczne zarysowane przez **Michela Foucaulta**, a prowadzące od artykulacji przez derywacje do interpretacji z syntaksą i analizą dystrybucji na dalszym planie¹⁴.

Owa Kantowska *musica adhaerens*, oparta na fundamentalnym w romantyzmie pojęciu „nastroju”, stymulującym bierne słuchanie, zrozumiana jest w niniejszym przypadku narracyjnie, czasowo, z podstawą zhierarchizowanej w detalicznych ogniwach relacji przyczynowo-skutkowej¹⁵ lub lirycznie, kontemplacyjnie, tzn. aczasowo, z neutralizacją czynnika czasu i z relacją wzajemnych implikacji¹⁶, i to w dywersyfikacji chronologicznej.

Sedno zaś tkwi w apoteozie natury **Jeana Jacquesa Rousseau**, dla którego postęp i cywilizacja były źródłem zła; on stoi u wrót sentymentalizmu i romantyzmu¹⁷, a jego teza o przeciwstawieniu natury i kultury dopiero w naszych czasach zaczęła być kwestionowana¹⁸.

⁷ J. Kochanowski, *Do gór i lasów*, w: *Fraszki to nie wszystko. Mała antologia dawnej fraszki polskiej*, wybór i wstęp A. Pomorski, Warszawa 2004, s. 17.

⁸ J. Tomkowski, *Dzieje myśli*, Warszawa 1997, s. 209.

⁹ S. Jarociński, *Ideologie romantyczne*, Kraków 1979, s. 18.

¹⁰ M. Kalinowska, *Grecja u romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*, Toruń 1994.

¹¹ E. Grzęda, wstęp, w: *Poezja I połowy XIX wieku*. Antologia, wybór tekstów i opracowanie J. Kolbuszewski, Wrocław 2007.

¹² A. Biała, *Literatura i malarstwo. Korespondencje sztuk*, Warszawa - Bielsko-Biała 2009, s. 325-338.

¹³ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 2007, s. 297.

¹⁴ M. Foucault, *Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 193.

¹⁵ R. Handke, *Poetyka dzieła literackiego*, Warszawa 2008, rozdz. 7. Struktura fabularna, s. 119-148.

¹⁶ K. Berger, *Narracja i liryka, poetyckie formy i przedmioty artystycznego przedstawienia*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” II, red. J. Stęszewski i M. Jabłoński, Poznań 1993, s. 40-55.

¹⁷ *Słownik myśli filozoficznej*, Bielsko-Biała 2008, s. 198-205; H. Olszewski, *Słownik twórców idei*, Poznań 1998, s. 363-370.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

Opozycyjna w stosunku do klasycznej estetyki mimetyczności i do klascystycznego utylitaryzmu¹⁹ typowo XIX-wieczna kategoria charakterystyczności²⁰, sformulowana przez **Johanna Wolfganga Goethego**, **Wilhelma von Humboldta** i **Fryderyka Schlegla**, utożsamiana z uduchowieniem, z wysuniętym przez **Adolfa Bernarda Marxa** w 1855 r. aksjomatem niespójności, realizuje się nie jak w okresie klasycznym w drodze tematycznego kontrastu czy zawirowań harmonicznym, ale poprzez fluktuacje uczucia, wariacje intensywności faktury, kolorystyki i brzmieniowości²¹.

Góra to zjawisko skojarzone z obfitą symboliką istniejącą już u Sumerów, a potem w każdej wielkiej mitologii świata. Jest to symbolika stałości, mistyki, samotności, medytacji i duchowego rozwoju, nadludzkiej siły, arcydzieła, sacrum, ale też miejsce sabatu czarownic, pokoju obok najważniejszego znaku – siedziby bogów, proroków i nieśmiertelnych bohaterów, a także niedostępnej krainy, pełnej niebezpieczeństw, budzącej trwogę. W górach widziano często oś świata, a w szczytach wysokich gór miejsce, gdzie porzuca się ziemskie życie. Tę samą ideę reprezentują wznoszone na podobieństwo gór świątynie, wielkie mezopotamskie czy środkowoamerykańskie zigguraty, także egipskie piramidy, azjatyckie stupy czy pagody.

Szereg słynnych gór jest bardzo liczny²², ze znanymi ze Starego i Nowego Testamentu, również z tymi mitycznymi (celtycka Biała Góra, islamska szmaragdowa góra Kaf, hinduska góra Mandara), świętymi (Kanczendzonga w Himalajach, inaczej „pięć skarbnic wielkiego śniegu”, Fudzi w Japonii i nigdy nie zdobyta z tego względu Kajlas w Tybecie²³). Co ciekawsze - podobną rolę odgrywają też charakterystyczne dla znanych miast budowle (np. Sagrada Familia w Barcelonie, pagody buddyjskie, Wawel w Krakowie, Jasna Góra w Częstochowie) obok słynnych wzgórz, np. Montmartre w Paryżu²⁴.

1.2. Spoglądając na zbiór literacki, zauważamy jednak zaledwie kilka znaczących dzieł o tematyce gór obok najsłynniejszych, acz diametralnie różnych: *Zielone Wzgórzka Afryki* **Ernesta Hemingwaya**²⁵ i *Czarodziejska góra* **Tomasza Manna** (1924), kondensująca interesujący nas problem w całej rozciągłości²⁶.

Problemem infiltracji tematyki natury w literaturze i kulturze zajęła się kompleksowo **Ewa Kolbuszewska** w książce pt. *Romantyczne przeżywanie przyrody*²⁷, która w rozdziale VIII opisała dogłębnie „góry i śmierć w literaturze romantycznej” (obok motywu jaskini, lawiny, cmentarza, doliny, kaskady i romantycznego podróźowania).

Sięgając oświeceniowego zainteresowania górami np. w przejawach praktycznego zaangażowania **Stanisława Staszica** oraz prekursorskiej poezji **George’a Byrona** i **Victora Hugo**, a także przywołując odwzorowanie obrazowe (**C. D. Friedrich**²⁸), autorka akcentuje istotną w tym czasie w idei artystycznej hierofanię szczytu jako toposu wyprowadzonego od **Francois-Rene Chateaubrianda** i **Jeana Jacquesa Rousseau**. W tym właśnie momencie znajdujemy paralelny do poetyckiego i malarskiego muzyczny „rozpoetyzowany krajobraz”²⁹.

Wspomnieć trzeba także niektóre ważne polskie przykłady literackie: S. Goszczyńskiego, Z. Krasińskiego, A. Mickiewicza, J. Słowackiego, obfitujące w pesymistyczne i eschatologiczne nastroje, obok utworu **Mikołaja Gogola** – *Straszna zemsta*. Według przytaczanego przez autorkę Jacka

¹⁸ Trzeba tu wspomnieć o przeciwniku estetycznym J.J.Rousseau w zakresie apologii natury Giacomo Leopardim (J.Tomkowski, op.cit., s.214).

¹⁹ E.Grzęda, op.cit.

²⁰ C.Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł.A. Buchner, Kraków 1988, s. 191-207.

²¹ Ch.Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge Mass. 1995, s. 322-323.

²² J.Slegl i zespół, *Góry Europy*, Warszawa 2002.

²³ *1000 cudów natury*, Olsztyn 2008, s. 108, 118.

²⁴ W.Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 100-103; J.Tresidder, *Symboli i ich znaczenie*, z angielskiego przełożył Z. Dalewski, Warszawa 2001, s. 116-117, 125.

²⁵ E.Hemingway, *Zielone Wzgórzka Afryki*, przeł. B. Zieliński, Warszawa 1959.

²⁶ J.Tomkowski, *Dzieje literatury powszechnej*, Warszawa 2008 ponadto: „*Druga na Górę Karmel*” św.Jana od Krzyża 1579; „*Góra Olimpa*” Alfreda de Vigny, „*Młyn na wzgórzach*” Karla Gjellerupa (1896).

²⁷ E.Kolbuszewska, *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*, Wrocław 2007.

²⁸ Np. *Wędrowiec nad morzem mgły* (1815), Hamburg, Kunsthalle, za: M. Battistini, *Symboli i alegorie. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, Warszawa 2005, s.231.

²⁹ Ibidem, s. 205.

OBRAZY DZWIEKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

Kolbuszewskiego „słynna scena na Mont Blanc w *Kordianie* miała rodowód nie tyle alpejski, co literacki i kulturowo-obyczajowy, zgodny z konwencjami epoki”³⁰.

Góry traktowane początkowo w literaturze jako sfera tajemnicza i zakazana, a potem ozdobnik (**J. Kochanowski**) - dopiero w okresie romantyzmu zyskują rangę samodzielnego tematu w postaci opisów grozy natury (**A. Mickiewicz**, *Sonetów krymskie*) ; w modernizmie jawią się jako sacrum (**J. Kasprzowicz**, „*Krzak dzikiej róży*”, wiersze **T. Micińskiego**). Opisy gór wpisują się wówczas w specyficzną pojmowaną estetykę krajobrazu; odmienna jest estetyzująca i często przesadna metodologia ich prezentacji, co odnosi się także do muzyki, szczególnie eksponującej zabieg monumentalizacji opisu i wykorzystującej znamienne romantycznie technikę wertykalizacji opisu górskiej panoramy. W XX wieku doprowadzi to do sakralizacji tematu. Spotykamy nawet opisy spokrewnione ze sferą muzyki – w postaci widzenia „poematu kościelnego” w formie trzech pieśni³¹.

Ta, jak to się określa, antropologia romantyczna³², wywodząca się częściowo z „uroku dzikości”³³, ma swoje zakorzenienie również w licznych alpejskich podróżach romantyków (Z. Krasieński, A. Mickiewicz, A. E. Odyńc, J. Slowacki i A. Malczewski, który jako pierwszy z Polaków wszedł na Mont Blanc³⁴). O odmiennej reprezentacji tematu gór w literaturze i malarstwie mówi **Alina Kowalczykowa**³⁵ - podczas gdy w sferze słowa człowiek (najczęściej Mont Blanc) dominuje nad górą, natura jest tym samym jemu podporządkowana, co w malarstwie jest niemożliwe chociażby ze względów technicznych, stąd przerażenie człowieka wobec przyrody na licznych obrazach z epoki.

Tatry zaistniały u **Seweryna Goszczyńskiego** (*Dziennik podróży do Tatrów*) są terenem akcji fragmentu *Potopu* **Henryka Sienkiewicza** i *Popiołów* **Stefana Żeromskiego**; w szczytowym czasie swej popularności literackiej, czyli w epoce secesji, pełnią funkcję jednego z elementów koncepcji sztuki tego okresu (**Stanisław Witkiewicz** *Na przełęczy*, **Kazimierz Przerwa-Tetmajer** *Na skalnym Podhalu*, utwory Tadeusza Micińskiego); są tłem franciszkańskiej poezji **Jana Kasprzowicza** (*Księga ubogich*), gdzie przyroda towarzyszy poczuciu drobnych radości ludzkiego bytowania, są celem podróży zdrowotnych czy kulturalnych wielu wybitnych Polaków³⁶.

Ponadto temat ten często występuje także w poezji od **Stanisława Wyspiańskiego** począwszy³⁷ i ogólnie w polskiej literaturze XX wieku³⁸, czego specyficznym przykładem są wspomnienia kompozytora i geografów **Jerzego Młodziejewskiego** *Moja tatrzańska symfonia*³⁹, skonstruowane na wzór cyklu symfonicznego (Allegretto innocente, Allegro vivace ma con sentimento, Lento un poco triste, Finale con rallentando al fine).

³⁰ Ibidem, s. 219.

³¹ E. Kolbuszewska, op.cit., s. 164 – dotyczy Kazimierza Łapczyńskiego (*Lato pod Pieniami i w Tatrach*, Warszawa 1866, s. 85).

³² E. Kolbuszewska, op.cit., s. 200.

³³ J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Warszawa 1974.

³⁴ E. Kolbuszewska, op.cit., s. 135.

³⁵ A. Kowalczykowa, *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowa i J. Sławiński, Wrocław 1980, s.177-190.

³⁶ L. Długolecka, M. Pinkwart, *Zakopane. Przewodnik historyczny*, Warszawa 1988; F. Hoesick, *Legendarne postacie zakopiańskie*, 2001; J. Zdebski, *Stary cmentarz w Zakopanem. Przewodnik biograficzny*, Warszawa-Kraków 1986.

³⁷ J. Harasymowicz, Z. Herbert, J. Iwaszkiewicz, M. Jastrun, S. J. Lec, M. Pawlikowska-Jasnorzewska, M. Skwarnicki, L. Staff, J. Strykowski, W. Szymborska, T. Śliwiak, M. Wolska – p. *Strony o górach. Antologia*. Wybór, opracowanie i posłowie J. Kolbuszewski, Warszawa 1981; proza fabularna – N. Bonczyk, *Góra Chełmska*, 1886 (na podstawie: *Słownik pisarzy polskich*, red.J. Tomkowski, Warszawa 2002), *Zamek w Karpatach* A. Stojowskiego, Warszawa 1973; S. Vincenz, *Na wysokiej poloninie. Nowe czasy: Listy z nieba* Londyn 1974 (na podstawie: S. Burkot, *Literatura polska po 1939 roku*, Warszawa 2006; o powieści *Na wysokiej poloninie* p.: *Studia o Stanisławie, Vincenzie*, red.P. Nowaczyński, Lublin-Rzym 1994); W. Mach, *Góry nad czarnym morzem*, 1961; *Romantyczne przeżycie szczytu*, w: *Góry – literatura – kultura*, red.J.Kolbuszewski, t.1., Wrocław 1996; B. Drabarek, J. Falkowski, I. Rowińska, *Szkolny słownik motywów literackich*, Warszawa 2003).

³⁸ Pełny wykaz autorów i dzieł w: J. Majda, *Młodopolskie Tatry literackie*, Kraków 1989; tenże, *Tatrzańskim szlakiem literatury*, Kraków 1987; *Góry w polskiej literaturze współczesnej*, Kraków 1981; J.Kolbuszewski, *Tatry w literaturze polskiej 1805-1939*, Kraków 1982; *Tatry w poezji i sztuce polskiej*, przedmowa, wstęp, wybór i opracowanie M. Jagiello, Kraków 1975; J. Woźniakowski, op.cit., s. 215-238.

³⁹ Kraków 1981.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

Wskazać należy wreszcie na górę symboliczną, istniejącą od początku nowej ery w zbiorze najcenniejszych emblematów kultury europejskiej – Golgotę, Kalwarię (Paolo Veronese, Caravaggio *Droga do Kalwarii*, *Pasja* Mela Gibsona), występującą także na zasadzie analogii jako miejsce śmierci Rolanda; w polskiej literaturze staje się romantycznym mesjanistycznym hasłem „Polska Chrystusem narodów”, a dosłownie pojawia się u **Tadeusza Konwickiego** (*Mala apokalipsa*)⁴⁰ jako dramatyczny samobójczy wyraz protestu przeciw sowietyzacji Polski dokonany na szczycie Pałacu Kultury i Nauki.

Wspomniany **Jan Majda** analizuje interdyscyplinarnie polską literaturę tatrzańską, nazywając Tatry polskim parnasem, kreśląc szeroko problem sakralnego etosu tatrzańskiego, tatrzańskiego franciszkanizmu, świat Tatr podziemny i nadziemny, ich kreację akwaticzną, oniryczną i antropomorficzną, kwestię nacjonalizacji Tatr i wreszcie związane z tymi górami postawy kulturowe – apollinijską i dionizyjską. Według niego Tatry postrzegane były jako substytuty architektury, a dokonana w polskiej literaturze antropomorfizacja, mitologizacja, sakralizacja, heroizacja i humanizacja Tatr była niezwykła i niespotykana w innych obszarach sztuki; demystyfikacja młodopolskiej hierofanii objawia się dopiero w poezji Jalu Kurka.

Inspiratorską, symboliczną rolę gór podkreśla znawca tematu, **Jacek Kolbuszewski**⁴¹, objaśniając pojęcie gór jako zjawiska kultury, syndromu podlegającego mentalnym przemianom i stanowiącego część duchowego i intelektualnego dorobku ludzkości⁴². Nie pojawiały się one w słowniku kultury do połowy XVIII wieku, będąc obiektem przekonań demonologicznych; „krajobrazem oswojonym” stały się natomiast dzięki aktywności Szwajcarów i na podstawie idei J. J. Rousseau od okresu wczesnego romantyzmu. Wówczas to zrodziła się świadomość emocjonalnej wartości krajobrazu, przedtem dzikiego; to malarstwo okiełznało góry dla kultury. Traktowanie historyczne krajobrazu, wiara w jego odradzanie, góry jako uzupełnienie i dogłębne poznanie psychiki ludzkiej, organiczne ich traktowanie, ich metafizyka i wyobrażenie panteistyczne - szczególnie uwidoczniły się w tym zakresie tematycznym, którego odwzorowanie literackie można podzielić na kilka grup:

- natura posępna i obca, wywołująca klimat pesymistycznej autoanalizy, odradzająca się natura jako przeciwieństwo nietrwalej kultury (*Ballady i romanse*, *Sonety krymskie*),
- natura zakorzeniona w micie arkadyjskim jako teren ucieczki od świata (*Pan Tadeusz*),
- natura o pozornej idealności z antynomią swojej faktycznej bezwzględności (*Balladyna*, *Maria Malczewskiego*),
- wizja kultury jako przedłużenie natury, współlistnienie w harmonii ze światem człowieka (II część *Dziadów*, *Pan Tadeusz*)⁴³.

Powstające w XVIII w. parki angielskie jako wyraz dążności do rekonstrukcji krajobrazów literackich, co wywodziło się z antycznej tradycji arkadyjskiej, miały za podłoże klasycystyczną, normatywną ideologię epoki, szukającą harmonii i ładu, czego nieregularne i dynamiczne ukształtowanie gór nie spełniało; ideałem piękna stała się „natura poprawiona”. Indywidualizacja uczuć, entuzjazm dla egzotyki i nowości sprawiły, że przyroda mogła funkcjonować jako powierniczka człowieka – krajobraz zaczął mieć znaczenie semantyczne, i co za tym idzie, praktyczne. Te nowe koncepcje w XX wieku zostały poszerzone i wzbogacone (np. Waław Nalkowski).

Góry jako zakres wieloznaczeniowy i interdyscyplinarny wpisuje się w „kulturotwórczą funkcję przestrzeni” w roli „kategorii kształtujących ludzkie myślenie”⁴⁴, jako fenomen umityzowany i stanowiący swoisty archetyp kultury europejskiej. Jest to zarazem tekst semiotyczny, występuje w funkcji formy zdolnej do przekazu szerszego niż jej treść bezpośrednia⁴⁵, wreszcie pojmowane są jako „przestrzeń antropologiczna zwaloryzowana – góry łączą niebo z ziemią i podtrzymują niebo, by nie spadło”⁴⁶.

⁴⁰ D. Nosowska, *Słownik motywów literackich*, Bielsko-Biała 2004, s. 130-131.

⁴¹ J. Kolbuszewski, *Krajobraz i kultura. Studia w literaturę i kulturę polską*, Katowice 1985.

⁴² Ibidem, s. 5.

⁴³ M. Makowiecka, M. Pawłowski, *Przewodnik po epokach. Literatura polska i obca, filozofia, sztuka*, t. 2.: *Od romantyzmu do współczesności*, Warszawa 2005, s. 82-83; *Wielki leksykon literatury*, Warszawa-Bielsko-Biała 2008, s. 212.

⁴⁴ A. Wiczorkiewicz, *Wędrownicy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996, s. 7.

⁴⁵ E. Leach, A. J. Greimas, *Rytuał i narracja*, przeł. M. Bachowski, A. Grzegorzczak, E. Umińska-Plisenko, Warszawa 1989, s. 169.

⁴⁶ E. Mieleciński, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 267.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

2. *Muzyczne verbum interius – góry*

„Każdy pejzaż jest stanem duszy”⁴⁷

2.1. Zastanawiając się nad muzycznym wcieleniem *natura naturata*, wskażemy naiłustracyjne odgłosy przyrody znane od czasów średniowiecza⁴⁸, odgraniczając jednocześnie pojęcie Janosa Kovacsza *Naturmusik*. Termin ten zastosowany przez Marię Annę Harley do muzyki **Beli Bartoka**⁴⁹ i poparty analizami w tym przypadku nie ma zastosowania; podążamy natomiast tropem odczucia **Maurice’a Ravela**, twórcy *Doliny dzwonów* z cyklu *Miroirs* czy **Claude’a Debussy’ego**, autora *Wzgórz Anacapri*: „a certain mystery, a veil must always remain between any such associations and the music itself, in which they are never present...⁵⁰ Music never renders nature present, between nature and music there is always work to be done, a work of transposition that denies the possibility of calculating an equivalence between the music itself and that which may exist outside it⁵¹... Music represents nature far more than do poetry or painting, which are immediately perceived as representing something outside themselves”⁵².

Treści muzyczne wyrażone poprzez środki zorganizowane w poemat symfoniczny, naczelny gatunek romantyzmu począwszy od 1854 r., od *Tassa* **F. Liszta**⁵³, Christian Goubault odróżnia od muzyki programowej, mówiąc o *la poetische Idee*; jej formę określa jako zbliżoną do uwertury. Odnośnie interesującego nas dzieła **F. Liszta** skomponowanego do poematu V. Hugo *Ce qu’on entend sur la montagne* z 1857 r. autor formuluje dwie główne idee – natury i humanizmu.

Autor polskiej monografii o muzyce programowej Ryszard Daniel Golianek⁵⁴ wskazuje na muzyczne toposy morza, gór i innych elementów krajobrazu, sytuując źródło owych orientacji artystycznych w postulatach kierunków narodowych w tej epoce⁵⁵. Jego interpretacja zasadza się na teorii

⁴⁷ Henryk Fryderyk Amiel (1821-1881), pisarz austriacki, *Dziennik intymny* z 31.10.1852, w: J. Kolbuszewski, op.cit., s. 6.

⁴⁸ p.: M. A. Harley, *Słownik i tajemnice nocy, czyli o realizmie i symbolicznym śpiewu słowika w muzyce*, „Muzyka” 1992, nr 3, s.13-36; H.de la Motte-Haber, *Musik und Natur; Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber Verlag 2000; J. P. Barton, *Le sentiment de la nature dans la musique pour orgue en France, notamment au XIXe siècle*, Univ.Paris Sorbonne Paris IV, 1993; A. Albu, *Poetika przyrody w ruskim muzyce XIX wieku*, Konserwatorium im.P.Czajkowskiego, Moskwa 1993; P. Dayan, *Nature, Music and Meaning in Debussy’s Writing*, „XIXth Century Music” 2005, nr 3, s. 214-229’ M. Riley, R. Reeds, L. Pines, *Elgar and the Music of Nature*, „XIXth Century Music” 2002, nr 2, s. 155-177.

⁴⁹M. A. Harley, *Natura naturans, natura naturata a “idiom natury” Bartoka*, „Muzyka” 1997, nr 1, s. 71-92.

⁵⁰ P.Dayan, op.cit., s. 219.

⁵¹ Ibidem, s. 222.

⁵² Ibidem, s. 223.

⁵³ Ch.Goubault, *Vocabulaire de la musique romantique*, Minerve 1997, s. 153-154.

⁵⁴R.D.Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998.

⁵⁵ Z mniej znanych dzieł wskazać należy na *Memories of the Norwegian Alps* F. Berwolda (1842), symfonię G. Stronga (1856-1948) *In the Mountains* z 1886 r., *Symfonię alpejską* Joachima Raffa (1877), O. Bulla (1810-1880) fantazję programową *Et saeterbesög* czyli *A Visit to the Mountain Pasture* z melodiami norweskimi (J. Bergsagel, Grove Music Online), F. Deliusa *Paa Viderne* (*Na szczytach*) na orkiestrę z 1892 r., V. Novaka poemat symfoniczny *W Tatrach* (1902), J. G. Ropartza *Soir sur les chaumes* na orkiestrę z 1913 r. i na fortepian *Dans l’ombre de la montagne* z 1913 r., Ch. Koechlina *Les Collines au coucher du soleil* na fortepian z 1916 r. nr 13 z cyklu *Les Heures persanes* op.65, Ch. Tournemire V Symfonię f-moll op.47 *De la montagne* z 1913-1914 r., suitę orkiestrową *Wiosna w Appalachach* A. Coplanda, suite na skrzypce i fortepiano J. Canteloube *Dans la montagne* oraz *Cinq chants religieux de Haute Auvergne* (P. Landormy, *La musique française apres Debussy*, Paris 1943, s. 259-261; B. Gavoty and Daniel-Lesure, Joseph Canteloube: *Pour ou contre la musique moderne ?*, Paris 1957, s. 80-82.; R. Laugham Smith, Grove Music Online), *Ch. Ivesa* utwór kameralny *From the Steeples and the Mountains* 1901 (H. i S.Cowell, *Ives*, Kraków 1982), II Symfonia *Mysterious Mountain* z 1955 r. Alana Hovhanessa (1911-2000), B. Martini kantata *Mikes from the Mountains* z 1958 r. (J. Smaczny, Grove Music Online), poemat V. Novaka *In the Tatras* z 1902 r. i cz.II *Góry* jego poematu *Pan* (J. Tyrrell, Grove Music Online), suite orkiestrowa D. Szostakowicza „*Złote góry*” op.27a z 1931 r., 1-aktowy epizod pastoralny R. Vaughana-Williamsa z 1921 r. *The Shepherds of the Delectable Mountains* i *Bredon Hill* na tenor, fortepian i kwartet smyczkowy z 1911 r., P.Graingera *Two-Hill Songs* na orkiestrę (1902, 1907), A.Baxa *In the Faery Hills* na orkiestrę z 1909 r. i na fortepian z

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

Rogera Scrutona, rozumiejącego muzykę programową jako muzykę narracyjną lub deskryptywną, muzykę reprezentującą sferę pozamuzyczną. Wtedy to właśnie w XIX wieku kompozytorzy uwolnili się od tendencji i środków naśladownictwa zdarzeń natury, a „imitacja przestała być dominującym sposobem przedstawiania muzycznego w utworach instrumentalnych”⁵⁶. Sensem tej teorii jest oddzielenie przedromantycznej imitacji od romantycznej reprezentacji, co stanowi podstawę naszego również rozumowania w niniejszym tekście, w pojęciu kontynuacji sensu myślenia Debussy’ego, opinii akcentującej *correspondance*, nie zaś translację czy dosłowną imitację między muzyką a naturą.

Podobnie wypowiada się autor monografii o muzyce romantycznej, Leon Plantinga, nie oceniając pozytywnie denotacji zjawisk natury *explicité* w muzyce⁵⁷, Enrico Fubini podkreśla natomiast estetyczno-filozoficzny kontekst tego przedstawienia, bardziej kom-pleksowy, odpowiadający nowej kategorii twórcy, klasyfikacji określonej przez Liszta: muzyk-poeta⁵⁸.

Interesujące jest natomiast, jak widzi to zjawisko wybitny badacz literatury, Michał Głowiński⁵⁹, który akcentuje znaczenie dodatkowych walorów gatunkowych nazw literackich dla twórców muzyki, „działają przede wszystkim w sferze konotacji... kategoria gatunkowa staje się tu silnie oddziaływającą kategorią estetyczną, co w muzyce XX wieku nie tylko nie zostaje zaniechane, ale się potęguje”.

2.2. *Rozpoetyzowany krajobraz romantyczny – narracja romantyczna i postromantyczna*

Owo romantyzujące upoetycznianie świata datujące się od F.W. Schellinga odzwierciedla się w dyskretniej, kontemplacyjnej i dynamicznej zarazem romantycznej poetyce we wspomnianym poemacie **Ference Liszta** oraz inaczej, bardziej realistycznie w neoromantycznym stylu w symfonii **Vincenta d’Indy** *Le jour d’ete a la montagne*, swoją kulminację znajdując w monumentalnej *Symfonii Alpejskiej* **Richarda Straussa**.

2.2.1. Utwór F. Liszta (1848-1856), skomponowany do wiersza Victora Hugo, narracyjny w rozwoju, o formie lukowej, zdeterminowanej układem klimaksów, składa się z szeregu obrazów, z których ostatni jest pogodny, jasny, oparty na materiale początkowej ekspozycji tematycznej; nie technika przetwarzania jest tutaj decydująca. Można interpretować ten układ architektoniczny jako formę sonatową, jednakże bez eksponowania dualizmu tematów i ich skonfliktowania w odcinku środkowym, gdyż ilość ważnych motywów jest tutaj większa (cztery przedstawione na początku).

Częste zmiany nastroju i luki ekspresyjne kojarzą nam się właśnie z takim wyobrażeniem muzycznym gór w postaci romantycznej. Trzy tematy części A (wariacja t. I w rytmie walca), z których II i III są dramatyczne, podejmowane wariacyjnie, składają do rozpatrywania tego poematu w kształcie łańcucha podobnych ogniw. Część A” rozpoczyna się ponownie wstępem; rozbudowana została tu koda, ma miejsce także rozszerzone zakończenie. Interesująca jest synchronizacja tematów w odcinku rekapitulacji

Wskazać należy na ukształtowania znaczące, ekspresyjne: m.in. solo skrzypiec, na śladowe i dalekie echa pasterskiego klimatu (t. I w jednej z postaci wariacyjnych) i na „motywy ptasie” (t. I w swojej kolejnej odmianie w A”), czy na fakturę chorałową (wariacja wstępu w A”), na motyw sygnałowy (nr 21), motyw kwartowy (nr 78) i motyw wiatru (nr 83).

Neoromantyczna gęsta faktura, najczęściej wzbogacona wielopoziomowo i heterogenicznie, intensywny rytm harmonicznego anonsującego XX-wieczną technikę centrową, wielopostaciowe procedury wariacyjne podstawowych tematów, sugestywność kształtów melodycznych – argumentują symboliczny, aluzyjny i emocjonalny sens oraz tło programowe tego utworu, w którym Józef M. Chomiński,

1920 r. *A Hill Tune*, M.Castelnuovo-Tedesco *Tre preludi alpestri*” na fortepian z 1935 r., P.Hadleya *The Hills* na chór i orkiestrę z 1944 r..

⁵⁶ R.D.Golianek, op.cit., s. 80.

⁵⁷ L.Plantinga, *Romantic Music. A History of Musical Style in Nineteenth Century Europe*, New York-London 1984, s. 459.

⁵⁸ E. Fubini, *Estetyka muzyki*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s.308-310

⁵⁹ M.Głowiński, *Gatunki literackie w muzyce*, w: *Narracje literackie i nieliterackie. Prace wybrane, t.II*, Kraków 1997., s. 183-189.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

analogicznie do poprzedniego oglądu Ch. Goubaulta, widzi dualizm postawy ideowej: dwa głosy, radosny natury i pełen smutku – głos ludzkości⁶⁰.

Podobnie jak utwór następny, poemat ten także znamionuje przemiany w muzyce na przelomie wieków – można dostrzec w tym przypadku zarówno anonse narodzin impresjonizmu (kolorystyczne czy wręcz sonorystyczne, pozbawione emocji zakończenie poematu Liszta i symfonii d'Indy'ego), jak i zwrot w kierunku neoklasycyzmu (d'Indy).

Skupiając się na chwilę nad dwoma typowo romantycznymi poematami **Bedricha Smetany**, zakotwiczonymi w rodzimej tradycji, a z drugiej strony – w kanonie formy sonatowej, wskazać należy na „górskie” infiltracje w ostatnim utworze cyklu *Blaník* (cykl 1874-1879), przywołującym, podobnie jak poprzedni *Tabor*, wspomnienia dawnych wojen husyckich i znany nam motyw śpiących rycerzy. Stąd zastosowany i przejęty z *Taboru* hymn choralowy husycki wraz z tematem *Vyszebrad* z dwóch początkowych poematów cyklu *Ma Vlast*. Forma sonatowa zasadza się na dwóch początkowych, skontrastowanych tematach, charakterystyczny dla „górskich” kompozycji motyw sygnałowy także i w tym utworze gra ważną rolę. Wspominając orientalizującą *Noc na Łysej Górze* **Modesta Musorgskiego** (1867), z kronikarskiego obowiązku można zwrócić uwagę na szereg innych utworów z tego czasu, związanych z tematyką gór⁶¹, należących do innych gatunków muzycznych.

Nie wnikając w repertuar wokalnie-instrumentalny epoki, nie sposób pominąć wysoce emocjonalnego, lirycznego szkicu z podróży, czyli *Rapsodia -Podróż zimą w góry Harzu* **Johannesa Brahmsa** do sl. J. W. Goethego na alt solo, chór męski i orkiestrę op.53 z 1869 r., jako odbłask uczucia do Julii Schumann⁶² i prezent ślubny dla niej.

Kontynuując narrację w wersji neoromantycznej, zwracamy się w stronę akademickiej odmiany tej orientacji – *Le jour d'ete a la montagne* **Vincenta d'Indy** (1906), c-moll.

Utwór występuje z tekstem Rogera de Pampelonne *Les Heures de la Montagne. Poemes en prose*, jest trzyczęściowy: *Aurore, Jour, Soir*. Charakterystyczne procedury i faktura późnego romantyzmu, wraz z istotną, charakterystyczną dla tego kompozytora obecnością faktury imitacyjnej, stosowanie postaci kolorystycznych, wymancypowanych często od podstawy harmonicznego (długie płaszczyzny o „migotliwej” figuracji tremolandowej, paralelizm akordowy), żywy rytm zmian harmonicznnych, często niestabilizowanych funkcyjnie, acz ciągle jeszcze zakotwiczonych w zarzucanym systemie, obok szeregowej architektury kolejnych obrazów, odejście od kanonu sonatowości – ukazują typowy obraz muzyki francuskiej u schyłku stulecia, muzyki dogłębnie zainspirowanej ideami Wagnera.

Imitacyjny temat I rodzący się po długim wstępie, t. II (H-dur) o zdecydowanej postaci melicznej i rytmicznej (synkopy, symbolizujące wiatr) i t. III, najlżejszy z tych trzech – stanowią podstawę pierwszego burzliwego ognia. Drugi segment, obrazujący dzień, traktowany wariacyjnie, złożony z dwóch motywów, bazuje na innych ukształtowaniach tematycznych; nasilone są w tej części izotopie zjawisk natury – według nomenklatury Eero Tarastiego (drgnienia powietrza, szum lasu, motyw „ptasich treli”, w cz. I aluzja do zdarzenia myśliwskiego) i sugestii interakcji społecznych (aluzja do zabawy tanecznej), a z drugiej strony, co znamienne dla tego kompozytora w późniejszej twórczości⁶³ - rozluźnione zasady Wagnerowskiej harmoniki neoromantyzmu i dogmatycznego nauczania w Schola Cantorum⁶⁴ ustępowały na rzecz zjawisk bardziej swobodnych, skonstruowanych na fundamencie barwy, wyizolowanej z przebiegu harmonicznego, czemu potem Debussy nada genialne rysy. Autorzy wspomnianego przeglądu mówią o obronie „gallikanizmu francuskiego” w wydaniu wielkiego Mistrza, o

⁶⁰ J.M.Chomiński, K.Wilkowska-Chomińska, *Wielkie formy instrumentalne*, Kraków 1987, s. 799-801.

⁶¹ A. Dvorzaka kantata na chór męski *Hymn of the Heirs of the White Mountain* z 1873 r.; *The Mountain Thrall* E.Griega na solo baryton, 2 rogi i smyczki op.32 (J. Horton i N. Grinde, Grove Music Online); poemat symfoniczny *Tamara* M. Balakiriewa wg M. Lermontowa oparty na motywach pieśni kaukaskich (S. Campbell, Grove Music Online); H. A. Marschnera singspiel *Der Kuffbaeuser Berg* z 1816 r. wg legendy z Gór Harzu (A. D.Palmer, Grove Music Online); cz.I symfonii H. Berliozą *Harold w Italii* pt. *Harold aux monagnes. Scenes de melancolie, de bonheur et de joie*; Z. Fibich Suita fortepianowa *Z gór*; scenaria tatrzańska opery *Manru* I. J. Paderewskiego wg J. I. Kraszewskiego do libretta A. Nostiga z 1901 r.,

⁶² L. Erhardt, *Brahms*, Kraków 1975, s. 160-162.

⁶³ Autora innych ponadto dzieł sugerujących „górską” refleksję: *Le Poeme des montagnes* na fortepian op.15, o trzech epizodach, 1881; *Symphonie sur un chant montagnard*, 1888.

⁶⁴ Ch.Doumet, C.Pincet, *Les musiciens francais*, Rennes 1982, s. 306-309.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

percepcji przez niego idei Wagnera przy zachowaniu cech rodzimej tradycji, co uległo intensyfikacji u początku XX wieku; jego dorobek określają jako *une creation de l'ordre*.

Wzmoczona jest poliplanowość tego odcinka obok momentowości bardziej rozdrobnionego przebiegu i addytywnej procedurze tematycznej (przy głównych dwóch tematach istnieją jeszcze dwa poboczne), poddanej także skróconej rekapitulacji na końcu; w tym ogniwie bardziej wyczerpująca jest także praca przetworzeniowa, na pewno odróżniająca ten utwór od poprzedniego poematu F. Liszta.

Część III jest radosna, wesola i żywa, raczej nietypowa dla d'Indy'ego, także skonstruowana szeregowo z zakończeniem, z jednym kontrastującym kantyleną motywem środkowym. Każda z części ma swoje tematy, nie zachodzi tu więc charakterystyczna dla francuskich postwagnerystów tej doby cykliczność symfoniczna, zakorzeniona w procedurach Wagnerowskich.

Niektóre z postaci muzycznej faktury pełnią także w tym utworze rolę izotopii, których obrazowa i ekspresyjna funkcja jest ważniejsza, niż rola ukształtowań tematycznych (np. liczne i zróżnicowane tremolanda, bogata ornamentyka, ostinata, ruchliwe przebiegi pasażowe, plany statyczne, zmienne w detalach i oddziałujące swą kolorystyką, akordyka paralelna, nieregularne układy synkopowane, ażurowa faktura, też emanująca rytmami tanecznymi). Koloryt orkiestrowy jest także jednym z elementów determinujących wzmoczony emocjonalny przekaz, obok podobnie emanującej chromatyki, figuracji i techniki orkiestrowej, w szeregu przypadkach oderwanych od treści harmoniczej i oddramatyzowanych pod względem formalnym (zwłaszcza w cz. II i w „odrealnionym”, metafizycznym zakończeniu cz. III).

Michel Chion, autor monografii romantycznej symfonii, sytuuje twórczość d'Indy'ego naturalnie w kręgu tzw. postfrancuskistów; omawia symfonię *Sur un chant montagnard*⁶⁵, akcentując konstrukcję tematyczną na bazie procesów cyklicznych i istotne tu preferencje modalne. Estetykę francuskiego kompozytora, przykładowego akademika, określa autor jako połączenie niemieckich wpływów i francuskiego koloryzmu.

Paul Pittion natomiast mówi o delikatności utworu, omawiając szerzej poprzednią „Symphonie sur un chant montagnard” z 1886 r. na fortepian i orkiestrę (temat ludowy, 3-częściowa), akcentując jej cykliczność⁶⁶.

Symbolikę gór podkreśla autor mistrzowskiej monografii impresjonizmu Michel Fleury *L'impressionisme et la musique*⁶⁷, wskazując na dwa hymny impresjonistyczne ku chwale gór: na dzieło d'Indy'ego i *La Meditation de Purun Baghat* (część poematu symfonicznego (z głosem solowym) *Księga dżungli Charlesa Koechlina*), dokonując jednocześnie porównania utworów **Fredericka Deliusa** (poświęconego górcom Norwegii „A Song of the High Hills” na solą, chór i orkiestrę z 1911-1912 r.) i d'Indy'ego jako tych zwróconych w kierunku odwzorowania atmosfery raczej niż detalu, co w przypadku Koechlina przeszło się w stronę ekstazy religijnej⁶⁸.

Wielki cykl 22 obrazów znamienitego neoromantyka **Richarda Straussa** z 1915 r.⁶⁹, *Alpensymphonie*, czyli hybrydyczna, wieloznaczna formalnie symfonia programowa, napisana w ciągu sto dni⁷⁰, jest zarazem narracyjnym crescendo z klimaksem w obrazie burzy. Nietypowe, wizjonerskie, symboliczne i prorocze jest natomiast zakończenie odwzorujące rozjaśnienie pogody po owej burzy, o czym w kontekście wspomnianej romantyzującej estetyki krajobrazu, imponująco się w tym dziele kulminującej, mówi cytowana wcześniej autorka, przywołując słowa Zygmunta Krasieńskiego i Ludwika Zejsznera⁷¹. Kompozytor żegna się poprzez to dzieło z neoromantyzmem, mając świadomość jego nieuchronnego zmiernia ku innym sferom, także ku... ekspresjonizmowi z jednej strony lub ku... neoklasycyzmowi, właściwemu dla jego ostatnich dokonań.

Samo ukształtowanie symfonii jest już symptomem nowych czasów – szereg obrazów z jednym wielkim punktem kulminacyjnym na fundamencie wielu motywów z jednym początkowym –

⁶⁵ M. Chion, *La symphonie a l'epoque romantique. De Beethoven a Mahler*, Fayard 1994, s. 174-175.

⁶⁶ P. Pittion, *La musique et son histoire. T.2. De Beethoven a nos jours*, Paris 1961, s. 246-250.

⁶⁷ M. Fleury, *L'impressionisme et la musique*, Fayard 1996.

⁶⁸ Ibidem, s. 278-283.

⁶⁹ *Nacht, Sonnenaufgang, Der Aufstieg, Eintritt in den Wald, Wanderunt neben dem Bache, Am Wasserfall, Erscheinung, Auf blumige Wiesen, Auf der Alm, Durch Dickicht und Gestrupp auf Irrwegen, Auf dem Gletscher, Gefährliche Augenblicke, Auf dem Gipfel, Vision, Nebel steigen auf, Die Sonne verdunstet sich allmählich, Elegie, Stille vor dem Sturm, Gewitter und Sturm, Abstieg, Sonnenuntergang, Ausklang, Nacht.*

⁷⁰ E.Krause, *Strauss. Człowiek i dzieło*, przeł.K. Bula, Kraków 1983, s. 252.

⁷¹ E.Kolbuszewska, op.cit., s. 176.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

dominującym, majestatycznym, opadającym symbolicznie i potem wielokrotnie trawersowanym. Odmienne i bardziej tradycyjne pojmowanie tego dzieła – jako 5-częściowego cyklu symfonicznego z dwiema częściami wolnymi i zakończeniem jest też możliwe (na podstawie grupowania kolejnych odsłon), aczkolwiek sztuczne i mniej uprawnione ze względu na programową determinantę i monotematyczność, beztematyczną figuracyjność poszczególnych obrazów oraz z uwagi na dominujący temat I z początku dzieła, spajający całość⁷²; zauważalna i bezsprzeczna jest przewaga części I.

Olbrzymi aparat orkiestrowy, poszerzony o dwie tuby basowe, dwie harfy, organy, colifon (instrument do wytwarzania efektów wiatru), heklifon, dzwonki pasterskie, dzwony rurowe wraz z liczną perkusją i z drugą grupą perkusji za sceną służy prezentacji krajobrazu w jego stale zmieniających się odsłonach, a przede wszystkim refleksji twórcy w obliczu piękna raz to groźnego, a raz uspokojonego, emanującego radością. W dziele można wyodrębnić siedem tematów i szereg motywów pobocznych, jedynie niektóre rozbudowane sceny sformułowane są w kształt reprzyzowy; dominuje technika przetworzeniowa, w wielu momentach harmonika zostaje jednak oddramatyzowana, potraktowana kolorystycznie, zwraca uwagę takie właśnie pojmowanie tonacji bemolowych (akord zakończeniowy – nalożenie Ges-dur, b-moll i As-dur).

Konstrukttywne wykorzystanie faktury, sugestywnej, znaczącej i pełniącej funkcję architektoniczną (miejscami imitująca, acz bez komplikacji kontrapunktycznych, skutkująca, jak to określa E.Krause – unerwieniem przebiegu), różnorodność typów ruchu i akompaniamentu, motywy znaczące (kwartowe, tremolandowe i ostinatowe, myśliwskie i sygnałowe, „ptasie trele”, wodospad, lawina, strumyk, odgłosy padającego deszczu i małych zwierząt), łukowy układ architektoniczny z przywołaniem początkowego materiału na końcu, operowanie inwersjami tematów – czynią z tego dzieła arsenał procedur późnego romantyzmu, programowego, zmierzającego w stronę ekspresjonizmu, wręcz dodekafonii czy – wręcz przeciwnie, ku orientacjom neoklasycyzmu.

Momentami refleksyjnymi, o duchowej proveniencji jest „Elegia” (17.) i „Vision” (14.), wizjonerski jest Wschód słońca (2.), tajemniczy jest „dreszcz” Nocy (1. - Nacht) i porwijąca burza (odc.19.); mistyczny i promieniący Zachód słońca (20.) prowadzi do wspaniale ułożonego akordu ostatniej Nocy (22.), czyli superpozycji Ges,b i As, co, jak twierdzi biograf kompozytora, jest mistrzowską kontynuacją zjawiska rozpoczętego przez Berliozę⁷³.

Ten muzyczny obraz Alp, malowany, jak mówi biograf Straussa, al fresco, pelen światel i cieni, olśniewający wirtuozerią instrumentalną, masywnością i zdumiewającą przejrzystością brzmieniową, o mniejszej, niż u Wagnera koncentracji dramatycznej muzycznej materii⁷⁴, zasadniczo opisowy, jak go określa Paul Pittion⁷⁵, symboliczny w swoich plastycznych upostaciowaniach melodycznych i fakturalnych – jest zarazem obrazem idylli natury, natury traktowanej prymarnie⁷⁶, emanuje pogodą i radością obcowania z przyrodą. Owa idea poetycko-realistyczna jest zbudowana na zasadzie reprezentacji, wyzwolenia muzycznej inspiracji, nie zaś czystego naśladownictwa natury, według sławnego określenia kompozytora „Muzykę widzieć uszami”⁷⁷.

Barwna, wielopłaszczyznowa synteza opisowej i prostej zarazem, klasycyzującej momentami muzyki, będącej zarazem analizą psychologiczną bohatera i naturalistycznym przedstawieniem na bazie neoromantycznych środków, nie kontynuuje wzniosłego hymnu Beethovena, ale maluje „jedynie imponującą zjawiskami i przeżyciami przyrody panoramę Alp”⁷⁸, rozpościerającą się z domu kompozytora w Garmisch. Romantyczną, dogłębnie subiektywną i autoafirmatywną impresję Straussa, czyli „muzykę jako wyraz”, skonstruowaną w zbiorze malarskich symboli dźwiękowych⁷⁹ trafnie określa Otto Erhardt: „dzieło Straussa jest racjonalistyczne w koncepcji, idealistyczne w charakterze i realistyczne w spełnieniu”⁸⁰.

⁷² Np. w takim układzie: A: 1. – 2. (t.I), 3. (t.II), 4. (t.III i II, część reprzyzowa), 5. – 11. (t.IV-VII i motywy poboczne, z climaxem w odc. 10. i 11.), R: 12. – 13., B: 14.(segment wolny w cyklu), C: 15.(odpowiednik scherza), D: 16.-17. I(segment wolny w cyklu), E: 18.-19, F: 20.-22.

⁷³ E.Krause, op.cit., s. 161-165.

⁷⁴ E.Krause, op.cit., s. 163.

⁷⁵ P. Pittion, op.cit., s. 146.

⁷⁶ B.Gilliam, Grove Music Online.

⁷⁷ E.Krause, op.cit., s. 216-219.

⁷⁸ E.Krause, op.cit., s. 252-256.

⁷⁹ Ibidem, s. 216-219.

⁸⁰ Ibidem, s. 69.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

Obszerny obraz Symfonii Alpejskiej podaje Leszek Polony⁸¹, sytuując ją w hipotetycznym kręgu Nietzscheańskiej koncepcji apologii przyrody, co ma szczególne znaczenie wobec znanego negatywnego stanowiska filozofa w stosunku do chrześcijaństwa. Jest to zarazem metafora ludzkiego losu, samotnej wędrówki poprzez życie...

Hermeneutyczne, malarsko-naturalistyczne odczytanie Symfonii przez L. Polonego na bazie procedur ilustracyjności i ekspresywnej symboliki muzycznej zawiera także zaakcentowanie elementów impresjonistycznych tego wielkiego dzieła, a nawet wskazanie na mikrostruktury pointylistyczne⁸² obok celnie odczuwanych kalejdoskopowo zmieniających się klimatów ekspresyjnych. Ta rozpostarta w czasie i przestrzeni panorama to „religijny hold złożony na ołtarzu natury”, opus naturalistyczny i metafizyczny zarazem.

Wspomniany Michel Chion uważa słusznie R. Straussa w *Symfonii alpejskiej* za antyromantyka⁸³ i mówi o humanizmie codzienności, o antyspirytualizmie, o wyzwoleniu moralnym poprzez pracę na fundamencie pochwały wiecznej natury, a zarazem o projekcie mahlerowskim w duchu i w formie, a o zawartości antymahlerowskiej. Dzielnik symfonię na cztery części, autor akcentuje zasadę cykliczności dzieła przy jednoczesnej akumulacji tematycznej, traktując symfonię w funkcji antycypacji *Czterech ostatnich pieśni*.

2.2.2. Powyższe trzy dzieła zakotwiczone są w jednej sytuacji artystycznej i estetycznej – są symbolicznym, istotnie humanistycznym i emocjonalnym zarazem odzwierciedleniem refleksji kompozytora-poety; są prezentacją swojego „ja”, własnego bytowania w górach i poetyckiego, typowo romantycznego wędrowania, czyli panneau typu „góry i ja”; ów humanizm nakierowany jest „do wewnątrz”, introwertycznie, bez aluzji miłosnych, z zaakcentowaniem samotności w górach, a dominująca jeszcze czasowa i przyczynowo-skutkowa romantyczna narracja dramatyczna przenika się z liryzmem kontemplacji, na podłożu procedur romantycznych, procesualnego kształtowania narracji i rapsodycznego snucia ewolucyjnego, ulegającego jednak limitacji w miarę przybliżania się do końca wieku.

Porównując owe trzy obrazy, można zaakcentować większą dozę romantycznej narracyjności u Liszta, momentowej, ekspresjonistycznej i naturalistycznej zarazem refleksji i emocji u Straussa, a barwowo powściągliwej kontemplacji u d'Indy'ego. Wspólny dla nich wszystkich fundament Wagnerowskiego warsztatu, istotnie odczuwalny, realizowany jest każdorazowo odmiennie, i co najważniejsze, skutkuje w przyszłości zróżnicowanymi orientacjami artystycznymi u każdego z tych twórców.

Jeżeli dwa ostatnie utwory można uznać za echa XIX-wiecznych koncepcji Adolfa Bernarda Marxa⁸⁴ czy Gustava Nottebohma⁸⁵, to w tle pierwszego z nich stoją idee E. T. A. Hoffmanna, dzieła J. W. Goethego czy F. Schillera obok mistycyzmu Novalisa i tekstów Ludwiga Tiecka – Friedrich Blume wręcz stwierdza, iż: „musical Romanticism began not, as is often stated, between 1810 and 1820, but simultaneously with literary Romanticism a couple of decades before the turn of the century. All its definitive ideas were formed in the 18th century, and merely deepened and broadened in the following decades”⁸⁶.

Przeciwieństwem owych klasyfikacji jest kolejny obraz muzycznych przedstawień, które można określić gatunkiem „góry i ludzie” bez odnoszenia się do wyżej zarysowanych typów narracji; ten problem powróci w dobie postmodernizmu.

2.2. Etnocentryczny przekaz neoklasycyzmu

„Innych uczyły mowy drzewa,

⁸¹ L. Polony, *Przestrzeń i muzyka*, Kraków 2007, s. 65-75.

⁸² Ibidem, s. 69.

⁸³ M. Chion, Op.cit., s. 148-153.

⁸⁴ A.B. Marx. *Musical Form in the Age of Beethoven. Selected Writings on Theory and Method*, ed. and translated by S. Burnham. Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, gen. editor I. Bent, Cambridge 2006.

⁸⁵ A. Jarzębska, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Kraków 2002, s. 130.

⁸⁶ F. Blume, *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey*, London-Boston 1979, s. 95-195 (99).

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

*dąb, jawor, lipa czarnoleska,
mnie wierchy uczyły śpiewać
urzękla mnie Turnia Niebieska*⁸⁷

(Jalu Kurek)

Charakterystyczna dla polskiej estetyki powojennej postawa kontynuacji dokonań Karola Szymanowskiego z jednej strony, a z drugiej – manifestacja artystyczna wypływająca z przyczyn społecznych, czyli świeżo odzyskanej niepodległości legły u podstaw powstania w sobie międzywojennej sporej liczbie utworów „zaangażowanych”, wykorzystujących w różnym stopniu ludowe źródła, zwłaszcza te z południa Polski⁸⁸. Ów nurt folklorystyczny, kontynuowany po II wojnie światowej, bazujący bądź na stylistyce neoromantycznej⁸⁹ z jednej strony oraz na środkach warsztatowych neoklasycyzmu z drugiej strony, pełniący funkcje sztuki narodowej objawia zupełnie odmienny rodzaj związków z naturą. Nie ma tu mowy o reprezentacji romantycznej ani o metafizycznej kontemplacji człowieka „na łonie” przyrody, nie powstaje obraz „muzyka-poety”. Akcentowanie natury dokonuje się w sferze procedur kompozytorskich, a stosowana skala góralska, upostaciowienia fakturalne czy rytmiczne są piętnem, znakiem rozpoznawczym, nie symbolem. Mamy tu do czynienia z zarysowanym przez Mieczysława Tomaszewskiego zjawiskiem ekspresywno-semantycznym, idiomem folklorystycznym (odniesionym do następców i naśladowców Chopina), klarownym w funkcji, pozbawionym procesu usymbolizowania i... głębi⁹⁰.

Folklorystyczny zorientowany choreograficznie proces ilustracji muzycznej charakteryzujący epokę baroku i klasycyzmu oraz umityzowany, nostalgiczny rodzaj prezentacji romantycznej (jako pochodne m.in. pism Józefa Kalasantego Szaniawskiego⁹¹ z początku XIX wieku) przemienił się przed wojną i po niej w ukierunkowania etnocentryczne, potem zaś uległ przemianie w kulturę symboliczną, nie daleko odległą od polskich idei mityzacji⁹². Sztuka miała wówczas do wypełnienia postulatów pozamuzyczne, społeczne i wychowawcze, stała się emblematem narodowym, a muzyczne postacie wskazujące na naturę pełniły funkcje służebne⁹³.

Jak pisze Józef M. Chomiński, mimo jednak folklorystycznych sugestii powstawało wiele dzieł o wysokich znamionach artystycznych, które były „świadectwem kontynuacji stylu narodowego z elementami muzyki ludowej, a inne przejawem archaizacji”⁹⁴.

W zakresie recepcji idei muzyki narodowej w I połowie XX wieku Anna Nowak wyodrębnia postawę tradycjonalistyczną i nowatorską. Pierwsza z nich na bazie postaw epigońskich, zachowawczych i neoromantycznej estetyki argumentowana jest przykładem symfonii Witolda Maliszewskiego⁹⁵, do drugiej zalicza autorka niewątpliwie twórczość Karola Szymanowskiego, który wzorcowo dokonał estetycznego melanzu różnych porządków tonalnych, modalnego i brzmieniowego, melanzu idiomu

⁸⁷ J. Kurek, *Wysoka Gierlachowska*, Warszawa 1970, s. 39.

⁸⁸ K. Baculewski, *Historia muzyki polskiej. Współczesność*, cz.1.: 1939-1974, Warszawa 1996, s. 155-165.

⁸⁹ *Wierchy* A. Malawskiego, a ponadto m.in.: *Suita góralska* J. Ekiara na orkiestrę kameralną, Gustawa Friemana (1842-1902) salonowe *Taniec góralskie* op.19 na fortepian i skrzypce (B. Chmara-Żaczekiewicz, Grove Music Online); szereg utworów W. Friemanna: *Mazurek g-moll* op. 84 nr 6 *Góralski* na fortepian, *Mazurek* op.88 nr 1 B-dur *Taniec góralski*, 2 preludia *Góralskie* op. 236 nr 2. i 3., *Suita podhalańska* do słów ludowych op. 121 na orkiestrę smyczkową i bas solo z 1947 r., też w wersji na sopran, baryton, orkiestrę smyczkową i kotły z tego samego roku, dramat muzyczny zachowany we fragmentach do libretta Kazimierza Brończyka *Giewont* z l. 1927-1929 (za: A. Mitscha, *Witold Friemann. Życie i twórczość*, Katowice 1980); A. Nikodemowicza pantomima *Szklana Góra* z 1969 r. wg wierszy B. Ostrowskiej (V. Baley, Grove Music Online), K. Sikorskiego *Suita Z Istebnej* na małą orkiestrę, A. Sołtysa orkiestrowa *Suita góralska*, B. Wallka-Walewskiego *suita pieśni góralskich z Podhala* na chór mieszany.

⁹⁰ M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Kraków 1996, s. 147.

⁹¹ J. Jedlicki, *Narodowość a cywilizacja*, w: *Uniwersalizm i swoistość kultury polskiej*, t. 1.-2., red. J. Kłoczowski, Lublin 1990, s. 7-34.

⁹² L. Stomma, *Polskie z ludzenia narodowe. Księgi wtóre*, Poznań 2007.

⁹³ A. Jarzębska, *Nacjonalizm i ideologia postępu a koncepcje muzyki narodowej i ponadnarodowej*, „Forum Muzykologiczne 2004, nr 1 *Polskość i europejskość w muzyce*, Warszawa 2004, s. 11-21.

⁹⁴ J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, cz. II, Kraków 1996, s. 139-140.

⁹⁵ A. Nowak, *Recepcja idei muzyki narodowej w twórczości kompozytorskiej pierwszej połowy XX wieku*, w: *Między muzykologiczną refleksją a pedagogiczną pasją. Księga Jubileuszowa dedykowana Profesorowi Leonowi Markiewiczowi w osiemdziesiąte urodziny*, Katowice 2008, s. 106-114.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

brzmieniowego folkloru muzycznego Podhala ze środkami harmonicznymi współczesnego języka dźwiękowego.

Skutkowało to cennym i owocującym na cały późniejszy wiek XX zjawiskiem, „nowym paradygmatem muzyki narodowej, wyzwolonym z ograniczeń i powinności, w jakie uwikłano go w drugiej połowie XIX wieku”⁹⁶. Ewolucja Szymanowskiego od wywyższenia i ustrukturalizowania pojmowanego uniwersalistycznie a nowoczesnie zarazem folkloru góralskiego, folkloru podejmującego dialog z tradycją i ją aktywnie przetwarzającego do folkloru imaginacyjnego w końcowej fazie twórczości, umożliwiła podobny rozwój rodzimej twórczości.

Ta znamienita przemiana skutkowała neoklasycznymi czy romantyzującymi procedurami u jego następców, procedurami podejmowanymi już w duchu „polskiego podniesionego do rangi europejskości”. Zjawisko to powtórzy się w neoklasycyzmie w XX wieku także w owej dychotomii realistycznego świata ludowości a jego wersji bardziej uniwersalistycznej: dychotomii rozwarstwionej między dziełami np. G. Bacewicz a Z. Mycielskiego, J. Młodziejewskiego a W. Lutosławskiego, T. Szeligowskiego a dorobkiem H. M. Góreckiego, W. Kilara, B. Szabelskiego i B. Woytowicza.

Wobec słabej przystawalności tych faktów estetycznych do powyższych rozważań o muzycznej poetyce gór, pragnę jedynie pokrótce zarysować obrazy dwóch mniej znanych utworów, związanych w opisany wyżej sposób z tematyką góralską, z ową wersją bardziej realistyczną. Utwory przedstawiają przykład dzieła neoklasycznego (M. Kondracki *Obrazy na szkle*) oraz interesujący gatunek utworu zdradzającego cechy przejściowe od stylu neoklasycznego do modernistycznego (W. Rudziński *Obrazy świętokrzyskie*).

Mała symfonia góralska Michała Kondrackiego z 1933 r. op.8 na 16 instrumentów⁹⁷, inspirowana zakopiańskimi malowidłami na szkle z Muzeum Tatrzańskiego, składa się z trzech części (*Jubaska zabawa*, *Na hali*, *Kobza*). Eksponowane układy całotonowe, skale syntetyczne, kwarta zwiększona, elementy taneczne i synkopowane, zmienne metrum, postacie dialogujące i ostinatowe, motoryka i ogólna znaczna ruchliwość, mikroforma szeregowana wariantowa z kontrastowymi epizodami – argumentują przynależność stylistyczną utworu. Klimat ekspresyjny tej symfonii wyraża surowość życia ludu góralskiego, z jego nieokielznaną rubasnością; może być pośrednio rozumiana jako obraz ścisłego związku człowieka z jego rodzimym krajobrazem, górami, z całą tego faktu konsekwencją.

Góry są tu oglądane od strony zamieszkujących je ludzi, tańczących i śpiewających na hali. Klimat taki odpowiada klasycyzującym tendencjom epoki scjentystycznej, jej powściągliwości emocjonalnej, aczkolwiek ujawniają się tu relikty myślenia neoromantycznego (zakończenie), typowe dla tego kompozytora.

Drugi z wspomnianych utworów *Obrazy świętokrzyskie* Witolda Rudzińskiego według *Papiolów* Stefana Żeromskiego z 1965 r.⁹⁸ także wpisuje się w krąg rodzaju „góry i ludzie”, będąc przedstawieniem społecznej sytuacji z krajobrazem w tle. Naturalnie nie jest to utwór programowy, ani także folklorystyczny. Postacie meliczne (rytmy mazurkowe i polonezowe w cz. IV, kwarta zwiększona w cz. II czy instrumentacyjne (dzwonki janczarskie do sań) pełnią w tym przypadku jedynie rolę sugestii, aluzji w celu przywołania klimatu narodowego. Znajdujemy tu także dalekie reminiscencje romantycznych środków prezentujących (piony akordowe symbolizujące góry w ich majestacie).

Utwór stanowi natomiast celny dowód na metamorfozę neoklasycyzmu w kierunku klasycyzującego i powściąganego modernizmu (w tym utworze od cz. II i bardziej od cz. III), modernizmu nie dość zdecydowanego, wypływającego właśnie z orientacji neoklasycznych, modernizmu, który u niektórych twórców przyjmował reguły niekonsekwentnej dodekafonii⁹⁹ lub objawiał często polskie akcenty narodowe (np. u T. Bairda, Z. Mycielskiego, R. Palestra, B. Szabelskiego, B. Woytowicza).

Szereg środków warsztatowych argumentuje za taką tezą, np.:

⁹⁶ Ibidem, s.114.

⁹⁷ Bez perkusji, z obsadą instrumentów drewnianych i blaszanych, z partiami solowymi rożka angielskiego, klarnetu in A i klarnetu piccolo in Es.

⁹⁸ 4-częściowy: *Ogary poszły w las*, *Kolęda*, *Intermezzo*, *Kulig*, wyd. Kraków 1966, p.: *Witoldowi Rudzińskiemu w 80-lecie urodzin*, red. L. Bielawski i H. Kowalczyk, Warszawa 1993.

⁹⁹ I.Lindstedt, *Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Lublin 2001; J.Szulakowska-Kulawik, *Neoklasycyzm jako manieryzm ekspresyjnego impresjonizmu*, [w:] *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, t.2., red. E. Borkowska i E. Knapik, Katowice 2006, s. 146-162.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

- motoryka typu neoklasycznego,
- pandiatonizm,
- praca wariacyjna,
- faktura chorałowa i ostinatowa,
- kształty kolysankowe,
- akordyka paralelna,
- korespondencja motywiczna,
- utematycznienie logicznej konstrukcji formalnej¹⁰⁰,
- stosowanie wysokości nieokreślonych, procedur kontrolowanej aleatoryki w mikroskali,
- technika klasterowa,
- faktura szmerowa w funkcji presonorystycznej,
- dominacja perkusji (w cz. IV),
- unowocześniona artykulacja w tej części na bazie wzmożonej chromatyki, w przeciwieństwie do dotychczasowego pandiatonizmu).

Opisywana do tej pory poetyka symboliczno-kontemplacyjna o romantyzujących korzeniach pojawiła się ponownie w okresie postmodernizmu; kompozytorzy powrócili do symbolicznych reprezentacji na podłożu zupełnie innych środków; utwory nie noszą już owego folklorystycznego piętna i nie muszą spełniać pozamuzycznych postulatów. Jednak poprzednia faza, neoklasyczna, też bardzo ważna, zespolona z ówczesną sytuacją społeczno-polityczną, ukazała jeszcze inne oblicze omawianego tematu, dając kolejny etap ewolucji tytułowego pojęcia „góry w sztuce”, owego *verbum interius*, które w dobie neoklasycyzmu przybrało status *verbum exterius*. Neoklasycyzm dokonał procesu uzewnętrznienia tego pojęcia, dokończył procesu kompletnego jego przyswojenia, które zapoczątkowane zostało dopiero w epoce romantycznej; uspołecznienie i humanizacja tej tematyki została uczyniona na fundamencie środków muzycznych i scjentystycznego sposobu myślenia po romantycznym i naturalistycznym ogniwie poprzednim, w którym „muzyk-poeta” stał w centrum przeżywania przyrody – teraz zastąpili go górale, ludzie żyjący i bawiący się w górach...

2.3. *Liryka narracyjna i kontemplacyjna postmodernizmu*

*„Alighieri wydrażył i zbadal pietra
piekiel i niebios, stany sumienia i ducha,
a ja swoim zstąpieniem śledziłem tylko
jeden stan ostateczny, najbliższy, istotę
prawdziwego siebie, sprowadzonego do
pierniastka, do jednej litery w boskim
„Niech się stanie”, która o mnie stanowi:
do myśli świadomej”¹⁰¹.*

Rozpoczynając refleksję o związkach współczesnej muzyki z naturą, związkach częstych i głębokich, rozpoczynając en passant od migotliwego, „muskanego wiatrem” piątego preludium **Claude’a Debussy’ego** *Wzgórze Anacapri*, zastosuję adekwatny termin Hansa Dietera Mutschlera – *hermeneutyka przyrody*¹⁰², celnie oddający istotę owych związków natury mistycznej, refleksyjnej, romantyzującej jednocześnie, acz niekiedy realistycznej. Myślę w tym przypadku o trzech utworach, egzemplifikujących problem, o *Orawie i Kościele 1909* **Wojciecha Kilara** i o *Górach* **Aleksandra Lasonia**.

¹⁰⁰ Cz. I: wstęp - t. 1.- wstęp, cz. II: wariacje na temat koledy „Jezus się nam narodził” z climaxem w partii centralnej, cz. IV: forma typu crescendo.

¹⁰¹ M.Kuczyński, *Między pustynią a otchłanią*, [w]: *Między niebem a piekiełem*, red. B.Pawlikowska, National Geographic Society 2004, s.133.

¹⁰² H.D.Mutschler, *Wprowadzenie do filozofii przyrody. Wybrane zagadnienia*, przeł. J. Bremer SJ, Kraków 2005, s. 75.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

I jeżeli pierwszy z nich reprezentuje gatunek neowitalizmu¹⁰³, drugi niewątpliwie ma za podkład melancholiczne i dramatyczne, romantyzujące zarazem klimaty Mieczysława Karłowicza, to trzeci jest symbolem romantycznej legendy i jednocześnie obrazem dialektyki gór – groźnych i ruchliwych w swym pięknie, jest muzycznym odzworowaniem jednego z kryteriów postmodernizmu według Ihab Hassana – mitu jako środka aluzyjnego i jako strategii twórczej¹⁰⁴.

Jeżeli zbiór artystycznych dokonań postmodernistycznych skutkuje zbliżeniem między naturą a kulturą, dzieje się tak na fali określonej przez Jean-Francois Lyotarda „estetyki afirmatywnej”¹⁰⁵, którą, obecną od romantyzmu w sferze przeżywania górskich klimatów, niejednokrotnie tu podkreślałam. Postmodernistyczna *różnia* Jacquesa Derridy na ziemi śląskiej przybiera kształt tego, co Walter Gruhn opisał jako „awangardę wczorajszą powtarzaną, restauracyjne pastisze czy pluralistyczną różnorodność”¹⁰⁶; i ta *różnia* mieni się kalejdoskopowymi barwami, mozaiką odcieni i grą sensów u wymienionych kompozytorów. Wykraczając poza światy rzeczywistości (mity, symbole, aluzje, sacrum) nie ztratili oni jednak podstaw racjonalności warsztatowej (procedury strukturalizmu i architektonicznej konsekwencji) i – bogatych odcieni ekspresji.

Bliższe jest w tych opisywanych przypadkach pojmowanie świata w charakterze sumy znaczeń¹⁰⁷, a ponowoczesne „odrzućcie tradycję wielkich narracji” i bunt przeciw kanonom oświeceniowego narratywizmu¹⁰⁸ nie przybrał tutaj funkcji dogmatu – świadczą o tym właśnie wielkie dzieła typu właśnie narratywnego, chociaż w odmienionej wersji. I dlatego możliwe było w polskim zbiorze dzieł końca XX wieku powstanie tych opowieści o górach, opowieści barwnych, a zarazem kontemplacyjnych, i wieloznaczeniowych.

Można odnaleźć w omawianych dziełach podkład tego zjawiska, o którym mówi Jonathan D. Kramer¹⁰⁹ - „muzyka postmodernistyczna... nie tyle zachowuje przeszłość, co radykalnie ją przekształca, jednocześnie przyjmując historię i wypierając się jej”. Więcej, w kontynuacji myśli autora nasuwa się refleksja, iż tyle w tej opisywanej muzyce postmodernizmu, co nostalgicznego antymodernizmu bazującego na tradycyjnych strukturach. Stąd pozostaną przy ogólnej tezie autora, iż „postmodernizm oznacza bardziej postawę artystyczną niż okres historyczny”. Na pewno utwory te wpisują się w antytechnologiczny protest naszych czasów i w opozycję wobec tego, co J. Kramer nazywa *sfragmentaryzowaną wrażliwością* oraz na pewno mogą być argumentem za pierwszym z jego 16 wyznaczników postmodernizmu – są połączeniem negacji modernizmu i zarazem jego kontynuacją.

W poszukiwaniu klimatu estetycznego dla znalezienia korzeni przemian postmodernistycznych, Lee Rothfarb zwraca się w stronę teorii analitycznych dzieł muzycznego objawianych w połowie XX wieku (Wallace Berry, Victor Zuckerkandl), dla których „the legacy of Schering, Halm, Kurth, Mersmann and Westphal is still strongly evident... For Zuckerkandl as for Schering, tones are dynamic symbols... Like Kurth, Zuckerkandl calls ‘musical context... motion contexts, kinetic contexts’ Tones are musical only insofar as they are ‘conveyors of a motion that goes through them and beyond them. When we hear music, what we hear is above all motions’”¹¹⁰.

Ten śląski palimpsest, na który złożyło się wiele warstw starej i nowej tradycji¹¹¹, to powtórzenie odróżniające się od modernistycznej innowacji, nie ma w tym przypadku tak radykalnego charakteru; jego transcendencja, mitologia czy klimat sakralny bardziej tchnie nostalgią niż negacją – jest to bardziej apologia dorobku kulturowego stuleci niż totalny aleatoryzm formy i materiału, niż kompletna destrukcja i *bricolage*. Opisywane utwory mieszczą się więc w granicy pojęcia Gisele Brelet *la duree psychologique*¹¹² w oparciu o takie rozumienie przemian, jak trafnie określił to Paul Griffiths:

¹⁰³ Za H.D.Mutschlerem przypisać trzeba tutaj nazwiska Fritjofa Capry i Davida Boehma.

¹⁰⁴ D.Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu i inne eseje*, wybór, opracowanie i posłowie P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 11-36, przeł. M. Mosakowski, też jego esej w tym samym zbiorze: *W kierunku odniesienia aluzyjnego*, przeł. M. i T. Zieliński, s. 181-194.

¹⁰⁵ K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2008, s. 37.

¹⁰⁶ A.Keyha, *Refleksje nad sztuką XX wieku*, Gieszyn 1997, s. 14.

¹⁰⁷ M.Piotrowska, *Kanon i postmodernizm*, „Muzyka” 1997, nr 1.

¹⁰⁸ B.Smart, *Postmodernizm*, przekł. M. Wasilewski, Poznań 1998, s. 31-34.

¹⁰⁹ J. Kramer, *O genezie muzycznego postmodernizmu*, przeł. D. Maciejewicz, „Muzyka” 2000, nr 3, s. 63-72.

¹¹⁰ L.Rothfarb, op.cit., s. 949.

¹¹¹ H.Janaszek-Ivanickova, *Od modernizmu do postmodernizmu*, Katowice 1996, s. 95.

¹¹² E.Fubini, op.cit., s. 237.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

„historia muzyki współczesnej staje się historią historii”¹¹³ („l’histoire de la musique moderne devient une histoire d’histoires”).

Nowy romantyzm¹¹⁴, opisany od strony warsztatowej przez Jadwigę Paję-Stach¹¹⁵ i autorkę niniejszego tekstu¹¹⁶, jest odmiennie traktowany w każdym z tych utworów: bez odwoływania się do minimalizmu, na fundamencie eufonii (*Orawa i Góry*¹¹⁷) i charakterystycznej polskiej dramatycznej i komunikacyjnej zarazem narracji¹¹⁸ (*Kościółec 1902*)¹¹⁹. Konstruuje się on przede wszystkim na zasadzie odwoływania się do tradycji, tej zarówno pochodzącej od Szymanowskiego (W. Kilar), czy tej szeroko pojętej, także wkraczającej w sfery pozamuzyczne¹²⁰.

Ten nowy romantyzm w ujęciu A. Lasonia ma charakter liryczny, według określenia G. Ritza¹²¹, jest to *liryzm pejzażowy*, impresyjny, ściśle zdeterminowany zarazem logiką konstrukcji – konstrukcji dialektycznej i lukowej jednocześnie. Początkowe zachowania „ekologiczne” postmodernizmu wyjaśnia Elżbieta Szczepańska¹²², co u A. Lasonia właśnie znajduje swą argumentację, a u W. Kilara pełni funkcje kontynuacji idei Szymanowskiego. Ta postać zresztą jest wymieniona jako jeden z heroldów postmodernizmu, obok Zygmunta Krauzego czy Tomasza Sikorskiego¹²³, a preferencje W. Kilara dla logicznej i tradycyjnej formy autorka podkreśla, akcentując stopniowe budowanie napięcia i sieć wielkich kulminacji. Paweł Strzelecki w cytowanej monografii akcentuje jednak w „Górach” elementy ludzkości¹²⁴, widząc ten poemat w roli kontynuacji XIX-wiecznego programowego symfonizmu, co zaznaczał nawet Jerzy Waldorff obecny na prawykonaniu. Krzysztof Baculewski odczuwa słusznie w utworze „stężoną ekspresję i wolno płynący psychologiczny czas percepcji”¹²⁵

Podążając za analizami Małgorzaty Woźny-Stankiewicz¹²⁶ i jej rozróżnieniem na postawę antymodernistyczną i postmodernistyczną, dwóch omawianych twórców opisać należy w ramach ostatniej orientacji, acz z oryginalnymi rysami – dla każdego z nich dominanta i imperatyw twórczy jest umiejscowiony gdzie indziej.

Jeżeli więc utwory W. Kilara można uznać za wcielenie motta Dariusza Gawina *Polska wieczny romans*¹²⁷, to dzieło A. Lasonia wpisuje się w klimat ukonstytuowanej w Krakowie *muzycznej duchowości*¹²⁸, z uwagi na przefiltrowane przez Mieczysława Tomaszewskiego wartości zasłonięte i zagubione¹²⁹, ale w klimacie procesu umiycznienia tych wartości, sięgających zarazem do idei uniwersalnych, tradycyjnych, potraktowanych retrospektywnie i dekonstrukcyjnie zarazem, symbolicznych i wieloznacznych

¹¹³ P.Griffiths, *Breve histoire de la musique moderne. De Debussy a Boulez*, traduit de l’anglais M.-A. Revellat, Fayard 1992, s. 174.

¹¹⁴ P.Strzelecki, „Nowy romantyzm” w *twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*, Kraków 2006; A.Jarzębska, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, [w]: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska i J. Paja-Stach, Kraków 2007, s. 11-53.

¹¹⁵ J. Paja-Stach, *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych*, w: *Idee modernizmu...*, op.cit., s. 55-73.

¹¹⁶ J. Szulakowska-Kulawik, *Śląskie intermundia. Muzyka instrumentalna na Śląsku w latach 1945-1995*, Katowice 2001.

¹¹⁷ 1979-1980, II nagroda na Konkursie Młodych ZKP w 1980 r., wyd. Kraków 1987, dedykacja Antoniemu Witowi.

¹¹⁸ Prace Leszka Polonego i Iriny Nikolskiej oraz: S. Keym, *Vom Patriotismus zum Pantheismus: Die „per aspera ad astra” – Dramaturgie in der polnischen Symphonik um 1900 am Beispiel von Noskowski, Paderewski und Karłowicz*, w: *Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, H.12., Leipzig 2008, s. 237-267.

¹¹⁹ P. też inne utwory z XX wieku: G. Ustvolska kantata *Człowiek z wysokich gór* z lat 50-tych, T.de Leeuw *Mountains* 1977, B. Kutavicius opera *Doddering Old Man in the Iron Mountain* z 1983 r. (Grove Music Online).

¹²⁰ P.: J. Wnuk-Nazarowa, *Krzęśany czy zbójnicki?*, [w]: Zeszyt Naukowy Zespołu Analizy i Interpretacji Muzycznej nr 4 Akademii Muzycznej w Krakowie 1979, s. 43-52; E.Bogacz, *Tatrzańskie inspiracje w polskiej muzyce współczesnej*, [w]: *Stylowe problemy a podnety současne polské budby 1987. Janackiana XI. Sbornik materialu z konferenci Ostrava 1987, Ostrava 1988.. Janackiana XI, Ostrava 1988*, s. 51-59.

¹²¹ G.Ritz, *Postmodernizm liryczny*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1, s. 55-73.

¹²² E. Szczepańska, *Postmodernizm a muzyka*, [w]: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996, s. 439-455.

¹²³ Ibidem, s. 444.

¹²⁴ P.Strzelecki, op. cit., s. 236.

¹²⁵ K. Baculewski, *Góry, Lamia, Penderecki*, „Ruch Muzyczny” 1983, nr 22.

¹²⁶ M. Woźny-Stankiewicz, *Postawy artystyczne w XX wieku i problem tradycji w autorefleksji Bairda, Kilara i Meyera*, [w]: *Idee modernizmu...*, op.cit., s. 75-99.

¹²⁷ D.Gawin, *Polska wieczny romans. O związkach literatury i polityki w XX wieku*, Kraków 2005.

¹²⁸ *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwajgier, Kraków 2004.

¹²⁹ M. Tomaszewski, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych*, w: Ibidem, s. 31-40.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

jednocześnie. Jesteśmy więc w obszarze syndromu *postmodernistycznej sztuki reinterpretacji*¹³⁰, w sferze raczej transformujących się dotychczasowych postaw ideowych niż manifestu nowej awangardy intelektualnej¹³¹, a zarazem w sferze polskich tradycji malowania pejzażu, jak to widzi Adrian Thomas przy sporym wymiarze abstrakcji jednocześnie¹³².

O ile wyrazista jest ewolucja warsztatu Wojciecha Kilara od witalnego neoklasycyzmu i ekspresywnego sonoryzmu do mitu i catharsis postmodernizmu, do postmodernizmu zaangażowanego¹³³, do muzycznego panteizmu i pandiatonizmu zarazem, to linia estetyczna Aleksandra Lasonia, przebywającego w górach od lat, prezentuje się inaczej: od eufonii poprzez ludyzm „gry kolorowych paciorków”, trawestując słynny tytuł prozy XX wieku, do lirycznej i sakralnej ponowoczesności, bardzo kontemplacyjnej¹³⁴ - do okresu „gry szklanych paciorków”. W omawianym dziele, typowym dla „przyrodniczych” preferencji twórcy¹³⁵, urzeczywistnia się klimat i idea gór, gór jako takich, gór jako celu zdobywców i odwiecznego świadka dziejowych burz, jako miejsca odosobnienia i refleksji, jako źródeł mitów i legend, i jako centrum akcji dramatycznych wydarzeń, nie zaś idei góralskości.

Stąd też w *Górach* folklorystyczne punkty odniesienia są ukryte, prawie niezauważalne, na dalekim planie (4 zwiększona, pochody calotonowe, statyczne kwinty, kwinta rozpoczynająca i kończąca utwór). Symbolika wspinania się uwidoczniła w architektonice całości, trzysegmentowej (z kanonem w części środkowej i z aleatorycznym finałem), „migotanie” struktur i „gra światła” obok wyrażenia majestatu i potęgi natury – skutkują uspokojeniem w sferze percepcji dzieła, uczuciem wyzwolenia; powtórzy się ten klimat w cz. III późniejszej III *Symfonii 1999*.

Dialogiem z romantyzmem jest wieńcząca całość apoteoza gór w postaci rozświetlonego chorału (na podłożu zespolenia skali góralskiej i durowej z dźwiękiem prowadzącym) oraz symboliczne izotopy wyzyskujące grę skojarzeń (tętent koni, polowanie, skoki górskich zwierząt, ćwierkania ptaków, motywy sygnałowe trąbki) – czyż nie ma tutaj podobieństwa do zakończenia *Alpensymphonie*? A jeżeli wskazać, iż początek poematu to dźwięk f, od Beethovena skojarzony z ziemią i naturą – czy to jest przypadkowe?

Dialektyka *jeu du timbre* i klasycystyczne upodobanie do metier¹³⁶ A. Lasonia (operowanie płaszczynami tonalnymi obok struktur eufonicznych, segmenty aleatoryczne obok techniki kanonu) realizuje się po czasie przemian kompozytora w połowie lat 80-tych w sztuce kontemplatywnej, pełnej symboli, dalekimi od wyrazistej „muzyki góralskiej”, sztuce realizowanej odmiennymi środkami warsztatowymi¹³⁷, z innym pojęciem czasu i dłuższą perspektywą narracji na bazie maksymalnej kondensacji motywicznej oraz na fundamentie odwiecznej europejskiej podstawy kulturowej – *coincidentio oppositorum*. W przypadku *Gór* – odzwierciedla się to w postaci dwóch skontrastowanych, realizowanych wariacyjnie płaszczyn motywicznych okolonych wstępem¹³⁸, także poprzez wyrazistą w tym przypadku dialektykę ruchu i spoczynku, dialektykę partii ruchowej i tematycznej, czyli dialektykę majestatu i życia stworzeń, spokoju i burzy w górach na bazie segmentów a i b (odcinek ruchowy).

¹³⁰ R.Kolarzowa, *Postmodernizm w muzyce. Ewolucja teorii i praktyki muzycznej*, Warszawa 1993.

¹³¹ G.Dziamski, *Postmodernizm*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996, s. 389.

¹³² A. Thomas, *Polish Music since Szymanowski*, Cambridge Univ. Press, 2008 s. 297.

¹³³ L.Polony, *Wojciech Kilar Żywioł i modlitwa*, Kraków 2005.

¹³⁴ J.Bauman-Szulakowska, *Aleksander Lason – estetyka, ewolucja, inspiracje*, w: *Inspiracje w muzyce XX wieku*, Warszawa- Podkowa Leśna 1993, s. 120-127.

¹³⁵ Obok *Gór: Kwintet Wiosenny, Cztery pory roku*.

¹³⁶ M. Bristiger, *Jeszcze inna jesień*, „Ruch Muzyczny” 1978, nr 3, s. 13-14; K. Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984*, Kraków 1987, s. 316; I. Bias, *Aleksander Lason. Portret kompozytora*, Katowice 2001; A. Chłopecki, *W poszukiwaniu utraconego ładu*, „Ruch Muzyczny” 1985, nr 25, s. 15-16.

¹³⁷ Technika ostinato, repetycji, pandiatonizm, prosta rytmika, oddziaływanie czasem, superpozycja płaszczyn, ruchliwość drobnomotywiczna rodem jak u Ligetiego, iryzacja tzw. shifting tonality, akordyka paralelna, koncertująca rola grupy blaszanej, zróżnicowanie odcinków konstrukcyjnych pod względem podstawy harmonicznnej – partia wstępu diatoniczna, a część a chromatyczna, impresjonistyczna technika zanikających dźwiękowo płaszczyn, faktura dialogująca finału w graficznym układzie symbolizującym góry – trójkąt.

¹³⁸ Schemat architektoniczny: w a b a b' b" (climax) a w F (Finał w formie crescendo); w opisie P. Strzeleckiego: ABCB'DEA'F (op.cit., s. 236).

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

Jeśli poemat symfoniczny *Góry* A.Lasonia może pełnić funkcję *probieżka emocji*¹³⁹, jeżeli góry Lasonia stoją „mimo” wobec małego człowieka, to trylogia¹⁴⁰ urzeczona Tatrami *Wojciecha Kilara* wręcz przeciwnie – oswaja góry, rysuje życie człowieka w tej scenarii, traktuje ten pejzaż jako stymulator energii, ale i miejsce tragiczne. Świat dźwiękowy Kilara oparty na redukcjonizmie formalnym i estetycznym, zintensyfikowany emocjonalnie i wykorzystujący bardziej popularne idiomy, świat, w którym folklor góralski staje się wykładnikiem poetyki kompozytora od słynnego *Krzesanego* poczynając (1974) – to swoisty panteizm, inaczej pojęty niż uprzednio, zorientowany społecznie, nie intrawertycznie, podążający nie tylko drogą Szymanowskiego, ale i Karłowicza w zmodyfikowanej współcześnie wersji ekspresyjnej.

Po „manifestie” postmodernizmu w 1974 r. Podhale jako *genius loci* Kilara, jako miejsce *catharsis gór* i wirujących górali objawiło się w *Oranie* na 15 instrumentów smyczkowych (1986). Środkowy segment tej trylogii spisany na pamiętkę tragicznej śmierci Mieczysława Karłowicza *Kościelec 1909 (1976)*¹⁴¹ stanowi continuum w zakresie typowego dla Kilara upostaciowienia architektonicznego crescendo – dwa główne tematy (temat góry, diatoniczny i ekspresyjny chromatyczny „abisso chiamante” – „wzywającej otchłani”) doprowadzają do tematu trzeciego, tematu przeznaczenia o prostej diatonice, osadzonego na ostinatowym tle¹⁴².

Nastroje dramatyczne celnie opisane przez autora monografii o W. Kilarze, szczególnie ekspresyjne i nasycone chromatycznie środki obok relikwów modernistycznych (klastery), paroksyzmatyczna narracja o podłożu głęboko filozoficznym i symbolicznym, wreszcie nawiązanie do tragicznego losu kompozytora - taternika – wszystko to stwarza klimat tego poematu jako antytetyczny do *Krzesanego*. Zakończenie utworu w tonacji h-moll ma znaczenie symboliczne, wskazując zarazem na zakończenie *Stanisława i Anny Osiewiczimów*.

Charakterystyczny dla polskiej symfoniki warsztat postmodernistyczny¹⁴³ uwidacznia się ponownie w *Oranie*¹⁴⁴, utworze bardziej systemicznym, zarówno w warstwie technicznej jak i narracyjnej. Zbiór wektorów harmonicznym (skala góralska, przebiegi calotonowe, diatonika, kwintowa podstawa basowa, paralelizmy kwintowe) ponownie kieruje uwagę ku wspomnianym już archetypom, jak i ku operacjom Ravelowskim (mediantowe przesunięcia planów A-C-Es). I tutaj także długofalowe kształtowanie fabuły przestrzennej i ekspresyjnej na bazie procedur drobnokomórkowych ma na celu przyspieszanie ruchu aż do finału „furianta”, co konstruuje jeszcze raz architekturę o linii gradacyjnej¹⁴⁵, a jednocześnie osadzonej na podstawie dialektycznej (motyw b kantylenowy, motyw a stały meliczno-fakturalny przy zmiennej harmonice). Aluzje do ludowych pierwowzorów wariantowości, nagle przeskok narracji, symbolizujące pejzaż gór, podbudowane są upostaciowaniami fakturalnymi¹⁴⁶.

Czytelne izotopie związane z obrazem gór (faktura akordowa homorytmiczna, skala góralska, rytmika sugerująca tańce góralskie, statyczne pokłady dźwiękowe, impresje sztuki góralskiej, okrzyk na końcu), technika przybierająca miejscami kształty minimalizmu, imitacyjność, addytywne kształtowanie aparatu orkiestrowego, echa warsztatu B. Bartoka (np. drobnokomórkowe rozwijanie przebiegu motywicznego ze stopniowym poszerzaniem ambitusu), dominacja elementu rytmicznego aż do

¹³⁹ Za: Z. Marciniów, *O motywach gór roku w poezji K. Wierzyńskiego*, [w:] *W pejzażu ojczyzny i obczyzny*. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach nr 1201, Katowice 1991, s. 9-30.

¹⁴⁰ R. Gabrys (*Inspiracje góralskie i etos gór w poematach orkiestrowych Wojciecha Kilara*, [w:] *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej* V. Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu nr 49, Wrocław 1990, s. 173-201) mówi o poliptryku, włączając „Kzesanego” i „Siwą mgłę” na baryton i orkiestrę (1979) i datując zainteresowania tą tematyką o wiele wcześniej, już od lat 50-tych.

¹⁴¹ L. Polony, op. cit., s. 113-119: Kościelec był miejscem pierwszej wycieczki Kilara w góry w 1974 r..

¹⁴² Schemat: w a+b b a x a' a'' c b' climax a Z, gdzie x – łącznik), L. Polony: dwa rozdziały i epilog.

¹⁴³ Wariantowość repetycyjna motywów tematycznych, budowanie narracji na długich przestrzeniach, paralelizm pionów akordowych, kwintowy i tercjowy, akordowe związki przyległości, podstawa basowa, w tym kwintowa, technika sekund dodanych, addytywna konstrukcja pasm i gęstości orkiestrowej, gradacyjne rozszerzanie pola brzmieniowego, pandiatonizm, bidadiatonika, neoklasycznej proveniencji drobnokomórkowe i faktura nota contra notam postaci wahadłowe, romantyczny układ kulminacji obok operacji na motywach „góralskich” i przy jednoczesnym zachowaniu elementów modernizmu – postaci aleatorycznych, efektów sonorystycznych.

¹⁴⁴ Wyd. Kraków 1987, prawykonanie 10.3.19086 Zakopane, p.: L. Polony, op. cit., s. 122-125.

¹⁴⁵ Schemat dwutematycznej struktury repryzowej wariacyjnej wg zasady „Bolera”: a a' clim a'' b clim b' clim c (epizod centralny) a''' + c F; L. Polony mówi o trzech fazach.

¹⁴⁶ Ostinato, homofonia, heterofonia, nawarstwianie zdarzeń w kierunku wznoszącym i opadającym, sugestie manier wykonawczych kapeli góralskiej, praca drobnomotywiczna, prostota ukształtowań melicznych.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

frenetycznego tańca finałowego, zaburzenia i nieregularności układów rytmicznych, procedura repetycji całych segmentów formalnych, co William E. Caplin nazywa techniką *one more time*¹⁴⁷ przy jednoczesnej ich redukcji, parantezie i diminucji – argumentują ów zarysowany wcześniej neowitalizm¹⁴⁸, wyrażają ekspresyjnie mitologię gór, przegradzającą się w sacrum, w katharsis człowieka na szczycie.

Jest to obraz bardziej dosadny niż w *Górach* Aleksandra Lasonia, bardziej dramatyczny i bliższy portretowi ludzi gór. Klimat ten, nośny semantycznie i wyrazisty emocjonalnie, jednakowoż tak samo prowadzi do muzycznej transcendencji, do uwidocznienia się *czasu sakralnego* i Cassirerowskiego *myślenia mitycznego*¹⁴⁹.

Wnikając raz jeszcze w procedury warsztatowe tych poematów symfonicznych XX wieku, pragnę zwrócić uwagę na przesunięcie akcentów w odmiennie niż w XIX wieku i w modernizmie sfery o konstruktywnej roli:

- czynnik ruchowy, niejednokrotnie dominujący, zorganizowany niestereotypowo, o symbolicznej funkcji,
- stopień rozwijania narracyjności, jej tempo i wzajemne współgranie z czynnikiem kontemplacyjności, zależne od postawy estetycznej kompozytora i jego stosunku do tradycji,
- stopień usymbolicznienia fabuły poprzez struktury gestyczne, izotopy, odczytywalne i wspólne w procesie percepcji kultury, co znamienne jest dla działań postmodernistycznych,
- ekspresja organizowana nadrzędnie, czy to w wersji bardziej dramatycznej, w rozumieniu reliktu odczuwania romantycznego, czy to w wersji aczasowej, kontemplatywnej, w odmiennym poczuciu czasu,
- wynikająca z dialogu z odbiorcą troska o zrozumiały, czytelny przebieg architektoniczny, bardziej racjonalnie konstruowany niż to ma miejsce w wielu dziełach postmoderny, niekoniecznie jednak stosujący się do tradycyjnych schematów.

Dochodzimy do punktu, kiedy to mit, polski czy uniwersalny, staje się wspólnym mianownikiem poezji i sacrum, a „myślenie metaforyczne i mityczne”¹⁵⁰ pełni rolę podstawy estetycznej utworów, zakotwiczonych „gdzieś w podświadomości” i rozgrywających się w „czasie skondensowanym”, innym od *świeckiego trwania*¹⁵¹ w metafizycznej Bergsonowskiej ciągłości „stawania się” ze współobecnością teraźniejszości i przeszłości, z boską jasnością w finale¹⁵². To przywrócenie utraconej łączności Nieba i Ziemi, „wyjście poza czas realny”, wcielanie XX-wiecznego sporu o przestrzenną i procesualną ideę czasu¹⁵³ i ten powrót do prapoczątków w wymiarze ponowoczesnego pojmowania sacrum¹⁵⁴ w sensie idei Gisele Brelet „une identification mystique entre l'art et la vie”¹⁵⁵ stanowi wymowę tych dzieł, realizowaną jednak w sposób zróżnicowany pod względem tak warsztatu kompozytorskiego, jak pryncypiów estetycznych i napięcia emocjonalno-dramatycznego.

Rysuje się także zagadnienie odczuwania i wyobrażenia przestrzeni, istotne tak dla R. Straussa, jak i V. d'Indy'ego, mniej oddziałujące w poemacie F. Liszta, symboliczne i znaczące w „Karlówiczkowskim” poemacie W. Kilara, konstruktywne i klarowne w swej komunikacji u A. Lasonia, na kształt owej *mistycznej świadomości przestrzeni* Cassirera¹⁵⁶. I tak jak doświadczana przestrzeń w utworach neoklasycznych ma wymiar obiektywny, ustrukturalizowany, to w pozostałych przykładach jej wymowa jest głęboko subiektywna, aczkolwiek stopień nasycenia pozostaje zróżnicowany – najdalej sięgający w poemacie Lasonia, kiedy to muzyka dokonuje interioryzacji miejsca, duchowego habitatu. Momentami pokrewny jest tym odczucom klimat symfonii V. d'Indy'ego, w przypadku natomiast symfonii R. Straussa bardziej istotny jest element narracyjności niż przestrzenności.

¹⁴⁷ W.E. Caplin, *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford University Press 1998, s. 256.

¹⁴⁸ L. Polony mówi wręcz o bruityzmie (op.cit., s. 122-125).

¹⁴⁹ Za: J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1984, s. 161.

¹⁵⁰ R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, red. przekładu M. Żurowski, Warszawa 1976, s. 255.

¹⁵¹ M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, Warszawa 1999, s. 29.

¹⁵² H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003, s. 71-72..

¹⁵³ D. Maciejewicz, *Zegary nie zgadzają się ze sobą. Spór o czas w muzyce drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 2000.

¹⁵⁴ B. Smart, op.cit., s. 114.

¹⁵⁵ E. Fubini, op.cit., s. 238.

¹⁵⁶ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

O rodzajach przestrzeni muzycznej mówi w cytowanej rozprawie L. Polony, dzieląc to zjawisko na cztery kategorie: akustyczną, słuchową, muzyczną i symboliczną, mityczną¹⁵⁷, umiejscawiając przestrzeń muzyczną w kontekście hermeneutycznym. Istotą zaś muzycznego doświadczania przestrzeni jest „kategoria ‘czasującej się’ przestrzeni dźwiękowo-muzycznej, ustrukturowanej i zabarwionej aksjologicznie, nacechowanej semiotycznie – stanowi o bogactwie, wielobarwności i uniwersalności owego doświadczenia”¹⁵⁸

W tym poliwersjonalnym, postscjencyficznym i kreatywnym zbiorze odwołań do wykładni romantyzujących widać continuum uniwersalnych europejskich kanonów linii klasycznych i przeciwstawnych, orientacji bardziej i mniej powściągliwych – niezależnie od środków stylistycznych i własnych preferencji. Dlatego, że góry są takim tematem i miejscem, gdzie styka się filozofia, sztuka, życie i... człowiek...

2.4. *Stylistyka amerykańska*

Odmieniając całkowicie klimat wypowiedzi i jej oprawę muzyczną, na zakończenie sięgamy do innego obrazu gór – w ujęciu „szkoły” amerykańskiej, tzn. do dzieła pt. *Mountain Requiem* Richarda W. Smitha (ur.1965)¹⁵⁹ na tenor solo, chór i orkiestrę z 1996 r.¹⁶⁰. Przywołać tu można nieliczne utwory kompozytorów amerykańskich związane sugestywnie z „góorską” tematyką¹⁶¹.

W utworze R. Smitha znajduje wyraz ból po śmierci i przyjaciela i ojca prawie równocześnie. Według słów kompozytora utwór jest jednak dowodem przesłania o zwycięstwie życia, światła i nadziei nad mrokiem, odplaskiem pragnienia spokoju i dowodem wiary. Requiem zakorzenione jest silnie w rodzimej tradycji angielsko-amerykańskiej psalmodii, songu i kręgów popularnych¹⁶², zaś za charakterystyczne cechy konstrukcyjne tego utworu można uważać elementy celnie wypunktowane przez autorkę studium o gatunku songu: wolne tempo, dominacja śpiewnej linii melodycznej, modalno-minorowej, swobodna fluktuacja sfery rytmicznej i wysokościowej, brak systemicznej świadomości struktur wertykalnych, brak upostaciowań imitacyjnych, przeważająca technika śpiewu unisono, styl improwizatorski i hymniczny zarazem, o głębokich pokładach sentymentalnych i silnym etycznym przesłaniu.

Zgodnie z dramatyczną konwencją jest bardzo krótkie, homorytmiczne i homogeniczne harmonicznie Dies Irae, o charakterze marszowym, z pokazem sekcji blaszanej, natomiast kolejny segment Salva Me to długa refleksja modlitewna z dominującą partią chóralną, sugerującą „niebiańskie” śpiewy (sola sopranowe). Klimat ten kontynuuje segment następny Pie Jesu (solo tenorowe) z rozwarstwowaną harmoniką, a w odcinku 7. Gloria ma miejsce emocjonalny climax utworu z najbardziej rozwiniętą sferą harmoniczną – segment radosny, pełny blasku. Po intymnym w wyrazie Agnus Dei (solo tenorowe) odcinek 9. The Lord is My Strength and My Song jest pokazem techniki imitacyjnej w chórze (3 fugata prowadzące do rozświetlonych punktów kulminacyjnych, potraktowanych homofonicznie akordowo).

Pełna ekspresji modlitwa tenorowa nr 10. Crossing the Bar poprzedza pełne światła, poważne w nastroju Sanctus (11.), pełniące funkcję części klimaktycznej całości, acz nie w europejskim rozumieniu punktu szczytowego ekspresji. Postludium nawiązuje naturalnie do początkowego Preludium; oba są traktowane pejzażowo, nostalgicznie, bez napięć, bez harmonicznymi i fakturalnymi

¹⁵⁷ L. Polony, *Przestrzeń...*, op. cit., s. 9-10.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 18.

¹⁵⁹ Mieszkający w górach stanu Utah.

¹⁶⁰ CD z 1999 r., dedykacja dla pamięci Dona Hinshawa i ojca kompozytora Berta H. Smitha, 13 części: 1. Prelude, 2. Requiem and Kyrie, 3. I Will Lift Mine Eyes, 4. Dies Irae, 5. Salva Me, 6. Pie Jesu, 7. Gloria, 8. Agnus Dei, 9. The Lord is My Strength and My Song, 10. Crossing the Bar, 11. Sanctus, 12. Hudson Valley – Postlude, 13. The Lord Bless Thee; najdłuższe są części I i ostatnia.

¹⁶¹ Balet *Appalachian Spring* A. Coplanda o sielankowym charakterze i technikach stylizacyjnych w warstwie muzycznej, sonorystyczna konstrukcja w: Ch. Ivesa *From the Steeples and the Mountains* na trąbkę, puzon i zestawy dzwonów, L. Masona *From Greenland's icy mountains*, atonalny dissonant counterpoint w: Ch. Rugglesa *Men and Mountains* na orkiestrę (wg: Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków 1995).

¹⁶² M. Janicka-Słysz, Song, [w]: *Od psalmu i hymnu do songu i Liedu. Muzyka i Liryka* nr 7. Studia pod red. M. Tomaszewskiego, Kraków 1998, s. 91-106.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

czy tematycznych konfliktów. Zamykający całość symboliczny hymn z dominującą partią chóru jest emocjonalną i warsztatową syntezą całego utworu – zupełnie inaczej ukazującym działanie prymarnych elementów muzyki, zdradzającym fundament ścieżki filmowej, jak też infiltrację śpiewu popularnego i zespolowej modlitwy.

W tym utworze nie jest istotna gra tematyczna ani komplikacje harmoniczne; najważniejszy jest klimat sentymentalno-medytacyjny i giętka linia melodyczna, nie pozbawiona jej istotnych właściwości, przyswajalna, obok zasadniczej roli chóru. Owe społeczne determinanty czynią muzykę i ten utwór odmienną od dotychczasowych wypowiedzi, daleką od etycznych czy filozoficznych rozważań poety w górach, daleką też od naturalistycznych reprezentacji romantycznych czy neoromantycznych czy od pozamuzycznych postulatów epoki I połowy XX wieku.

Jest to jednak postmodernizm - w swoim wymiarze sztuki popularnej, zespolowej, bez jego aluzji czy konotacji ze sztuką wysoką, aczkolwiek procedury muzyki artystycznej są tutaj ewidentnie zachowane. Ponowoczesność ta ma wymiar refleksyjny, ze swoim zwolnionym czasem, uproszczonym warsztatem i odczytywalną linią melodyczną – wymowa humanistyczna jest tu jednak inna: człowiek z innymi modli się w górach, nie dramatyzuje i nie popada także w głęboki zamysł transcendencji, pokłada nadzieję w Bogu i nie rzuca ku Niemu oskarżeń, jak europejski Kordian...

3. *Zwinięcie*

Dokonując rekapitulacji powyższych uwag, truizmem byłoby powiedzieć o chronologicznej ewolucji wypowiedzi o górach w sensie przemian od preromantycznej ilustratywności do romantycznej reprezentacji; istotą podsumowania są następujące kwestie:

- wstępne rozgraniczenie na procesy narracyjne, czasowe i kontemplacyjne aczasowe,
- kategoryzacja utworów w ramach postklasycznej reprezentacji,
- postawa twórców postmodernistycznych,
- zróżnicowanie na utwory o stylu „górkim” i „górkim”,
- ocena estetyczna dorobku neoklasycyzmu,
- umiejscowienie i zróżnicowanie przeżyć muzyka-poety w górach,
- społeczne potraktowanie tematu.

W zakresie wspomnianej i fundamentalnej dla mojej oceny zjawiska reprezentacji należy wyłączyć z niej etnocentryczne utwory neoklasyczne, estetycznie traktowane jako „górkie”, których usymbolizowanie polega na przystosowaniu ich do społecznego odbioru, do spełnienia nadawanych im postulatów, do ewidentnej kontynuacji idei Szymanowskiego (M. Kondracki) czy do spopularyzowania i upowszechnienia dokonań wczesnego modernizmu na płaszczyźnie owej „górkości” (W. Rudziński).

Skoro pozostałe utwory, romantyczne i ponowoczesne zaliczam do dramatycznego gatunku reprezentacji, należy się tu szersze spojrzenie i dokonanie klasyfikacji w ramach ekspresji czasowych, narracyjnych, czyli tych wywodzących się z epoki romantycznej i neoromantycznej, z charakterystycznym je procesem redukcji pierwiastka narracyjności w miarę rozwoju orientacji (od Liszta do najbardziej kontemplacyjnego d'Indy'ego, z włączeniem elementów odzworowania naturalistycznego u Straussa oraz równowagą u niego płaszczyzn narracyjnych, fabularnych i medytacyjnych).

Powstaje tu pytanie o rodzaj prowadzenia fikcji narracyjnej, które to zjawisko można opisać jako paraboliczne¹⁶³ w przypadku utworów romantycznych i neoromantycznych, podpartych programem, wymagających dookreślenia; to zjawisko zachodzi także w dziele W. Kilara – do pełnego zrozumienia potrzebny jest dany kontekst¹⁶⁴. Drugi typ fikcji, fikcja mimetyczna¹⁶⁵, może być wyartykułowana poprzez omawiane przykłady XX-wieczne, A. Lasonia.

¹⁶³ M. Głowiński, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Prace wybrane t. III, Kraków 1998, s. 207-218.

¹⁶⁴ S. Keym mówi w tym przypadku o „per aspera ad astra Dramaturgie”, analizując symfonie Z. Noskowskiego, I. J. Paderewskiego aż po dokonania M. Karłowicza (op.cit.)

¹⁶⁵ Ibidem, s. 214: „Fikcja mimetyczna wymaga od odbiorcy jednego: by uznawał za rzeczywistość to, co w jej ramach jako rzeczywistość się traktuje... nie jest podporządkowana znaczeniom, które znajdowały się jakby zewnątrz niej i mogły zostać osobno sformułowane. Zakłada istnienie pewnych wspólnych przekonań dotyczących tego, co jest rzeczywiste”.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

Inaczej mówiąc, posilkując się schematami Eero Tarastiego¹⁶⁶, możemy wskazać pierwszy typ, *narracji konwencjonalnej*, w przypadku poematu F. Liszta i symfonii R. Straussa; symfonia V. d'Indy'ego przynależy tu częściowo, objawiając elementy prowadzenia narracji trzeciego rodzaju, egzystencjalnej. Do pierwszego gatunku można zaliczyć też poemat W. Kilara, który przywołuje tragiczne wydarzenia w 1909 r., *Orawa* prezentuje organiczny wymiar narracji, ciągły, niezsegmentowany, będący jednością. Poemat A. Lasonia przynależy natomiast do *narracji egzystencjalnej*, metaforycznej, zbudowanej w postaci szeregu momentów.

Pytanie o właściwości poematów końca XX wieku sprowadza się do postawienia tezy o ich procesach czasowych, z przewagą liryki, medytacji i pojmowaniu ich w kategoriach *czasu sakralnego*, przy największej dozie tradycyjnej narracyjności w poemacie *Kościół 1909* Kilara i największej dozie introwertycznej kontemplacyjności w *Górach* Lasonia.

Kolejna refleksja zamykająca powyższy przegląd dotyczy utworów bardziej „góralskich” i „górskich”, czyli tych, odpowiadających na społeczne zapotrzebowania, ekstrawertycznych, wykorzystujących popularne środki warsztatowe i upodabniających się do pierwowzoru oraz tych skupionych na wewnętrznych przeżyciach poety, czyli „górskich” – w ramach prezentowanego powyżej zbioru do pierwszej grupy należą oba utwory opisane jako neoklasyczne (M. Kondrackiego) i klasycyzująco modernistyczne (W. Rudzińskiego).

Analizowane utwory neoklasyczne nie są w ogóle osadzone na zasadzie narracji, nie mają na celu komunikacji fabularnej, są ciągiem obrazów, suitą, wyborem szkiców bez aspiracji do sukcesywności wypowiedzi, ich cele artystyczne są zgoła odmienne – obiektywizujące w swej wymowie estetycznej, z dominującą sferą warsztatową.

Druga grupa utworów romantycznych, neoromantycznych i postmodernistycznych, a więc „górskich” to krąg dźwiękowych opisów symbolicznych, kontemplacyjnych, których intensywność także ulega procedurze crescendo: od bardziej dosłownych, dramatycznych romantycznie i naturalistycznie dramatycznych (od F. Liszta i R. Straussa), do mniej wyrazistych semiotycznie, a istotnych emocjonalnie i lirycznie: od klasycyzującego i impresjonizującego V. d'Indy'ego do wieloznacznego w swym opisie samotności w górach A.Lasonia. Do tej grupy zaliczyć można także amerykańskie Requiem, liryczne, modlitewne i wobec tego czasowe, ze swoją oddramatyzowaną fabułą: człowiek w górach się modli...

Empatia z poetą w górach, czyli kompozytorski opis jego przeżyć za pomocą dźwięków także jest zróżnicowana: od raczej depresyjnych wniosków w wymiarze ludzkim u Liszta po silną apologię natury u d'Indy'ego i najmocniejszą u Straussa – w tych utworach natura jest na pierwszym planie, człowiek zachowuje tu pozycję obserwatora. Inaczej ma się w późniejszym poemacie Lasonia: człowiek stoi w centrum gór, rozmyśla, przywołuje w pamięci i rozpamiętywa minione chwile, raczej mile. Ta apoteoza i mitologizacja gór, które bywają groźne, lecz też piękne w swej wspaniałości i majestacie, gór jako treść mitów i legend – tutaj człowiek żyje w koegzystencji z górami, nie boi się ich, lecz ma dla nich respekt.

Odmierna, skontrastowana w swej dychotomii jest postawa człowieka w poematach Kilara – człowiek w górach ginie, lecz i tam się bawi, cieszy, raduje i tańczy, człowiek w górach prowadzi swoje życie i góry zna; człowiek jest tu na pierwszym planie w fundamentalnych wymiarach swej egzystencji.

W ostatniej kwestii społecznego zaangażowania uwidocznionego w tych utworach – ten czynnik jest także poddany ewolucji chronologicznej: nie ma jej w okresie szeroko pojętego romantyzmu, pojawia się na dalszym planie u Straussa, wzrasta w dobie neoklasycyzmu i schyłkowego neoklasycyzmu, kontynuację znajdując w orgiastycznej palecie Kilara, który przedstawia apoteozę człowieka w górach (obok *Orawy* także *Krzęsały*).

Rysują się więc dwie linie muzycznej reprezentacji przeżyć w górach: w typie romantycznym, narracyjno-kontemplacyjnym prowadzącym do poematu Lasonia oraz romantycznym, narracyjno-naturalistycznym wywołanym przez Straussa, a kończącym się na trylogii Kilara; owa romantyczna narracyjność ulega zmniejszeniu już od Liszta począwszy, wzmaga się i osiąga swój szczytowy punkt w ponowoczesności Kilara. Klimaty kontemplacji, wyznaczone przez d'Indy'ego i potem u Straussa ulegają intensyfikacji w dobie ponowoczesności, czego wyrazem jest poemat Lasonia, a to wszystko przy stopniowej redukcji i symplifikacji środków warsztatowych. Wzbudza podziw szeroka i różnorodna skala

¹⁶⁶ E. Tarasti, *Wykład o trzech rodzajach narracji w muzyce i innych sztukach*, Katowice, sesja „Musica Inter Artes”, 10.3.2009.

OBRAZY DŹWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

przedstawienia własnych ekspresji w obliczu gór, nigdy do końca nie spenetrowanych i będących dla poety tak silnym impulsem do modlitwy, strachu, zamysłu, smutku i radości...

Powracamy do początkowych refleksji Davida Knighta i do jego symbolu „landscape sounds”, którego powyżej opisane obrazy dźwiękowe mogą być przykładowym odwzorowaniem. Autor z drugiej strony także skłania się ku tezie reprezentacji zjawisk natury w utworach muzycznych.

W refleksji zakończeniowej nasuwa się nawet popularny, acz głęboko symboliczny odzew owych artystycznych działań w postaci piosenki z repertuaru Stana Borysa (śl. Kazimierza Szemiotha, muzyka Janusza Kępskiego) pt. *Jaskółka uwięziona*:

*Jaskółka czarny sztylet, wydarty z piersi wiatru,
nagła smutku kotwica z niewidzialnego jachtu.
Katedra ją złowiła w sklepienia sięc wysoką
Jak śmierć kamienna bryła, jak wyrok naw prostokąt.*

*Jaskółka blyskawica w kościele obumarłym
tnie – jak czarne nożyce lęk, który ją ogarnia.*

*Jaskółka siostra burzy, żaloba fruwająca,
ponad głowami ludzi, w których się troska błąka.
Jaskółka znak podniebny, jak symbol nieuchwytna
zwabiona w chłód katedry przestroga i modlitwa.*

*Nie przetnie białej ciszy pod chmurą olowianą
lotu swego nie zniży nad łąki złota plama.
Przeraża mnie ta chwila, która jej wolność skradła.
Jaskółka czarny brylant, wrzucony tu przez diabła.*

*Na wieczne wironowanie, na bezszelestną mekę
na gniazda nie zaznanie, na przeklinanie – piękna.*

I w muzyce, i w poezji, jak widzimy, starożytny motyw zespolenia człowieka z naturą jest obecny, silnie, twórczo i w różnorodny sposób oddziałująco, tak w wersji profanum, jak i sacrum, niezależnie od epoki - na zakończenie pragnę więc przywołać słowa wielkiego podróżnika, miłośnika gór:

*„Zatoka lasu zstępuje
w rytmie górskich potoków
ten rytm objawia mi Ciebie,
Przedwieczne Słowo.
Jakże przedziwne jest Twoje milczenie
we wszystkim, czym zewsząd przemawia
stworzony świat...
co razem z zatoką lasu
zstępuje w dół każdym zboczem...
to wszystko, co z sobą unosi
srebrzysta kaskada potoku,
który spada z góry rytmicznie
niesiony swym własnym prądem...
- niesiony dokąd ?*

*Co mi mówisz górski strumieniu ?
w którym miejscu ze mną się spotykasz ?
ze mną, który także przemijam -
podobnie jak ty...*

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI GÓRY W MUZYCE

Czy podobnie jak ty ?...¹⁶⁷

Poliwoda – Katowice 2009.

¹⁶⁷ Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski, Zdumienie*, Kraków 2003, s. 9.