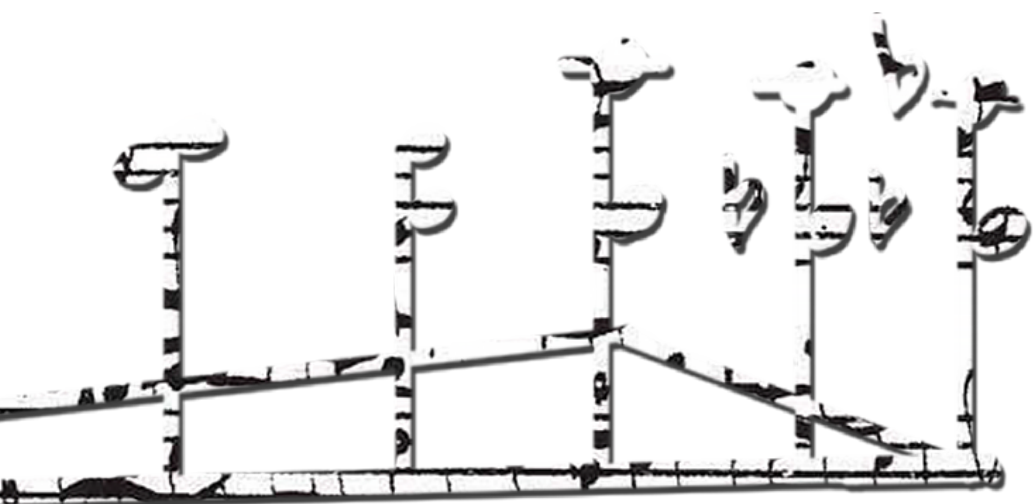


nr 52 (1/2022)

---



Kwartalnik Młodych  
**MUZYKOLOGÓW UJ**



#### RADA NAUKOWA

dr Vaclav Kapsa (Akademie věd České republiky)

dr hab. Aleksandra Patalas, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)

prof. Matthias Theodor Vogt (Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen)

dr hab. Piotr Wilk, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)

---

#### REDAKCJA

Maria Broniec

Agnieszka Cabaj

Zuzanna Daniec

Bernadeta Klepacz (sekretarz redakcji)

Julia Knapik (zastępca sekretarza redakcji)

Magdalena Agnieszka Krok

Patrycja Sawicka (redaktor naczelna)

Karolina Słowińska

#### PROJEKT OKŁADKI

Magdalena Agnieszka Krok

#### SKŁAD I ŁAMANIE

Magdalena Agnieszka Krok

#### KOREKTA JĘZYKOWA

Redakcja KMM UJ

#### REDAKCJA JĘZYKOWA TEKSTÓW ANGLOJĘZYCZNYCH

Jolanta Bujas-Poniatowska

---

#### ADRES

Koło Naukowe Studentów Muzykologii UJ

ul. Westerplatte 10

31-033 Kraków

redakcja.kmm.uj@gmail.com

Publikacja finansowana przez Radę Kół Naukowych UJ

# Spis treści

---


PIOTR ARSENIUK	5
Cechy stylu neoklasycznego w <i>Sonacie organowej</i> Tadeusza Paciorkiewicza	
JAN BIELAK	23
Testament Leonarda Bernsteina – <i>The Unanswered Question</i> w świetle zagadnień dyrygenckich	
WIKTOR MRZYGLÓD	41
Muzyka jako spotkanie	
MICHAŁ JAGOSZ	55
<i>Rywale</i> , czyli opera mieszczańska w Krakowie. Historia, kontekst kulturowy, znaczenie	

WOJCIECH KRZYŻANOWSKI	79
What Does the Lyrebird Hear?	
Trouble With Birdsong in the Anthropocene	

NOTY BIOGRAFICZNE	91
-------------------	----

# Piotr Arseniuk

UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

 [orcid.org/0000-0001-9641-6614](https://orcid.org/0000-0001-9641-6614)

## Cechy stylu neoklasycznego w *Sonacie organowej* Tadeusza Paciorkiewicza

Muzyka przeznaczona na organy od najdawniejszych czasów pozostawała głównie w obszarze zainteresowania kompozytorów będących jednocześnie organistami. Na tle muzyki polskiej zjawisko to widoczne jest zwłaszcza w wieku XX, będącym złotym wiekiem polskiej literatury organowej. Do grona najwybitniejszych kompozytorów tworzących w tym czasie zalicza się m.in. Mieczysława Surzyńskiego, Feliksa Nowowiejskiego, Bolesława Szabelskiego, Augustyna Blocha, Stanisława Morytę czy Mariana Sawę – wszyscy wymienieni artyści byli wykształconymi i praktykującymi organistami. Opisany wyżej trend jest aktualny również na gruncie muzyki powstającej współcześnie. Wśród żyjących kompozytorów-organistów można wymienić Dariusza Przybylskiego, Wojciecha Widłaka, Katarzynę Danel czy Aleksandra Jana Szopę. Ważny element zbioru polskiej literatury organowej stanowią wprawdzie dzieła kompozytorów niebędących organistami, takich jak Henryk Mikołaj Górecki, Grażyna Bacewicz, Kazimierz Serocki czy Paweł Łukaszewski, jednak na tle całej twórczości wspomnianych muzyków pozycje te mają charakter epizodyczny i marginalny. Przedstawione zjawisko wynika ze złożoności i skomplikowanej obsługi organów, a także ograniczonego

dostępu do instrumentu<sup>1</sup>. Zrozumienie specyfiki organów utrudniają także znaczące różnice pomiędzy instrumentami o różnej proveniencji, co powoduje, że taką wiedzę posiadają głównie wykształceni organiści.

Jednym z nich był Tadeusz Paciorkiewicz – kompozytor, koncertujący organista, a także rektor Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie<sup>2</sup>. Pomimo iż jego twórczość na organy stanowi niewielką część całej spuścizny kompozytorskiej, jest ona istotnym elementem skarbcza polskiej literatury organowej. Jak pisze Józef Serafin:

[...] od lat utwory Paciorkiewicza znajdują się w żelaznym repertuarze większości organistów polskich, a o ich powodzeniu nie decyduje jedynie „obowiązek” propagowania twórczości rodzimej<sup>3</sup>.

Już pierwsze duże dzieło organowe Tadeusza Paciorkiewicza – *Sonata* (1946), okazało się być reprezentatywne dla całej jego późniejszej twórczości. Podkreślał to po latach sam kompozytor, wskazując *Sonatę* jako utwór nieustannie przynoszący mu zaszczyc<sup>4</sup>. Wspomniana kompozycja była wykonywana w kraju i za granicą przez czołowych polskich wirtuozów: Feliksa Rączkowskiego, Joachima Grubicha, Józefa Serafina, Jarosława Malanowicza czy Bartosza Jakubczaka, zaś nagrań płytowych dokonali Joachim Grubich (dwukrotnie) oraz Roman Perucki<sup>5</sup>. Pierwsza część *Sonaty* pojawiła się także w programie koncertu Feliksa Rączkowskiego w katedrze Notre-Dame w Paryżu. Był to pierwszy w historii występ polskiego organisty za kontuarem słynnych organów paryskiej katedry<sup>6</sup>. *Sonata* Tadeusza Paciorkiewicza była również jednym z utworów obowiązkowych podczas Konkursu Polskiej Muzyki Organowej (w grupie wiekowej przeznaczonej dla studentów), który odbył się w 2006 roku w Legnicy<sup>7</sup>.

- 1 M. Szoka, *Potwór kontra nowa muzyka. O współczesnej twórczości organowej nieco subiektywnie*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2021, s. 19.
- 2 Obecnie: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie.
- 3 J. Serafin, *Solowe kompozycje organowe Tadeusza Paciorkiewicza na tle rozwoju polskiej sztuki organowej w okresie po r. 1945*, praca kwalifikacyjna w ramach przewodu na stanowisko docenta, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1978, s. 4.
- 4 M. Rosochacka, *Tadeusz Paciorkiewicz. Życie, działalność, twórczość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2013, s. 63.
- 5 J. Grubich, *Joachim Grubich plays modern polish organ music in the Oliwa Cathedral*, Polskie Nagrania „Muza” XL 0495, 1970; J. Grubich, *Polish organ music played by Feliks Rączkowski and Joachim Grubich*, Olympia OCD 314, 1988; R. Perucki, *Organy Katedry w Oliwie*, CD DUX 0210, 1994.
- 6 M. Rosochacka, dz. cyt., s. 155.
- 7 *Siła tradycji, smak nowości. XXV lat Conversatorium Organowego w Legnicy*, red. S. Czopowicz, A. Mroczek, M. Szoka, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2011, s. 229.

## Budowa utworu

Tadeusz Paciorkiewicz podkreślał, że szczególne miejsce w jego twórczości zajmują gatunki muzyczne zakorzenione w tradycji:

W swojej twórczości preferuję formy klasyczne: sonatę, koncert, symfonię, rondo, wariacje. Często sięgam również do form barokowych, jak np. passacaglia, fuga, czy kantata<sup>8</sup>.

Również budowa wewnętrzna *Sonaty organowej* oparta jest na klasycznych wzorcach. Dzieło składa się z trzech części. Część I: *Allegro con fuoco* ma klasyczną formę sonatową (ekspozycja: t. 1–55, przetworzenie: t. 55–94, restrycja: t. 94–132, coda: 133–142). Podział formy jest bardzo czytelny, ponieważ kompozytor wyraźnie wyodrębnia jej poszczególne współczynniki. Kolejne segmenty *Allegra* zestawione są ze sobą na zasadzie kontrastu melodycznego, agogicznego, dynamicznego oraz fakturalnego. Ponadto zakończenia poszczególnych ogniw są często podkreślone wyraźną kadencją i *ritenutem*. Charakterystyczne dla tej części jest obszerne wykorzystanie motywiki tematu pierwszego, na której oparty jest epilog (t. 83–94), przetworzenie oraz coda.

Część II: *Andante espressivo* ma formę A–B–A<sub>1</sub> (takty odpowiednio: 1–22; 23–52; 53–75). Ciekawym zabiegiem kompozytorskim jest występująca tu synteza środkowych części klasycznego czteroczęściowego cyklu sonatowego. Pomimo braku zależności funkcyjnych, głęboka emocjonalność i quasi-kantylenowy charakter odcinków skrajnych powodują, że wyczuwalne jest w nich echo romantycznej pieśni bez słów. Z kolei środkowy fragment nosi znamiona scherza – towarzyszy mu oznaczenie *Energico*, a dynamizm dodatkowo potęgują rozbudowane *stretto* oraz figuracyjne przebiegi w kontrapunkcie. Połączenie dwóch ogniw cyklu sonatowego polega zatem u Paciorkiewicza na wykorzystaniu fragmentu o charakterze scherza w środkowej części formy A–B–A o spokojnej narracji, która jest z kolei reprezentatywna dla drugiej części klasycznej sonaty.

Część III: *Allegro scherzando* przyjmuje formę ronda. Składa się ono z trzech pokazów refrenu (t. 1–14; 43–51; 91–113), dwóch epizodów (t. 30–43; 62–91) poprzedzonych łącznikami oraz cody (t. 114–122). W zakończeniu kompozytor przytacza motywikę z pierwszej części, przeprowadzając ją równoległe z refrenem ronda, co scala cały cykl. Wyróżniające w tej części są oba epizody, nawiązujące do polskiej muzyki ludowej.

## Melodyka

Charakterystyczną cechą utworów Tadeusza Paciorkiewicza jest brak skrępowania warstwy melodycznej odniesieniami tonalnymi. Zaznaczał to sam kompozytor:

<sup>8</sup> M. Wacholc, *Wywiad z Tadeuszem Paciorkiewiczem*, „Życie Muzyczne” 1982, nr 3–4, s. 10.

Do najbardziej charakterystycznych cech mojego stylu należy [...] wykorzystywanie, zwłaszcza w tematach, wszystkich dwunastu dźwięków skali. Użycie pełnej skali dwunastodźwiękowej nie oznacza tu jednak żadnych związków z techniką dodekafooniczną. Skłaniam się raczej do swobodnego stylu atonalnego nie rezygnując z tonalności, którą stosuję w sposób dość indywidualny<sup>9</sup>.

Prawdziwość powyższych stwierdzeń można zauważyć już od pierwszych taktów *Sonaty*. Melika głównego motywu pierwszego tematu *Allegra* (który jest zarazem głównym budulcem całej tej części) składa się bowiem niemalże ze wszystkich dźwięków skali dwunastodźwiękowej. Dopełnienie kompletnej skali znajduje się w głosach akompaniujących (zob. przykład 1.).



Przykład 1. *Allegro con fuoco*, t. 1–3

Widoczna na powyższym przykładzie figuracyjna melodyka, oparta w dużej mierze na przebiegach chromatyczno-diatonicznych, dominuje w całym utworze, zwłaszcza w skrajnych częściach. Niekiedy kompozytor wplata do swojego dzieła również liryczne fragmenty o wokalne melodyce. Towarzyszy temu sugestia użycia głosu organowego o miękkiej, cieplej barwie, np. *vox caelestis* w reprzyście części I czy oboju solo w pierwszym epizodzie finałowego ronda (zob. przykład 2.).



Przykład 2. *Allegro scherzando*, t. 30–34

Wokalny charakter jest również uwypuklony redukcją dynamiki i uspokojeniem rytmiki. W melice wspomnianego epizodu można także zauważyć nawiązanie do skali góralskiej.

9 Tamże.



## Faktura

W *Sonacie* zdecydowanie dominuje faktura polifoniczna. Homofonia występuje głównie w silnych kadencjach. Jest ona obecna także w refrenach części III (zob. przykład 3.). W pierwszym i drugim pokazie refrenu główna melodia umieszczona jest w głosie najwyższym. Towarzyszy jej synkopowany akordowy akompaniament. W trzecim pokazie refrenu następuje odwrócenie faktury – linia melodyczna zostaje przeniesiona do partii pedału, zaś akordy do manuału.

Allegro scherzando ♩ = 152

*mf*

*mf*

Przykład 3. *Allegro scherzando*, t. 1–4

W fakturze polifonicznej kompozytor wykorzystuje szereg środków, wywodzących się jeszcze z epoki baroku. W części I w obrębie przetworzenia można wyróżnić epizod. Nowa motywika, wprowadzona w głosie najwyższym, zostaje następnie powtórzona w partii pedału jako stretto w augmentacji (zob. przykład 4.). Kolejnym przykładem użycia techniki imitacyjnej jest segment drugiego tematu, występujący w reprzyzie, mający budowę *fugata* (zob. przykład 5.). Ponadto w taktach 123. oraz 126. czoło tematu jest zaprezentowane w postaci inwersji.

*p*

*p*

*p*

Przykład 4. *Allegro con fuoco*, t. 83–85

(Vox celest.) sempre legato

*pp*

II sempre legato

*p*

III

sempre legato

*p*

3

3

Przykład 5. *Allegro con fuoco*, t. 116–126

Kompozytor często stosuje fakturę triową, silnie związaną z idiomem organowym. W ten sposób skonstruowana jest zasadnicza część *Andante espressivo*. Odcinek *Energico* oparty jest na charakterystycznym motywie, składającym się ze skoku interwałowego w górę i kroku o sekundę małą w dół. Motyw ten jest rozwijany ewolucyjnie, początkowo w partii pedału, następnie podlega on pracy imitacyjnej z wykorzystaniem stretta (zob. przykład 6.).

The musical score is written for piano in 3/2 time. It consists of three systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The right hand starts with a piano (*p*) dynamic, playing a melodic line with slurs and accents. The left hand plays a bass line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system continues the melodic development in the right hand and the harmonic support in the left hand. The third system concludes the fragment with a final melodic phrase in the right hand and sustained bass notes in the left hand.

Przykład 6. *Andante espressivo*, t. 35–40

Kształtowanie ewolucyjne dotyczy również kontrapunktu. Początkowo opiera się on na motywie składającym się z tercjowych dwudźwięków poruszających się ruchem sekundowym, następnie zaś przyjmuje formę szesnastkowych przebiegów wznosząco-opadających.

Technika triowa została również użyta w drugim epizodzie finałowej części *Sonaty* (zob. przykład 7.). Cechą charakterystyczną tego fragmentu jest także zamknięcie polifonii w ramy budowy okresowej. W łącznikach faktura ulega rozrzedzeniu do jedno- bądź dwugłosowej. Zabieg ten służy obniżeniu napięcia polifonicznego we fragmentach, które nie posiadają wiodącej roli w prowadzeniu narracji muzycznej. Wyjątkowe użycie faktury polifonicznej ma miejsce w końcowym fragmencie tej części (zob. przykład 8.).

Tempo di mazurca

The image shows a musical score for a piece titled "Tempo di mazurca". It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melody starting on a half note, followed by quarter notes, and a trill marked "tr" on the second measure. The bass clef staff has a bass line starting with a half note, followed by quarter notes, and a trill marked "tr" on the second measure. The dynamic marking "mf" is present in both staves. The second system continues the melody and bass line with various rhythmic patterns and accidentals.

Przykład 7. *Allegro scherzando*, t. 62–69

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro scherzando". It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melody starting with a trill, followed by eighth notes, and triplets marked "3". The bass clef staff has a bass line starting with a half note, followed by quarter notes, and a trill marked "tr". The dynamic marking "ff" is present in both staves. The second system continues the melody and bass line with various rhythmic patterns and accidentals.

Przykład 8. *Allegro scherzando*, t. 100–106

Na umieszczoną w partii pedału melodię refrenu ronda nałożona została motywika pierwszego tematu formy sonatowej. Powstałe zagęszczenie fakturalne powoduje nieustanny wzrost energetyki formy, prowadzący do kończącej utwór kadencji.

## Harmonika

Związek utworu z tonalnością sygnalizuje już obecność trzech krzyżyków przy kluczu. Pomimo iż kompozytor wewnątrz utworu operuje tworzywem dwunastodźwiękowym, kadencje opiera na klasycznych odniesieniach tonalnych. Dzięki temu pojawianie się kolejnych współczynników formy jest czytelnie zasygnalizowane. Pierwsza wyraźna kadencja ma miejsce w takcie 24. części I (zob. przykład 9.). Wyznacza ona początek epilogu, którego kadencyjny charakter podkreśla nuta pedałowa. Epilog również kończy się kadencją, rozwiązującą się na akord E-dur, który z kolei tworzy połączenie dominantowe z następującym po nim motywem z drugiego tematu. Konflikt tonalny obu tematów ekspozycji jest nietypowy dla formy sonatowej (relacja pomiędzy I a III stopniem skali), jednak zgodnie z klasycznym wzorcem, w reprzyzie zachodzi ujednoclenie tonalne obu tematów. W sekcji tematu drugiego na uwagę zasługuje wyjątkowo piękna kadencja w takcie 32. (zob. przykład 10.), uwypuklająca eteryczny charakter tej części. Funkcją, wywołującą tutaj silne napięcie harmoniczne, jest kontratonika, szczególnie predestynowana do tej roli w XX-wiecznej harmonice<sup>10</sup>.

Podobną budowę mają także kadencje, wyznaczające początek wszystkich kolejnych współczynników formy sonatowej (nowe ogniwo połączone jest z poprzedzającą je kadencją relacją dominantową). Ostatnia kadencja I części *Sonaty* utwierdza ją w tonacji zasadniczej fis-moll (zob. przykład 11.). W tym miejscu kompozytor stosuje tradycyjne połączenie D–T<sup>+</sup>.

10 T.A. Zieliński, *Podstawy harmoniki nowoczesnej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015, s. 127.

Przykład 9. *Allegro con fuoco*, t. 23–28

Przykład 10. *Allegro con fuoco*, t. 29–32

W środkowej części cyklu zanikają jakiekolwiek relacje funkcyjne (zob. przykład 12.). Dzięki temu zabiegowi kompozytor spotęgował kontrast pomiędzy poszczególnymi ogniwami utworu. Kontrast ten wzmacnia również centrum tonalne skrajnych fragmentów w postaci dźwięku C (relacja trytonu względem centralnego dla I i III części utworu dźwięku Fis). Dzięki wyróżnieniu fakturalnemu, dynamicznemu, agogicznemu i harmonicznemu, *Andante espressivo* staje się centrum dramaturgicznym całej formy.

Przykład 11. *Allegro con fuoco*, t. 139–142

Przykład 12. *Andante espressivo*, t. 1–5

Finał *Sonaty* wykazuje największe związki z tonalnością. Centrum tonalne refrenu stanowi akord fis-moll, zaś w przypadku epizodów są to odpowiednio Des-dur i a-moll. Materiał pozatonalny występuje w łącznikach, ostatecznie zmierzają one jednak do kadencji, które gładko przechodzą w kolejne segmenty ronda. Utwór kończy coda, będąca rozbudowaną kadencją (zob. przykład 13.). Rozwiązaniem jest akord fis-moll, osiągnięty z udziałem skoku basu o kwartę zwiększoną.

Przykład 13. *Allegro scherzando*, t. 114–122

## Rytmika i agogika

Rytmika pełni istotną rolę w kształtowaniu formy *Sonaty*. Część I rozpoczyna się motywem rytmicznym, zawierającym rytm punktowany a następnie rozwinięcie trójkowe (zob. przykład 1.). Tę figurę rytmiczną można odnaleźć również w innych utworach organowych Paciorkiewicza – *Tryptyku* czy *Toccacie I*. W przypadku *Sonaty* ważną rolę odgrywa pauza, która jest integralną częścią opisywanego motywu. Powstająca w ten sposób cisza zwiększa ekspresję i podkreśla zawieszony charakter zakończenia motywu przewodniego. Ten element dzieła jest powodem, dla którego Józef Serafin określił pierwszy temat *Sonaty* jako „muzyczny znak zapytania”<sup>11</sup>. Charakterystyczna budowa rytmiczna opisywanego motywu umożliwia zidentyfikowanie go w reprzyzie, a także w syntetycznym finale części III. Równie ważną rolę w utworze spełnia agogika. Tempa zostały oznaczone przez kompozytora wskazaniem metronomicznymi. Ich kontrast czyni konstrukcję utworu bardziej przejrzystą, wskazując na początek nowego współczynnika formy (zob. przykład 10.). Jedyne w zakończeniu reprzyzy kompozytor zastosował inny środek agogiczny. Zamiast typowego zwolnienia i kadencji z fermatą na ostatnim akordzie występuje tu łącznik, któremu towarzyszy oznaczenie *poco a poco stringendo*. Stopniowe przyspieszanie prowadzi do cody, oznaczonej jako *Tempo I*.

11 J. Serafin, dz. cyt., s. 19.



*Andante espressivo* kontrastuje ze skrajnymi ogniwami cyklu również pod względem rytmiki i agogiki. Zmianie ulega metrum –  $\frac{3}{4}$  zostaje zastąpione w części A dwudzielnym  $\frac{6}{8}$ . Podstawową jednostką ruchu staje się ósemka, zaś brak drobniejszych wartości rytmicznych wpływa na uspokojenie akcji muzycznej (zob. przykład 12.). Emocjonalność tej części podkreślają takie określenia wykonawcze, jak *rubato* czy *molto affettuoso*. Części B towarzyszy zmiana tempa oraz metrum. Opisywane wcześniej kontrapunkty (zob. przykład 6.) mają tu charakter ostinata rytmicznego. Pierwszy z nich jest obecny również w części A1 na tle tematu, zaczerpniętego z części A. Pojawia się tutaj też nowy kontrapunkt w formie ostinata rytmicznego, w którym powtarzana jest figura pauzy szesnastkowej i pięciu szesnastek (zob. przykład 14.).

Przykład 14. *Andante espressivo*, t. 57–59

Rytmika odgrywa jednak najistotniejszą rolę w finałowym rondzie. Charakterystyczną cechą refrenu są synkopowane akordy w warstwie akompaniamentu (zob. przykład 3.). Liryczny epizod z taktów 30–43, podobnie jak w części I, jest wyróżniony zmianą tempa i *ritenutem*, występującym tuż przed nim oraz w jego zakończeniu. Drugiemu epizodowi towarzyszy natomiast określenie *tempo di mazurca* (zob. przykład 7.). Charakterystyczny rytm połączony z odpowiednią artykulacją w partii pedału są podstawą stylizacji ludowej tego fragmentu.

## Kolorystyka

W utworach organowych kolorystyka jest zdeterminowana przede wszystkim doбором głosów organowych i ich zmianami w poszczególnych fragmentach utworu, co nazywane jest *registracją*. W tym aspekcie Paciorkiewicz pozostawia wykonawcy dużą swobodę. Stosuje głównie ogólne oznaczenia dynamiczne, takie jak *piano* czy *forte*, zaznaczając jednocześnie, w których fragmentach

należy grać każdą ręką na innym manuale. Pierwsza strona wydania nutowego zawiera następujący zapis dotyczący wyjściowej registracji utworu: „Man. I–8', 4'; Man. II–16', 8', 4', Man. III–8', 4', 2', Ped.–16', 8', 4'”. Jedyne w dwóch fragmentach *Sonaty* znajdują się sugestie, dotyczące użycia konkretnych głosów organowych – oboju i vox coelestis (zob. przykład 2., przykład 5.). Kompozytor stosuje głównie dynamikę tarasową, opartą o zmiany manualów lub wzmocnianie/zmniejszanie wolumenu poprzez dodanie bądź redukcję głosów, oznaczone symbolami „+” oraz „-”. Wyjątkiem są liryczne ustępy, zawierające oznaczenia *crescenda* i *diminuenda*, które należy zrealizować przy użyciu żaluzji. Pod względem podejścia do kolorystyki, *Sonata* Paciorkiewicza wykazuje wyraźne podobieństwo do dwóch pierwszych sonat czołowego przedstawiciela neoklasycyzmu w muzyce organowej – Paula Hindemitha. Różnicą pomiędzy tymi utworami są opisane wcześniej wskazówki, dotyczące użycia konkretnych głosów organowych. Zapisy tego rodzaju nie występują w przytaczanych dziełach Hindemitha.

## Podsumowanie

*Sonata* Tadeusza Paciorkiewicza, pomimo iż jest wczesnym dziełem kompozytora, reprezentuje w pełni dojrzały warsztat. Na pierwszy plan wysuwa się dbałość o formę a także umiejętne rozłożenie napięcia muzycznego na przestrzeni utworu. Jest to z całą pewnością dzieło wyróżniające się na tle polskiej muzyki organowej. Najważniejszymi cechami *Sonaty* są:

- Budowa formalna oparta na klasycznych strukturach;
- Dominacja linearnego kształtowania formy, znacząca rola faktury triowej, stosowanie przekształceń imitacyjnych, wywodzących się z epoki baroku, takich jak stretto czy inwersja;
- Ujmowanie polifonii w ramy budowy okresowej;
- Formotwórcza rola rytmiki i agogiki;
- Obecność stylizacji ludowej – jak zaznacza Józef Serafin, nie licząc „pewnych śladów tego rodzaju chwytów [...] w niektórych preludiach Żeleńskiego”, jest to pierwszy tego typu zabieg w polskiej literaturze organowej<sup>12</sup>;
- Wykorzystywanie wszystkich dźwięków skali dwunastodźwiękowej, jednocześnie obecność odniesień tonalnych głównie w kadencjach.

Wymienione wyżej elementy całkowicie zawierają się w opisie najważniejszych cech polskiego neoklasycyzmu, które podają Krzysztof Baculewski<sup>13</sup> i Zofia Helman<sup>14</sup>. Są nimi:

12 Tamże, s. 22.

13 K. Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 54–56.

14 Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1985, s. 81–187.

- Sięganie po klasyczne gatunki i formy;
- Przejrzystość faktury;
- Synteza polifonicznego i homofonicznego kształtowania formy;
- Znacząca rola rytmiki, motoryczność;
- Obecność stylizacji ludowych;
- Zanik typowych odniesień funkcyjnych (ale niekoniecznie ich całkowita eliminacja);
- Opieranie melodyki na skalach, w tym również dwunastostopniowej;
- Stosowanie politonalności.

Spoza neoklasycznych cech stylistycznych wyłamują się jednak liryczne ustępy we wszystkich częściach *Sonaty* oraz pogłębiona emocjonalność utworu. Zofia Helman podaje, że jest to zjawisko typowe dla polskiej oraz europejskiej powojennej muzyki:

Jak wynika z pierwszych powojennych artykułów [...] przyszlą muzykę polską widziano jako rodzaj nowej, uniwersalnej syntezy, w której obok dotychczas głoszonych klasycystycznych ideałów czystej formy i konstrukcji było miejsce i na postawę „romantyzującą”, i na poszukiwanie nowych jakości brzmieniowych, i na indywidualne nowatorstwo. Taka postawa odpowiadała zresztą przemianom, jakie bezpośrednio po wojnie przejawiały się w muzyce zachodnioeuropejskiej w utworach Honeggera, Hindemitha, Martinù, Milhauda, Poulenca, Brittena, Martina. Nowy styl w muzyce przestał być utożsamiany z antyromantyzmem, antyemocjonalizmem i czystą wirtuozerią rzemiosła kompozytorskiego. [...] jak można przypuszczać, ten typ syntezy połączonej z wysoce indywidualnymi i nowatorskimi rozwiązaniami był pewną naturalną konsekwencją kierunku neoklasycznego, jego ostatnią fazą<sup>15</sup>.

Ciężko zatem zgodzić się z Martą Szoką, jakoby *Sonata organowa* Paciorkiewicza miała reprezentować retrospektywną postawę twórczą<sup>16</sup>. Owszem, kompozytor opiera się na przedwojennym nurcie, jednak wzbogaca go o romantyczną emocjonalność, podążając tym samym za aktualnymi w ówczesnych latach prądami. Połączenie klasycznej formy z romantyczną wyrazowością i nowoczesnie rozumianą tonalnością zostało przez Paciorkiewicza zrealizowane w sposób spójny. Z pewnością przejrzysta budowa oraz ekspresja muzyczna ułatwiają słuchaczowi zrozumienie utworu o oddalającej się od tonalności harmonice. *Sonata organowa* jest doskonałą egzemplifikacją jednej z kompozytorskich dewiz Tadeusza Paciorkiewicza:

Nieodłączną cechą moich utworów jest emocjonalność, bez której muzyka jest martwa i nudna, a nuda jest przecież wrogiem sztuki<sup>17</sup>.

15 Tamże, s. 71.

16 M. Szoka, *Polska muzyka organowa w latach 1945–1985*, V Zeszyt Naukowy Polskiego Instytutu Muzycznego, Astra, Łódź 1993, s. 117.

17 M. Wacholc, dz. cyt., s. 10.

## Bibliografia

---

### PARTYTURY

Paciorkiewicz T., *Sonata per organo*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1976.

### NAGRANIA PŁYTOWE

Grubich J., *Joachim Grubich plays modern polish organ music in the Oliwa Cathedral*, Polskie Nagrania „Muza” XL 0495, 1970.

Grubich J., *Polish organ music played by Feliks Rączkowski and Joachim Grubich*, Olympia OCD 314, 1988.

Perucki R., *Organy Katedry w Oliwie*, CD DUX 0210, 1994.

### OPRACOWANIA

Baculewski K., *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.

Helman Z., *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1985.

Rosochacka M., *Tadeusz Paciorkiewicz. Życie, działalność, twórczość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2013.

Serafin J., *Solowe kompozycje organowe Tadeusza Paciorkiewicza na tle rozwoju polskiej sztuki organowej w okresie po r. 1945*, praca kwalifikacyjna w ramach przewodu na stanowisko docenta, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1978.

*Siła tradycji, smak nowości. XXV lat Conversatorium Organowego w Legnicy*, red. S. Czopowicz, A. Mroczek, M. Szoka, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2011.

Szoka M., *Polska muzyka organowa w latach 1945–1985*, V Zeszyt Naukowy Polskiego Instytutu Muzycznego, Astra, Łódź 1993.

Szoka M., *Potwór kontra nowa muzyka. O współczesnej twórczości organowej nieco subiektywnie*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2021.

Wacholc M., *Wywiad z Tadeuszem Paciorkiewiczem*, „Życie Muzyczne” 1982, nr 3–4.

Zieliński T.A., *Podstawy harmoniki nowoczesnej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015.

## **Abstract**

---

### **Characteristics of the Neoclassical Style in the Sonata for Organ by Tadeusz Paciorkiewicz**

The aim of this study was to describe the structure of the organ Sonata by Tadeusz Paciorkiewicz and to show its Neoclassical features. For this purpose, the main elements of the piece were described, such as: form, melody, texture, harmony, rhythm, tempo and timbre. Despite the typical Neoclassical elements, the presence of the Romantic elements in the piece was also stated, which is typical of Paciorkiewicz's aesthetics.

## **Keywords**


---

Tadeusz Paciorkiewicz, organ, Neoclassicism, Polish music, organ sonata



# Jan Bielak

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KAROLA LIPIŃSKIEGO WE WROCŁAWIU

 [orcid.org/0000-0002-8732-7465](https://orcid.org/0000-0002-8732-7465)

## Testament Leonarda Bernsteina – *The Unanswered Question* w świetle zagadnień dyrygenckich

Jesienią 1973 roku Leonard Bernstein poprowadził sześć wykładów na Uniwersytecie Harvarda w ramach przyznanej mu profesury w Katedrze Poezji im. Charlesa Eliota Nortona<sup>1</sup>. Cykl ten, zatytułowany *The Unanswered Question* (*Pytanie bez odpowiedzi*) – w nawiązaniu do utworu Charlesa Ivesa o tej samej nazwie – zakończył się wygłoszeniem przez mówcę własnego credo<sup>2</sup> dotyczącego natury i przyszłości muzyki:

Wierzę, że nadchodzi nowa wielka Era Eklektyzmu, eklektyzmu w najwyższym znaczeniu.

- 1 H. Burton, *Leonard Bernstein*, Anchor Books, New York 1994, s. 411. Profesura w Katedrze Poezji im. Charlesa Eliota Nortona jest od 1925 roku rokrocznie powierzana innemu wybitnemu przedstawicielowi świata kultury. Wśród tych, którzy objęli to honorowe stanowisko, znajdują się m.in. Strawiński, Hindemith, Cage i Miłosz.
- 2 Bernstein użył tego słowa w swoim wykładzie, jednakże zrezygnował z niego w książkowej wersji *The Unanswered Question*. Zmienił ponadto pierwsze zdanie – w publikacji nie używa słowa eklektyzm, ale zastępuje je rozbudowanym opisem uwzględniającym utwory L. Berio, G. Mahlera i L. Fossa.

I wierzę, że dokonuje się to za sprawą ponownego odkrycia i przyjęcia na nowo tonalności, tej uniwersalnej ziemi, z której wytryska takie bogactwo.

I wierzę, że – nieważne jak bardzo muzyka może być serialna, stochastyczna, czy w inny sposób zintelektualizowana – będzie ona zawsze zasługiwać na miano poezji, jeśli tylko pozostanie osadzona w Ziemi.

Wierzę także, wspólnie z Keatsem, że Poezja Ziemi nie zginie dopóty, dopóki Wiosna następuje po Zimie, a człowiek może być tego świadkiem.

Wierzę, że z tej Ziemi rodzi się muzyczna poezja, która, ze względu na swoje źródła, jest tonalna. Wierzę, że te źródła powołują do życia muzyczną fonologię, która wyrasta z uniwersalium zwanego szeregiem harmonicznym.

I że istnieje równie powszechna muzyczna składnia, którą można skodyfikować i ustrukturyzować w kategoriach symetrii i repetycji.

I że poprzez metaforyczne operacje można stworzyć poszczególne muzyczne języki, których zewnętrzne struktury znacząco różnią się od swych pierwotnych podstaw, ale które mogą osiągnąć uderzającą ekspresyjność, dopóki utrzymują swoje korzenie w Ziemi.

Wierzę, że nasze najgłębsze emocjonalne reakcje na te języki są wrodzone, co nie wyklucza dodatkowych reakcji, czy to uwarunkowanych, czy wyuczonych.

I że wszystkie poszczególne języki oddziałują na siebie i łączą się w coraz to nowe idiomy zrozumiałe dla istot ludzkich.

I że ostatecznie te idiomy mogą scalić się w mowę dostatecznie uniwersalną, aby rozumiała ją cała ludzkość.

I że ekspresywne różnice pomiędzy tymi idiomami zależą ostatecznie od godności i namiętności indywidualnego twórczego głosu.

I wreszcie wierzę, że, ponieważ wszystko to jest prawdziwe, na *Pytanie bez odpowiedzi* Ivesa istnieje odpowiedź. Nie do końca już wiem, jakie jest to pytanie, ale wiem, że odpowiedź brzmi: Tak<sup>3</sup>.

---

3 „I believe that a great new Era of Eclecticism is at hand, eclecticism in a highest sense. And I believe it has been made possible by the rediscovery and the reacceptance of tonality, that universal earth out of which such diversity can spring. And I believe that no matter how serial, or stochastic, or otherwise intellectualized music may be, it can always qualify as poetry as long it is rooted in earth. I also believe, along with Keats, that the Poetry of Earth is never dead, as long as Spring succeeds Winter, and man is there to perceive it. I believe that from that Earth emerges a musical poetry, which is by the nature of its sources tonal. I believe that these sources cause to exist a phonology of music, which evolves from the universal known as the harmonic series. And that there is an equally universal musical syntax, which can be codified and structured in terms of symmetry and repetition. And that by metaphorical operation there can be devised particular musical languages that have surface structures noticeably remote from their basic origins, but which can be strikingly expressive as long as they retain their roots in earth. I believe that our deepest affective responses to these particular languages are innate ones, but do not preclude additional responses which are conditioned or learned. And that all particular languages bear on one another, and combine into always new idioms, perceptible to human beings. And that ultimately these idioms can all merge into a speech universal enough to be accessible to all



W tym równie efektownym co skondensowanym podsumowaniu Bernstein zawarł główne przesłanie tego, o czym mówił przez trzynaście godzin wykładów oraz o czym pisał na ponad czterystu stronach druku. Każde użyte tu sformułowanie pełni zatem istotną rolę w jego koncepcji i w związku z tym domaga się wyjaśnienia lub uzasadnienia. Jednak moim zdaniem, najważniejsze ze wszystkich jest tu słowo, które pojawia się najczęściej: „wierzę”.

Zajrzyjmy do słownika. „Wierzyć” oznacza m.in. „mieć do czegoś lub kogoś zaufanie” oraz „uznawać coś za prawdę”. Z kolei „prawdę” Słownik Języka Polskiego charakteryzuje m.in. jako „to, co rzeczywiście jest, istnieje lub było”. Warto jeszcze przytoczyć jedną z definicji „wiary”: „przekonanie, że coś jest słuszne, prawdziwe, wartościowe”. Wynika z tego, że wszystkie spostrzeżenia, o których Bernstein mówi w swoim finałowym credo, wydają mu się prawdziwe, a więc i rzeczywiste, ponieważ budzą one jego zaufanie będące rezultatem przeświadczenia co do ich słuszności. Z czego wynika to silne przekonanie, na którym opiera się cały system Bernsteina? Oto zasadnicze pytanie. Pytanie, na które jednak nie znajdziemy odpowiedzi, jeśli wcześniej nie opisujemy samego systemu.

Oto główne „dogmaty wiary” Bernsteina:

- Mowa i muzyka mają wspólne pochodzenie od Poezji Ziemi. Termin „poezja ziemi” Bernstein zapożyczył od angielskiego poety romantycznego Johna Keatsa, który w znanym wierszu *Konik polny i świerszcz* stwierdza, że „poezja ziemi” nigdy nie ustaje, gdyż nawet wśród letniego skwaru i zimowego mrozu, gdy wszystkie zwierzęta szukają schronienia i milkną, ciszę (równoznaczną ze śmiercią) przeżywa cykanie konika polnego lub świerszcza. Bernstein umieścił ten wiersz jako motto do wykładu szóstego, któremu w dodatku nadał tytuł „Poezja Ziemi”, bardzo wyraźnie akcentując źródło swojej inspiracji, choć jego definicja tego pojęcia nie mniej wyraźnie różni się od oryginalnej; postrzega on ją jako głęboki poziom podświadomości, w którym „rezydują uniwersalia tonalności i języka”<sup>4</sup>. Muzyka jest bowiem spotęgowaną (*heightened*) mową, uniwersalnym językiem afektów, a jej uniwersalność wynika z faktu, iż wszyscy ludzie posiadają wrodzoną zdolność afektywnego reagowania na muzykę.
- W muzyce nie występuje proza (choć można doszukać się jej ekwiwalentów) i jest to jedyna podstawowa różnica między nią a mową.

---

mankind. And that the expressive distinctions among these idioms depend ultimately on the dignity and passion of the individual creative voice. And finally, I believe that because all these things are true, Ives' Unanswered Question has an answer. I'm no longer quite sure what the question is, but I do know that the answer is Yes” (tłum. własne), L. Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, Harvard University Press, Cambridge-London 1976, s. 424–425.

4 Tamże, s. 417.

Wynika z tego bardzo ważne stwierdzenie, że muzyka jest językiem całkowicie metaforycznym, istniejącym od razu w poetyckim sensie, w przeciwieństwie do mowy, która, aby z prozy stać się poezją, potrzebuje „metaforycznego skoku” (*metaphorical leap*). Oprócz tej jednej rozbieżności, obie wspomniane dziedziny są wobec siebie całkowicie analogiczne, co Bernstein demonstrowa, posługując się terminologią zaczerpniętą z teorii gramatyki generatywnej Noama Chomsky’ego. Finalna postać utworu to zatem struktura powierzchniowa, uzyskiwana ze struktury głębokiej, poprzez reguły transformacji (utożsamione z procedurami kompozytorskimi). Ponadto w dziele muzycznym można wyróżnić warstwę fonetyczną (czysty materiał dźwiękowy), syntaktyczną (sposób ustrukturyzowania dźwięków) oraz semantyczną (znaczenie w muzyce, wynikające z połączenia fono-semantyki i morfo-semantyki). Co jednak najważniejsze, postawiona przez Chomsky’ego hipoteza wrodzonej kompetencji gramatycznej – posiadania przez każdą istotę ludzką genetycznie odziedziczonej zdolności językowej – skłania Bernsteina do przyjęcia założenia o wrodzonej muzycznej kompetencji gramatycznej, równie uniwersalnej, jak ta dotycząca mowy. Warunkiem jej istnienia jest występowanie muzycznych uniwersaliów, których językowym odpowiednikiem są fonemy i morfemy.

- Szereg harmoniczny to muzyczne uniwersalium, z którego wynika tonalność, a z niej – harmonia (w rozumieniu dur-moll). W naturze występuje tylko jeden fenomen akustyczny, umożliwiający słyszenie dźwięków muzycznych, a jest nim szereg tonów składowych znajdujących się wobec siebie zawsze w tych samych proporcjach częstotliwości. Ton podstawowy nie tylko decyduje o wysokości dźwięku, ale także umożliwia powstanie zjawiska tonalności. Relacje interwałowe pomiędzy kolejnymi alikwotami stanowią podstawę dla systemu harmonicznego oraz wszelkich skal muzycznych, a przy tym to z nich biorą się pojęcia diatoniki i chromatyki – związane odpowiednio z szeregiem interwałów o prostych oraz złożonych proporcjach.
- Repetycja i symetria to podstawowe właściwości składni muzycznej: „idea repetycji jest przyrodzona muzyce, nawet wtedy, gdy repetycja jako taka w ogóle się nie pojawia”<sup>5</sup>. Symetria to „uniwersalny koncept, oparty na naszych wrodzonych symetrycznych instynktach, które wyrastają z samej budowy naszego ciała. Jesteśmy skonstruowani symetrycznie, dualistycznie utworzeni (...). Ten dualizm wdziera się do całego naszego życia, na wszystkie poziomy; w nasze działania

---

5 Tamże, s. 162.

(...) i w nasze myślenie (...)”<sup>6</sup>. Oba zjawiska w identycznym stopniu dotyczą muzyki, jak i poezji.

- Istnieją wewnątrzmuzyczne znaczenia (*intrinsic musical meanings*), których nośnikiem są metafory. Muzyka z natury jest abstrakcyjna, ponieważ, jak już wspomniano, jest językiem całkowicie metaforycznym. Wewnątrzmuzyczne znaczenia biorą się z ciągłego przepływu metafor, będących każdorazowo formami poetyckich transformacji. Wynika z tego, że dla każdego muzycznego elementu, od najmniejszego do największego, należy znaleźć interpretację, czyli wytłumaczenie. Muzyka niesie w sobie treść, którą trzeba odczytać. Nawet jeśli mówimy o wewnątrzmuzycznych znaczeniach, to postrzegamy je w sposób metaforyczny. Muzyczne struktury wywołują zatem reakcję estetyczną, ponieważ domagają się przełożenia swych metaforycznych znaczeń na abstrakcyjny język afektów. Ponadto w muzyce występują metafory zewnętrzne (*extrinsic*), poprzez które wewnątrzmuzyczne znaczenia łączą się z pozamuzycznymi. W rezultacie powstaje semantyczna wieloznaczność.
- Wieloznaczność jako podstawowe pojęcie estetyczne i historyczne. O wadze tego terminu w systemie Bernsteina świadczy tytuł jego czwartego wykładu: *Rozkosze i zagrożenia wieloznaczności*. Zdaniem amerykańskiego dyrygenta, wieloznaczności są piękne, ponieważ wywołują w nas wzmocnioną reakcję estetyczną; można by je określić jako metafory wyższego rzędu. Wieloznaczności mogą występować w każdej warstwie dzieła: fonologicznej (np. chromatyzm opanowany w ramach diatoniki), syntaktycznej (np. zaburzenie symetrii) i semantycznej (np. powiązanie znaczeń wewnątrzmuzycznych z pozamuzycznymi). Potrzeba poszukiwania wciąż nowych wieloznaczności stanowi główny motor rozwoju muzyki – to ona wywołała przejście od XVIII-wiecznej Złotej Epoki tonalności (równowaga między diatoniką a chromatyką, syntaktyczny ład), poprzez XIX-wieczną romantyczną rewolucję zainicjowaną przez Beethovena (powiązanie znaczeń wewnątrz- i pozamuzycznych), a poprowadzoną m.in. przez Berlioza (muzyka programowa, czyli ekspansja słowa) i Wagnera (erozja diatoniki poprzez emancypację chromatyki), aż do XX-wiecznego kryzysu tonalności, którego ukoronowaniem stała się Schoenbergowska koncepcja dodekafonii, nienaturalna i pozbawiona korzeni (*rootless*), ponieważ ignoruje „uniwersalne korzenie harmonii tkwiące w szeregu harmonicznym”<sup>7</sup>.

---

6 Tamże, s. 91.

7 Tamże, s. 293.

- Igor Strawiński „zbawcą tonalności” – twórca muzycznego neoklasycyzmu, czyli remedium na modernistyczny chaos. Neoklasycyzm oznacza nowy porządek estetyczny, osadzony jednakże głęboko w tradycji, z którą wchodzi w specyficzną grę opartą na regule ekspresyjnego obiektywizmu i semantycznego niedopasowania. Poprzez modyfikacje wszystkich trzech kategorii lingwistycznych, m.in. wprowadzenie politonalności (fonologia), polirytmii (syntaktyka) i eklektyzmu (semantyka), pozwala odświeżyć tonalność, jednocześnie utrzymując jej działanie. W ten sposób udaje się zachować związek z Poezją Ziemi, który w przypadku „sztucznej” dodekafonii uległ niemal całkowitemu zerwaniu.

Ambitna koncepcja Bernsteina niewątpliwie imponuje rozmachem, z jakim łączy muzykę z różnymi dziedzinami, m.in. z lingwistyką, historią sztuki, poezją, filozofią. Czy rozmach ten jest jednak dostatecznie uzasadniony? Czy rezultat sprostał zamiarom?

W przedmowie do książkowego wydania *The Unanswered Question* Bernstein wymienia długą listę osób, bez których całe przedsięwzięcie nie mogłoby się powieść. Oprócz doradców merytorycznych wymienia także swoich asystentów, którzy wielokrotnie sprawdzali i poprawiali tekst jego wystąpienia<sup>8</sup>. Zaświadcza o tym również jego biograf, informując, że konieczne było zatrudnienie dodatkowego zespołu, przepisującego „jego niezliczone szkice”, aby zdążyć z przygotowaniem skryptu na – już i tak opóźniony – termin (pierwotnie wykłady miały być wygłoszone na wiosnę 1973 roku)<sup>9</sup>. Skutek nietrudno przewidzieć: dzieło Bernsteina cechuje brak spójności merytorycznej, szczególnie w aspekcie terminologicznym. Zwracają na to uwagę nie tylko jego krytycy, pisząc o „niespójności, wadliwej argumentacji i pustym terminologicznym bagnie charakteryzującym obszerne fragmenty”<sup>10</sup> oraz „lekkomyślności jego języka”, szczególnie w kontekście lingwistyki<sup>11</sup>. Również autorzy nastawieni pozytywnie wskazują na „niezaprzeczalnie wiele wad wystąpienia Bernsteina”, takich jak nielogiczność, zachwiania rozwoju wątku tematycznego i nie zawsze trafne przytaczanie teorii lingwistycznej<sup>12</sup>, a nawet otwarcie przyznają, że doszukiwanie się dziur w argumentacji Bernsteina to zadanie nudne, trywialne, czasem wręcz zawstydzające<sup>13</sup>. Jako przykład można wymienić zastosowanie dwóch wykluczających się definicji muzycznej struktury głębokiej w rozdziale drugim<sup>14</sup>.

8 Tamże, s. [x].

9 H. Burton, dz. cyt., s. 417–418.

10 A. Keiler, *Bernstein's The Unanswered Question and the Problem of Musical Competence*, „The Musical Quarterly” 1978, nr 2, s. 198.

11 J. Gleick, *Wither Bernstein?*, „The Harvard Crimson”, 08.01.1975.

12 N. Thomas, *Bernstein's Unanswered Question: a Journey From Linguistic Deep Structure to the Metaphysics of Music*, Florida Atlantic University, Boca Raton, 2004, s. 24.

13 R. Jackendoff, *The Unanswered Question by Leonard Bernstein*, „Language” 1977, nr 4, s. 884.

14 *The Unanswered Question (lecture series)*, Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Unanswered\\_Question\\_\(lecture\\_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Unanswered_Question_(lecture_series)) [dostęp: 31.12.2021].

Już same przytoczone wyżej fragmenty recenzji wskazują, że w *The Unanswered Question* problem niespójności dotyczy najpoważniej warstwy lingwistycznej. Ubogość wiedzy Bernsteina w tej dyscyplinie prowadzi nawet część komentatorów do podania w wątpliwość sensu wykorzystania jej w tych wykładach. Gleick widzi w tym jedynie fanaberię kogoś, kto wydaje się lubić brzmienie lingwistycznej terminologii, stosowanej całkowicie arbitralnie<sup>15</sup>, zaś Horowitz posuwa się do stwierdzenia, że teoria Chomsky'ego jest dla Bernsteina harwardzką wizytówką, mającą uwiarygodnić go jako niezależnego myśliciela<sup>16</sup>. Podobną myśl sugeruje jego biograf, przytaczając jako motto rozdziału zatytułowanego *Profesor Bernstein* słowa ówczesnego prezydenta Harvardu, Dereka Boka, wypowiedziane po pierwszym wykładzie: „rozpaczliwie starał się przekazać coś więcej, znacznie przekraczające terminy muzyczne tej katedry, którą objął”<sup>17</sup>. Przeciwnego zdania są obaj profesjonalni językoznawcy recenzujący *The Unanswered Question*, Ray Jackendoff i Allan Keiler, którzy co prawda nie wątpią w szczerą intencję Bernsteina, jednak ich opinie są wręcz druzgocące: Jackendoff, wskazując na pomieszanie problemu muzycznych uniwersaliów z problemem paralelizmu muzycznych i językowych uniwersaliów, pośrednio obala całą jego teorię, którą mimochodem określa jako pozornie beużyteczną<sup>18</sup>; natomiast Keiler, bezwzględnie uzasadniając swoją tezę, iż deklarowana przez Bernsteina interdyscyplinarność w złych rękach wiedzie wprost do zamieszania, jeśli nie do katastrofy, systematycznie ujawnia szereg błędnych założeń, uproszczeń i nieporozumień dotyczących lingwistyki, występujących w *The Unanswered Question*<sup>19</sup>. I wcale nie to jest najgorsze.

Od tamtego czasu [okresu studiów] do tego, nawiedzało mnie pojęcie ogólnoświatowej, wrodzonej gramatyki muzycznej; ale nigdy nie marzyłbym o oparciu serii wykładów na pojęciu tak źle zdefiniowanym i wyraźnie nieweryfikowalnym, gdyby nie pojawienie się w ostatnich latach nadzwyczajnych materiałów dotyczących podobnej idei uniwersalnej gramatyki leżącej u podstawy ludzkiej mowy. Jestem głęboko zachwycony i zainspirowany rozkwitającą myślą w tej relatywnie nowej lingwistycznie dziedzinie – dziedzinie, którą można nazwać Chomsky'owską<sup>20</sup>.

15 J. Gleick, dz. cyt.

16 J. Horowitz, *Professor Lenny*, „The New York Review of Books”, 10.06.1993.

17 H. Burton, dz. cyt., s. 410.

18 R. Jackendoff, dz. cyt., s. 884–885.

19 A. Keiler, dz. cyt., s. 206–212.

20 „From that time to this, the notion of a worldwide, inborn musical grammar has haunted me; but I would never have dreamed of basing a lecture series on a notion so ill-defined, and apparently nonverifiable, if it were not for the extraordinary materials that have appeared in recent years on the similar idea of a universal grammar underlying human speech. I have been profoundly impressed and encouraged by the burgeoning of thought in this

Jak Kościół na Biblii, tak Bernstein oparł się na Chomsky'ym. Nawet jeśli niewprawnie zastosował jego aparat metodologiczny, nawet jeśli przeoczył sceptycyzm samego Chomsky'ego co do zastosowania konceptu lingwistycznej struktury na inne systemy kognitywistyczne<sup>21</sup>, tak droga mu idea uniwersalnej gramatyki muzycznej – istota jego systemu – pozostawała w mocy, ponieważ spoczywała na autorytecie twórcy koncepcji uniwersalnej gramatyki oraz wrodzonej kompetencji gramatycznej. Nie mógł przewidzieć, że w ciągu najbliższych dekad teoria Chomsky'ego będzie podlegać radykalnym zmianom (w obecnej, minimalistycznej postaci nie ma już mowy ani o regułach transformacyjnych – poza jedną – ani o strukturze głębokiej i powierzchniowej<sup>22</sup>; a zatem z lingwistycznego punktu widzenia system Bernsteina całkowicie się zdezaktualizował), ani tym bardziej tego, że około roku 2000 w lingwistyce nastąpi zmiana paradygmatu kwestionująca zasadność natywistycznej teorii Chomsky'ego i niemal całkowicie ją marginalizująca<sup>23</sup>, a pojęcie uniwersalnej gramatyki zostanie poddane narastającej krytyce i praktycznie odrzucone jako niejasne, nieudowodnione i nieprzydatne<sup>24</sup>. Entuzjazm bijący z przytoczonych wyżej słów Bernsteina brzmi dzisiaj więc jak bolesny żart, bowiem lingwistyczno-filozoficzna podstawa jego systemu runęła bezpowrotnie.

Pociąga to za sobą dalsze konsekwencje. Skoro idea wrodzonej gramatyki muzycznej ponownie zredukowała się do postaci czystej spekulacji, taki sam status otrzymuje Poezja Ziemi. Nie ma żadnego dowodu ani na jej istnienie, ani na jej rzekomy związek z tonalnością. Co zresztą i tak niewiele zmienia, ponieważ i bez tego pojęcie tonalności to zdecydowanie jeden z najsłabszych punktów w koncepcji Bernsteina. Nieświadomie przyjmuje on bowiem taką jej definicję, która stoi w całkowitej sprzeczności z postulowanym przez niego zjawiskiem uniwersalności. Pod słowem „tonalność” rozumie on tonalność harmoniczną, ograniczającą zakres tego pojęcia do muzyki okresu dur-moll<sup>25</sup>; już skala całotonowa jest dla niego „atonalna z natury” i to nie z powodu swojej doskonale symetrycznej struktury interwałowej, ale właśnie dlatego, że nie zawiera kwint i kwart, a przez to toniki

---

relatively new linguistic are – an area that might be called Chomskian.”, (tłum. własne), L. Bernstein, dz. cyt., s. 7.

- 21 N. Chomsky, *Language and Mind*, Cambridge University Press, New York 2006, s. 66. Dokładnie tę książkę Chomsky'ego w wydaniu z 1972 roku czytał Bernstein, o czym wspominał w przedmowie do swojej książki, zob. L. Bernstein, dz. cyt., s. [ix].
- 22 J.A. McGilvray, *Noam Chomsky*, <https://www.britannica.com/biography/Noam-Chomsky/Rule-systems-in-Chomskyan-theories-of-language> [dostęp: 31.12.2021].
- 23 A. Fernald, V.A. Marchman, *Language Learning in Infancy*, w: *Handbook of Psycholinguistics*, red. M. Traxler, M. Gernsbacher, Elsevier, Amsterdam–Tokyo 2006, s. 1030.
- 24 E. Dąbrowska, *What exactly is Universal Grammar, and has anybody seen it?*, „Frontiers in Psychology”, 23.06.2015, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00852> [dostęp: 31.12.2021].
- 25 A. Jarzębska, *Wokół pojęcia tonalności w muzyce*, „Teoria Muzyki” 2018, nr 12, s. 27.

i dominanty<sup>26</sup>. Tak pojmowana tonalność nie wystarcza do opisu nawet samej tylko zachodniej kultury muzycznej w swej historycznej rozciągłości, a tym bardziej staje się bezużyteczna w zetknięciu z pozaeuropejskimi systemami muzycznymi; jak więc miałyby posłużyć za dowód uniwersalności muzycznej kompetencji? Co ciekawe, autor tej definicji, sławny Hugo Riemann, stworzył i rozpropagował także pogląd o pochodzeniu z szeregu harmonicznego zarówno akordu durowego (który nazywał „akordem Natury”), jak i molowego<sup>27</sup>. Pogląd, jak widzimy, został zaadaptowany przez Bernsteina, który poszukując muzycznego powszechnika niezbędnego dla swej teorii, połączył go z pojęciem tonalności (harmonicznej) oraz uniwersalnej fonologii muzycznej. Koncepcję, aby z szeregu harmonicznego wywieść całokształt muzyki wszystkich kultur i wszystkich epok (rozwój zachodniej muzyki miał polegać na stopniowym odkrywaniu kolejnych tonów składowych, czyli coraz mniejszych interwałów), skutecznie obalili zarówno Keiler – „nie ma żadnego związku pomiędzy zawartością interwałową tej skali [indonezyjskiej *slendro*] a szeregiem alikwotów”<sup>28</sup> – jak i Jackendoff, który zauważa, że w klasycyzmie tercja była konsonansem, a kwarta dysonansem, co stoi w sprzeczności ze strukturą interwałową szeregu harmonicznego<sup>29</sup>. Tym samym, nie da się również obronić tezy o nienaturalności dodekafonii. A przynajmniej nie za pomocą argumentacji przyjętej przez Bernsteina.

Podważenie wywodu dotyczącego techniki Schoenberga eliminuje jedną z największych kontrowersji *The Unanswered Question*. Radykalny pogląd, który pod maską hipotezy o wrodzoności afektywnego reagowania na tonalność harmoniczną skrywa całkowicie arbitralny osąd estetyczny („nie da się lubić serializmu”)<sup>30</sup>, dzieli recenzentów na dwa przeciwstawne obozy<sup>31</sup>. Zwolennicy czują się zupełnie przekonani<sup>32</sup>, przeciwnicy z pasją wytykają nieuczciwość metodologiczną<sup>33</sup>, a nawet nazywają takie podejście „pseudonaukowym”<sup>34</sup>.

Bo w istocie system Bernsteina nie jest naukowy. Stanowi raczej konglomerat dobrze znanych faktów, osobistych przekonań i czystych intuicji, podlany sosem na poły mistycznego ezoteryzmu i doprawiony ostrą retoryczną przyprawą, oparty na chwiejnej, często zawodnej argumentacji i cierpiący na brak wewnętrznej spójności. Z akademickiego punktu widzenia jest on absolutnie nie do przyjęcia.

26 L. Bernstein, dz. cyt., s. 251.

27 A. Jarzębska, dz. cyt., s. 25.

28 A. Keiler, dz. cyt., s. 208.

29 R. Jackendoff, dz. cyt., s. 888.

30 Tamże, s. 887.

31 Wyjątkiem jest zachowujący neutralność Singer, zob. I. Singer, *Bernstein Misrepresented*, „New York Times”, 06.01.1974.

32 D. Cairns, *The Unanswered Question*, „New York Times”, 23.05.1976; J. Horowitz, dz. cyt.

33 M. Steinberg, *The Journey of Bernstein*, „New York Times”, 16.12.1973.

34 J. Gleick, dz. cyt.



Muzycznie lub lingwistycznie wyrobiony czytelnik musi mieć na uwadze, że Bernstein nie jest naukowcem. Ma mało czasu i chęci, aby podążać za swoją koncepcją teorii muzyki z jakąkolwiek gruntownością lub systematycznością, i świadomie zamierza trafić do szerokiej publiczności niewykształconej ani muzycznie, ani lingwistycznie. Jeśli przyjmie się jego warunki, można docenić jego książkę jako bogatą mieszaninę błyskotliwych i nieokiełzanych spekulacji teoretycznych, olśniewających opisów różnorodnych muzycznych zjawisk i po prostu osobowości – multimedialny, multi-dyscyplinarny happening<sup>35</sup>.

Krótko mówiąc, *The Unanswered Question* nie należy traktować doktrynalnie. Jeśli pominiemy się wątpliwy całokształt i skupi na konkretnych ideach i spostrzeżeniach, dzieło to, mające w gruncie rzeczy eseistyczny charakter, okazuje się nie tylko stymulujące, ale wprost inspirujące. Najlepiej udowodnił to sam Jackendoff, stwarzając wraz z Fredem Lerdahlem niezwykle wpływową Generacyjną Teorię Tonalnej Muzyki (GTTM), zainspirowaną Chomsky’em i właśnie Bernsteinem, o czym sami autorzy napisali we wstępie do książki prezentującej ich system<sup>36</sup>. Podobnie było w przypadku, negatywnie przecież nastawionego, Keilera. Krytykując błędy Bernsteina, został niejako sprowokowany do zaprezentowania własnej koncepcji problemu muzycznej kompetencji – idei Bernsteina, którą uznał za obiecującą<sup>37</sup>. Interesujące spostrzeżenia, dotyczące zwłaszcza Strawińskiego, docenili nawet zdeklarowani przeciwnicy *The Unanswered Question*<sup>38</sup>. Smith dowodzi, że „muzyko-lingwistyczna” perspektywa Bernsteina okazała się stymulująca dla wielu poszukiwań badawczych, m.in. w studiach nad zjawiskiem rekurencji<sup>39</sup>. Wreszcie, Wolpowitz przedstawia *The Unanswered Question* jako cenne narzędzie dla rozwoju wiedzy i świadomości instrumentalistów<sup>40</sup>.

---

35 „The musically or linguistically sophisticated reader must bear in mind that Bernstein is not a scholar. He has little time or inclination to follow through his concept of music theory with any thoroughness or systematicity, and he consciously aims to appeal to a mass audience educated neither in music nor in linguistics. If one accepts Bernstein’s terms, one can appreciate the book as a rich melange of brilliant and wild theoretical speculations, illuminating descriptions of a variety of musical phenomena, and just plain personality – a multi-media, multi-disciplinary happening”, (tłum. własne), R. Jackendoff, dz. cyt., s. 883–884.

36 N. Thomas, dz. cyt., s. 23.

37 A. Keiler, dz. cyt., s. 212–221.

38 M. Steinberg, dz. cyt., J. Gleick, dz. cyt.

39 J.R. Smith, *The Musico-Linguistic Meme: Recursion and Musical Meaning Since Bernstein in Boston*, s. 2, [https://www.academia.edu/2468097/The\\_Musico\\_Linguistics\\_Meme\\_Recursion\\_and\\_American\\_Academic\\_Inquiry\\_into\\_Musical\\_Meaning\\_since\\_Bernstein\\_in\\_Boston](https://www.academia.edu/2468097/The_Musico_Linguistics_Meme_Recursion_and_American_Academic_Inquiry_into_Musical_Meaning_since_Bernstein_in_Boston) [dostęp: 31.12.2021].

40 R.A. Wolpowitz, *An Observation of Leonard Bernstein’s Approach to Musical Syntax*, s. 9, [https://www.academia.edu/42053321/AN\\_OBSERVATION\\_OF\\_LEONARD\\_BERNSTEINS\\_APPROACH\\_TO\\_MUSICAL\\_SYNTAX](https://www.academia.edu/42053321/AN_OBSERVATION_OF_LEONARD_BERNSTEINS_APPROACH_TO_MUSICAL_SYNTAX) [dostęp: 31.12.2021].



Ten ostatni przykład wskazuje na niezaprzeczalną właściwość wykładów Bernsteina – ich walor dydaktyczny. Wszyscy recenzenci, zarówno przychylni<sup>41</sup>, jak i nieprzychylni<sup>42</sup>, podkreślają talent pedagogiczny mówcy. Burton stwierdza z dumą, że wykłady okazały się jednym z najważniejszych osiągnięć muzycznej edukacji<sup>43</sup>, Smith pisze o ich ogromnym kulturowym zasięgu<sup>44</sup> i nawet Keiler z zaskokiem wspomina o uwadze, jaką przykuły<sup>45</sup>. Rzeczywiście, pod względem czysto muzycznym *The Unanswered Question* przedstawia wartość nieocenioną – zawiera nagrania poszczególnych dzieł wielkich kompozytorów, z Bernsteinem na podium, poprzedzone jego analizami, zarówno słownymi, jak i dokonywanymi przy fortepianie. Wśród szczególnie cennych można wymienić analizę *Mazurka a-moll* op. 17 nr 4 Chopina w kontekście wieloznaczności harmonicznej oraz *Preludium do „Popołudnia Fauna”* Debussy’ego z punktu widzenia logiki formy. Jednakże, dla naszych rozważań, za najważniejszą należy uznać tę dotyczącą *Sonaty fortepianowej nr 18* op. 31 Beethovena.

Kiedy słyszymy początkowe nuty tej sonaty fortepianowej Beethovena, czy czujemy to, co Beethoven prawdopodobnie czuł, kiedy je napisał?

*(siada do fortepianu, gra t. 1)*

Wiem, co ja czuję<sup>46</sup>:

*(zaczyna grać od początku wraz z komentarzami)*

Proszę... (t. 1), proszę... (t. 2), błagam cię... (t. 3–4), zrobię wszystko jeśli... (t. 5–6)

*(I pada odpowiedź)* Tak, ale tylko pod pewnymi warunkami (t. 7–9).

Proszę... (t. 10), pięknie proszę... (t. 11), jeśli nie... (t. 12–13), z drugiej strony, jeśli tak... (t. 14–15)

*(Ta sama odpowiedź, t. 16 – 17)*

Kolejne metody przekonywania... (t. 18–19), głaskanie... (t. 20–21), wdziękzenie się... (t. 22–23).

*(kończy grać)*

I tak dalej, przez całą część, ostatecznie wywołując łzy, namiętności, gniew, przekupstwo... mógłbym zbudować cały dramat błagania i odmowy – nic konkretnego, rozumiecie – ale dramat, tak czy inaczej, kończący się w ostatnich taktach ustępstwem, kompromisem i mocną zgodą. Ustalone. Ale czy Beethoven czuł to wszystko albo cokolwiek podobnego? Czy wymyśliłem sobie te uczucia nie wiadomo skąd, czy też są one do pewnego stopnia powiązane z uczuciami Beethovena przekazanymi mi

41 D. Cairns, dz. cyt.; R.A. Wolpowitz, dz. cyt., s. 3.

42 M. Steinberg, dz. cyt.; J. Gleick, dz. cyt.

43 H. Burton, dz. cyt., s. 421.

44 J.R. Smith, dz. cyt., s. 1.

45 A. Keiler, dz. cyt., s. 198.

46 W książce Bernstein złagodził tę formę na: „mógłbym zwerbalizować, co ja czuję”, ale niewątpliwie zrobił tak z obawy przed oskarżeniem o zbytnią pewność siebie – którą jednakowoż zademonstrował podczas wykładów. Wiedział, co czuje.

poprzez jego nuty? Nigdy się nie dowiemy, nie możemy do niego zadzwonić; ale istnieje prawdopodobieństwo, że obie możliwości są prawdziwe<sup>47</sup>.

Wprawdzie Bernstein wyraża tu swoje wątpliwości, ale dotyczą one tego, czy czuje on to samo, co Beethoven, a nie czy to, co czuje, jest prawdziwe – dla niego bezsprzecznie takie jest. On to wie.

A więc doszliśmy do sedna jego wiary: jej źródłem jest pewność co do własnych uczuć wywoływanych przez muzykę. Bernstein nie tylko je czuje, ale także potrafi je nazwać, zracjonalizować; jego cały system to właśnie taka racjonalizacja, intelektualna konstrukcja, której celem jest wytłumaczenie tego, co z niezachwianą pewnością czuje. Z tego faktu (czucia i jego racjonalizacji) płyną dwa ważne wnioski:

1. Muzyka wywiera na Bernsteinie wielkie wrażenie, nie pozostawia go obojętnym. Wywołuje w nim silną reakcję emocjonalną, na tyle silną, że Bernstein, szukając jej wytłumaczenia, stwierdza: „muzyka posiada siłę ekspresji, a ludzka istota posiada wrodzoną zdolność do reagowania na nią”<sup>48</sup>. W jaki sposób ten proces przebiega – to jedno z kluczowych zagadnień całego cyklu; na jego podstawie można odtworzyć następujący łańcuch kolejnych, coraz większych kategorii: fonemy i morfemy – struktura głęboka – transformacje (fonologiczne i syntaktyczne) – metafory (znaczenia wewnętrzne i zewnętrzne) – wieloznaczności – niewiadoma/tajemnica – sztuka – piękno.
2. Skoro muzyka jest (meta)językiem, to jej głównym zadaniem jest komunikacja (wprawdzie Bernstein nie przypisuje muzyce funkcji komunikacyjnej, jednakże czyni tak, ponieważ określa muzykę jako wyłącznie język poezji, w którym nie ma prozaicznych stwierdzeń informacyjnych; a przecież poezja to też komunikacja). Muzyczne znaczenia są metaforami, a więc domagają się inter-

---

47 „When we hear the opening notes of this Beethoven Piano Sonata, are we feeling what Beethoven supposedly felt when he wrote them? I could verbalize what I am feeling: please... please... I implore you... I'll do anything if... (and comes the reply) Yes, but only on certain conditions. Please... pretty please... if you don't... on the other hand if you do... (we receive the same answer). New pleading methods... coy... wheedling... and so on through the whole movement, eventually invoking tears, passion, temper, bribery... I could go on building a whole drama of pleading and refusal – nothing specific, you understand – but a drama nonetheless, ending up in the last few bars, with yielding, compromise, and a firm agreement. Settled. But, did Beethoven feel all that, or anything like it? Did I just make up those feelings, out of blue, or are they to some degree related to Beethoven's feelings transferred to me through his notes? We'll never know, we can't phone him up; but the probability is that both are true”, (tłum. własne), L. Bernstein, dz. cyt., s. 135–139.

48 Tamże, s. 139.

pretacji, a interpretacja jest „wydobyciem i wyjaśnieniem sensu czegoś” – wyjaśnieniem komuś lub przynajmniej wobec kogoś. Chodzi o to, by odnalezione w utworze sensory przekazać innym, podzielić się nimi z innymi. Muzyka, która „nazywa nienazywalne i komunikuje niepoznawalne”<sup>49</sup> służy łączeniu ludzi poprzez piękno i prawdę.

Na tej podstawie możemy określić, czym dla Bernsteina jest interpretacja utworu muzycznego: odnalezieniem sensów wewnątrzmuzycznych i pozamuzycznych (jeśli takie są) w ramach struktury powierzchniowej i głębokiej – ze szczególnym uwzględnieniem wieloznaczności każdego typu – oraz zidentyfikowaniem odczuwanych w odpowiedzi na nie wrażeń estetycznych i emocjonalnych, które następnie należy metaforycznie przekazać (zakomunikować) słuchaczom.

Jak Bernstein realizuje w praktyce dyrygenckiej tę definicję? Przyjrzyjmy się jej najważniejszym elementom, za przykłady biorąc fragmenty tych wykonań, które amerykański dyrygent wkomponował w ramy *The Unanswered Question* (w przypisach znajdują się linki do nagrań wraz z dokładnym minutażem wybranych fragmentów):

- **ODDZIAŁYWANIE MUZYKI NA BERNSTEINA** (zaangażowanie całego ciała)  
Gustav Mahler, *Symfonia nr 9*, cz. IV, t. 107–127<sup>50</sup>. Napięcie harmoniczne wzrasta stopniowo, wraz z nim rozbudowuje się faktura. Bernstein reaguje na to ciągłym wzmacnianiem swoich ruchów, nadaje im coraz większą wagę. Wędruje po podium, zwracając się do aktualnie prowadzących instrumentów. Przy kulminacji podskakuje, za chwilę robi to ponownie. Akord stanowiący apogeum kulminacji osiąga potężnym pchnięciem batuty w górę, zastygając w bezruchu z gorączkowo drżącą lewą ręką (*vibrato*). Następnie, podczas unisono smyczków, przy każdym dźwięku wizualizuje potrzebną artykulację skrzypcową. Potem napięcie nieco opada, wraz z nim ruchy dyrygenta nabierają innej jakości, stając się bardziej okrągłe i powłóczyste.
- **POTRZEBA KOMUNIKACJI** (interpretowanie muzycznych metafor, w rozumieniu przekazania w sposób przenośny tego, co zawiera muzyka – pierwsze znaczenie metafory)  
Ludwig van Beethoven, *Symfonia nr 6 F-dur „Pastoralna”* op. 67, cz. II, t. 41–54<sup>51</sup>. Zakończenie ekspozycji tej części ma być delikatne i nawet w momentach *forte* zachowywać elegancję i beztronski charakter.

49 Tamże, s. 140.

50 *The Unanswered Question*, wykład 5: *Kryzys XX wieku (The XXth Century Crisis)*, <https://www.youtube.com/watch?v=kPGstQUbpHQ>, 1:59:35–2:01:55 [dostęp: 31.12.2021].

51 *The Unanswered Question*, wykład 3: *Semantyka muzyczna (Musical Semantics)*, [https://www.youtube.com/watch?v=8IxJbc\\_aMTg](https://www.youtube.com/watch?v=8IxJbc_aMTg), 1:48:45–1:50:14 [dostęp: 31.12.2021].

Bernstein wyjątkowo plastycznie pokazuje to na początku tego fragmentu, poprzez mimikę i skromne gesty sugerując nastrój tliwkości, a w całym tym odcinku ograniczając aktywność lewej ręki niemal wyłącznie do delikatnego zachęcania poszczególnych instrumentów prowadzących melodie;

Claude Debussy, *Preludium do „Popołudnia fauna”*, t. 83–85<sup>52</sup>. W tym krótkim fragmencie Bernstein kilkakrotnie zmienia sposób trzymania batuty, traktując ją metaforycznie jako pędzel, którym „maluje” muzykę w jej kolorystycznej zmienności. Od początkowego *staccato* (batuta pomiędzy kciukiem i palcem wskazującym, lekko, acz energicznie dotykająca każdego dźwięku), poprzez posuwisty ruch całą ręką, przechodzi do solo oboju, którego rozmarzony charakter Bernstein pokazuje gestem delikatnego głaskania, tym razem trzymając batutę pomiędzy palcami wskazującym a środkowym.

- METAFORA JAKO ZNACZENIE WEWNĄTRZMUZYCZNE (czyli inaczej zjawisko przetwarzania głównego materiału – drugie znaczenie metafory) Wolfgang Amadeus Mozart, *Symfonia nr 40 g-moll KV 550, cz. IV, t. 1–205*<sup>53</sup>. W *The Unanswered Question* znaczenia wewnątrzmuzyczne są najobszerniej ukazane na przykładzie początkowych taktów I części Symfonii Pastoralnej Beethovena. Bernstein, niewątpliwie zainspirowany teorią Rudolpha Retiego, stara się udowodnić, że cała ta część (a przez rozszerzenie cała symfonia) wyrasta z początkowego dwudźwiękowego motta F–C<sup>54</sup> (ładząco przypominającego pojęcie komórki z teorii Retiego). Dokonuje się to poprzez ciągłe, najróżniej zastosowane i wzajemnie powiązane, transformacje, czyli po prostu techniki przetworzeniowe. Rezultatem są muzyczne metafory, tj. znaczenia wewnątrzmuzyczne, których odczytanie umożliwia właściwą interpretację. Praktycznie rzecz biorąc, oznacza to budowanie swego wykonania na podstawie tak przeprowadzonej analizy strukturalnej utworu. W przywołanym tu przypadku finałowej części symfonii Mozarta (jej ekspozycja i przetworzenie) opisane wyżej podejście skutkuje całkowitym skoncentrowaniem się Bernsteina na ukazaniu procesu zmian, jakim podlega temat główny: dyrygent za każdym razem wyodrębnia ten temat spośród innych elementów i modeluje swe gesty zgodnie z jego ekspresją i kolorystyką.

52 *The Unanswered Question*, wykład 4: *Rozkosze i zagrożenia wieloznaczności (The Delights and Dangers of Ambiguity)*, <https://www.youtube.com/watch?v=hwXO3J8ASSg>, 2:16:28–2:17:00 [dostęp: 31.12.2021].

53 *The Unanswered Question*, wykład 1: *Muzyczna fonologia (Musical Phonology)*, <https://www.youtube.com/watch?v=8fHi36dvTdE>, 1:32:38–1:35:41 [dostęp: 31.12.2021].

54 L. Bernstein, dz. cyt., s. 159.

- **ZNACZENIA POZAMUZYCZNE (program literacki)**  
Hector Berlioz, *Romeo i Julia*, część II, scena II, t. 81–136<sup>55</sup>. Bezpośrednio przed zaprezentowaniem nagrania tego utworu Bernstein dokonuje przy fortepianie jego analizy, koncentrując się na historii, która została tu opowiedziana. Oto Romeo, spragniony miłości, cierpi w samotności. Z oddali dobiega odgłos balu u Capuletich, śmiertelnych wrogów jego rodziny, wśród których jednak jest jego ukochana Julia. Romeo waha się przed pójściem na zabawę, ale tajemnicza magnetyczna siła dźwięków balu budzi w nim namiętność i wabi swoim urokiem, aż w końcu ulega on jej i wchodzi do sali tanecznej. Przytoczony fragment przedstawia moment podjęcia decyzji: Romeo śpiewa pieśń miłosną (graną przez obój), przerywaną rytmicznymi odgłosami balu, które ostatecznie ogarniają całą orkiestrę i doprowadzają do triumfalnego wybuchu tanecznego szaleństwa. I Bernstein dyryguje tutaj w absolutnej zgodzie z opisaną wyżej fabułą, przechodząc od delikatności obojowej arii do frenetycznego zapału, każdorazowo starannie akcentując pojawianie się motywu balu, będącego motorem całej akcji.
- **PIĘKNO WIELOZNACZNOŚCI (fonologiczno-syntaktyczno-semantycznej)**  
Richard Wagner, *Tristan i Izolda*, Preludium do Aktu I, t. 63–84<sup>56</sup>. Ten fragment to kwintesencja wieloznaczności. Napięta do granic chromatyka, o której tyle pisano, zaciera granice pomiędzy akordami, a w szerszym kontekście: między melodyką i harmoniką. Pociąga to za sobą zachwianie porządku strukturalnego, wzmocnione częstymi, nieregularnymi repetycjami. Na to wszystko nakłada się zmienna, kontrpunktyczna gra wielu motywów przewodnich; wśród nich sam w sobie ambiwalentny motyw złączenia miłości i śmierci<sup>57</sup>. A ponieważ jest to odcinek kulminacyjny całego preludium, nie dziwi fakt, że Bernstein, tak czuły na zjawisko wieloznaczności (wyraźnie przywiązuje dużą wagę do podkreślania wystąpień najważniejszych motywów, także tych pojawiających się symultanicznie), osiąga tu w swoim dyrygowaniu stan bliski ekstazie, którego nie jestem w stanie oddać słowami. Mogę tylko wspomnieć, że posługuje się on pełnymi napięcia posuwistymi gestami, które stopniowo nabierają szerokości i ciężaru.

Na koniec swojej negatywnej recenzji, Gleick niechętnie przyznaje: „Bernstein dobrze przemawia w imieniu Strawiańskiego, ale dowód znajduje się w jego dyrygowaniu”<sup>58</sup>. To ostatnie stwierdzenie trafnie podsumowuje

55 *The Unanswered Question*, wykład 4: *Rozkosze...*, <https://www.youtube.com/watch?v=h-wXO3I8ASSg>, 52:00–54:09 [dostęp: 31.12.2021].

56 Tamże, 1:23:59–1:25:55 [dostęp: 31.12.2021].

57 *Tristan and Isolde*, strona poświęcona *Tristanowi i Izoldzie* Wagnera, <https://www.laits.utexas.edu/tristan/motives.php> [dostęp: 31.12.2021].

58 J. Gleick, dz. cyt.

cały cykl tych wykładów. Nieważne, ile Bernstein popełnił błędów merytorycznych, logicznych i metodologicznych – dowód znajduje się w jego dyrygowaniu. Dowód na to, że dogłębnie rozumiał on sens muzyki i potrafił w pełni podzielić się nim ze swoimi odbiorcami, nawet jeśli nie był w stanie tego uzasadnić werbalnie w sposób tak ambitny, jak sobie to założył. Jego „religijny” system, choć tylko quasi-naukowy, w ciągu pięćdziesięciu lat swego istnienia obronił swoją wartość dzięki ożywczej odkrywczości wielu zawartych w nim myśli oraz muzycznemu mistrzostwu jego twórcy. Natomiast z historycznego punktu widzenia jego znaczenie trudno przecenić.

*The Unanswered Question* to bowiem testament Leonarda Bernsteina, w którym przedstawił własną wizję muzyki i zawarł swoje wyznanie wiary w jej nieprzemijającą wartość oraz uniwersalną potęgę wyrazu; a bez tego dokumentu nie można w pełni zrozumieć sensu artystycznego dziedzictwa, pozostawionego przez tego jednego z największych dyrygentów XX wieku.

## Bibliografia

- Bernstein L., *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 1976.
- Burton H., *Leonard Bernstein*, Anchor Books, New York 1994.
- Cairns D., The Unanswered Question, „New York Times”, 23.05.1976.
- Chomsky N., *Language and Mind*, Cambridge University Press, New York 2006.
- Dąbrowska E., *What exactly is Universal Grammar, and has anybody seen it?*, „Frontiers in Psychology”, 23.06.2015, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00852> [dostęp: 31.12.2021].
- Fernald A., Marchman V.A., *Language Learning in Infancy*, w: *Handbook of Psycholinguistics*, red. M. Traxler, Morton Gernsbacher, Elsevier–Tokyo 2006.
- Gleick J., *Wither Bernstein?*, „The Harvard Crimson”, 08.01.1975.
- Horowitz J., *Professor Lenny*, „The New York Review of Books”, 10.06.1993.
- Jackendoff R., *The Unanswered Question by Leonard Bernstein*, „Language” 1977, nr 4.
- Jarzębska A., *Wokół pojęcia tonalności w muzyce*, „Teoria Muzyki” 2018, nr 12.
- Keiler A., *Bernstein’s The Unanswered Question and the Problem of Musical Competence*, „The Musical Quarterly” 1978, nr 2.
- McGilvray J.A., *Noam Chomsky*, <https://www.britannica.com/biography/Noam-Chomsky/Rule-systems-in-Chomskyan-theories-of-language> [dostęp: 31.12.2021].
- Singer I., *Bernstein Misrepresented*, „New York Times”, 06.01.1974.
- Smith J.R., *The Musico-Linguistic Meme: Recursion and Musical Meaning Since Bernstein in Boston*, [https://www.academia.edu/2468097/The\\_Musico\\_Linguistics\\_Meme\\_Recursion\\_and\\_American\\_Academic\\_Inquiry\\_into\\_Musical\\_Meaning\\_since\\_Bernstein\\_in\\_Boston](https://www.academia.edu/2468097/The_Musico_Linguistics_Meme_Recursion_and_American_Academic_Inquiry_into_Musical_Meaning_since_Bernstein_in_Boston) [dostęp: 31.12.2021].
- Steinberg M., *The Journey of Bernstein*, „New York Times”, 16.12.1973.
- The Unanswered Question (lecture series)*, w: *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Unanswered\\_Question\\_\(lecture\\_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Unanswered_Question_(lecture_series)) [dostęp: 31.12.2021].
- Thomas N., *Bernstein’s Unanswered Question: a Journey From Linguistic Deep Structure to the Metaphysics of Music*, Florida Atlantic University, Boca Raton, Florida 2004.
- Tristan and Isolde*, <https://www.laits.utexas.edu/tristan/motives.php> [dostęp: 31.12.2021].
- Wolpowitz R.A., *An Observation of Leonard Bernstein’s Approach to Musical Syntax*, [https://www.academia.edu/42053321/AN\\_OBSERVATION\\_OF\\_LEONARD\\_BERNSTEINS\\_APPROACH\\_TO\\_MUSICAL\\_SYNTAX](https://www.academia.edu/42053321/AN_OBSERVATION_OF_LEONARD_BERNSTEINS_APPROACH_TO_MUSICAL_SYNTAX) [dostęp: 31.12.2021].

## Abstract

---

### **Leonard Bernstein's Testament — *The Unanswered Question* in the Light of Conducting Issues**

In 1973, Leonard Bernstein gave a series of six lectures at Harvard University, entitled *The Unanswered Question: Six talks at Harvard*. This interdisciplinary course, drawing on Noam Chomsky's theory of transformational-generative grammar, presented an original conception of music as a universal language based on tonality and outlined the history of its development, concluding with Bernstein's personal credo regarding its future. The argumentation used, although encompassing fields as diverse as linguistics, literary studies, philosophy and art history, was based primarily on musical analyses presented at the piano, supplemented by recordings of the symphonic works being discussed, performed under the baton of Bernstein himself. The Harvard lectures thus represent the summa of his aesthetic reflections and performance experiences, providing a unique insight into his views on music and its interpretation. This paper focuses on synthesising these views, subjecting them to factual verification, and then showing their influence on Bernstein's art of conducting through the example of the recordings used in *The Unanswered Question* series, focusing in particular on the issue of expression.

## Keywords


---

Leonard Bernstein, *The Unanswered Question*, conducting, linguistics



# Wiktor Mrzygłód

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

 [orcid.org/0000-0001-9890-8057](https://orcid.org/0000-0001-9890-8057)

## Muzyka jako spotkanie

Niniejsza praca powstała przede wszystkim w oparciu o tekst Alfreda Schütza we włoskiej wersji językowej: *Fare musica insieme. Studio sulla relazione sociale*, powstały około roku 1951, a opublikowany pierwotnie w języku angielskim<sup>1</sup>. Autor przedstawia w nim interesujące spostrzeżenia dotyczące warunków komunikacji interpersonalnej, które czyni przy okazji analizy procesu muzycznego jako specyficznej formy komunikacji. Dla piszącego te słowa konstatacje Schütza, być może poprzez swój fenomenologiczny rodowód, przywołały skojarzenie z opisami dotyczącymi relacji międzyludzkiej wymienianymi przez tak zwanych „filozofów dialogu” lub „spotkania”, tj. Martina Bubera, Emmanuela Levinasa i Józefa Tischnera. W związku z tym, jako pewien rekonesans, niniejszy tekst ma na celu zestawić obok siebie stanowisko Schütza z wybranymi zagadnieniami rzeczony „filozofii spotkania”, co autor robi w nadziei, iż przyczyni się to do jeszcze lepszego zrozumienia istoty komunikacji muzycznej.

1 A. Schütz, *Fare musica insieme. Studio sulla relazione sociale*, w tegoż: *Frammenti di fenomenologia della musica*, tłum. wł. Nicola Pedone, Guerini e Associati, Milano 1996, (wyd. oryg.: A. Schütz, *Fragments on the Phenomenology of Music*, w tegoż: *In search of Musical Method*, red. F.J. Smith, Gordon & Breach Science Publishers, New York 1976).

## Kontekst historyczny myśli Schütza

Alfred Schütz<sup>2</sup> (1899–1959) był austriackim prawnikiem i filozofem z wykształcenia, zawodowo związanym przez całe życie z pracą w banku. Jednak oprócz pracy zawodowej zajmował się także działalnością badawczą, pisząc liczne prace naukowe oraz nauczając w New School for Social Research w Nowym Jorku (dokład wyemigrował w 1939 roku). Jego zainteresowania koncentrowały się wokół fenomenologicznego podejścia do zagadnień socjologicznych. (Wymieniona wyżej praca Schütza wpisuje się właśnie w jego ogólne podejście do socjologii, określane w środowisku naukowym jako „socjologia fenomenologiczna”<sup>3</sup>). Te inklinacje powstały zapewne w czasach jego własnych studiów w Wiedniu, kiedy miał okazję uczęszczać na wykłady Maxa Webera z zakresu socjologii oraz zetknąć się z filozofią fenomenologiczną samego Edmunda Husserla. Jak pisze Paolo Jedlowski, Schütz dokonał w swojej pracy naukowej swego rodzaju syntezy myśli obu tych naukowców, a czołową reprezentacją tego zabiegu jest książka Schütza z 1932 roku: *Fenomenologia świata społecznego*. W ten sposób austriacki ekonomista podjął fundamentalne kwestie socjologii Webera, takie jak działanie, sens i rozumienie, umieszczając je w nowej perspektywie fenomenologicznej. W rezultacie ich połączenia Schütz postawił tezę, iż „podmiot nie jest po prostu w świecie, lecz tworzy on świat”<sup>4</sup>. Z owej syntezy wynikają rewolucyjne wnioski. Otóż podejście fenomenologiczne Alfreda Schütza wskazuje, że ludzie nie percypują świata w jednakowy sposób, lecz każdy człowiek widzi go po swojemu<sup>5</sup>. Zatem zamiast jednego obiektywnego świata faktów istnieje mnogość różniących się od siebie światów ludzkich interpretacji tych faktów<sup>6</sup>. Powstaje więc fundamentalny problem: jak mogą istnieć interakcja społeczna i jakiegokolwiek wspólne działanie, skoro każdy z ich uczestników ma inne, indywidualne podejście? Rozwiązaniem tego problemu okazują się spostrzeżenia Webera, ujęte w koncepcji tak zwanych „typów idealnych”. Umożliwiają one generalizację rzeczywistości, tj. wielości światów poszczególnych osób, do skończonej liczby powszechnie znanych typizacji<sup>7</sup>. Skąd bierze się u ludzi ta powszechna znajo-

2 Dane biograficzne podane na podstawie: P. Jedlowski, *Il mondo in questione*, Carocci editore, Roma 1998; Alfred Schütz, *Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Alfred-Schutz> [dostęp: 10.02.2021]; Alfred Schütz, *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred\\_Sch%C3%B4tz](https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Sch%C3%B4tz) [dostęp: 10.02.2021].

3 Zob. P. Jedlowski, *Il mondo in questione*, dz. cyt., s. 236. Tłumaczenie własne autora.

4 Zob. tamże.

5 Zob. także: „Między mną a tobą jest przepaść. [...] Nie ma też związku logicznego między tym, co sobie myślimy. Nasze doświadczenia są różne. Każdy z nas odbiera świat po swojemu. Nie wiem nawet, czy to, co ty nazywasz kolorem żółtym, wygląda tak samo jako to, co ja określam tym słowem”, w: J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998, s. 105.

6 Zob. Paolo Jedlowski, *Il mondo in questione*, dz. cyt., s. 237–238, 241.

7 Zob. tamże, s. 237.

mość owych typizacji? Każdy członek określonej społeczności zyskuje ją dzięki procesowi socjalizacji, czyli wychowania do życia w tej społeczności<sup>8</sup>. Jak one powstają? Dzięki ciągłemu procesowi komunikacji między uczestnikami danej społeczności, która dokonuje się przy użyciu wspólnego języka<sup>9</sup>. Ten język, jego immanentna logika i wyrażane przy jego użyciu znaczenia, staje się nośnikiem owych typizacji i generalizacji. Okazuje się więc, że istnienie społeczności jest uzależnione od procesu komunikacji<sup>10</sup>. Według Schütza istnieje wiele rodzajów komunikacji. Jednym z nich jest muzyka. To właśnie na podstawie analizy procesu muzycznego zawartej w tekście *Fare musica insieme* (dosł.: „Tworzyć wspólnie muzykę”) stara się on ustalić warunki istnienia komunikacji w ogólności oraz specyfikę komunikacji muzycznej w szczególności.

### **Główne tezy pracy *Fare musica insieme***

Na refleksję Schütza składa się sześć głównych punktów. Już na początku tekstu, w pierwszym punkcie, Schütz określa cel swojego wywodu. Podkreśla tam, iż jego intencją jest ustalenie na czym polega specyfika tego rodzaju

8 Zob. tamże, s. 239.

9 Zob. także: „A jednak zadajesz mi pytanie i ja na nie odpowiadam. To zdumiewające. Ze zdumienia wobec tego faktu rodzi się wielka filozofia – filozofia rozmowy. Rozmawiamy. Znaczący to: ty kwestionujesz mnie, a ja mimo to potwierdzam cię w twoim akcie kwestionowania mnie. Znaczący to również, iż ty aktem swego pytania zakwestionowałeś siebie, aby uznać mnie w tym, co ci powiem; właśnie pochylony ku mnie czekasz na moją odpowiedź. Odpowiadając na twoje pytanie, potwierdzam siebie. W końcu bowiem to ja odpowiadam. Przyjmując moją odpowiedź, potwierdzasz mnie – mnie, którego przedtem pytaniem swoim zakwestionowałeś – zarazem potwierdzasz siebie, którego też kwestionowałeś, gdy zwracałeś się ku mnie. Po pytaniu i po odpowiedzi – w ogóle: po rozmowie – nie jesteśmy już tacy sami, jacy byliśmy przedtem. Coś sobie zawdzięczamy. O coś siebie możemy obwinić. [...] Wzajemność oznacza, że jesteśmy, jacy jesteśmy, poprzez siebie. To poprzez znaczący: możemy siebie obwinić lub możemy być sobie wdzięczni. Nic lepiej nie wyraża tej struktury jak wzajemność”, w: J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 106.

10 Proszę zwrócić uwagę, że słowo „komunikacja” ma łacińską etymologię (*communicatio*, *-onis* = użyczenie, udział), wspólną z czasownikiem *communico* 1 = uczynić wspólnym, połączyć, coś z kimś mieć wspólnego, coś z kimś podzielać, komuś czegoś użyć, udzielić, dać. Ale, ten sam rdzeń mają słowa: *communitas*, *-atis* = wspólność, wspólnota, ludzkość, poczucie łączności; *communis*, *-e* = wspólny, powszechny, ogólny, ogólnie przyjęty; *in commune/communiter* = na powszechny użytek, w ogólności. Nieodległy jest więc od socjologicznych wniosków Webera wniosek z analizy lingwistycznej. Komunikacja musi się opierać na «uogólnieniach», czyli generalizacjach i typizacjach, bo dzięki nim rozmówcy «uogólniają» sposób ujmowania świata i zjawisk, które to ujmowanie każdy z nich z osobna robi inaczej. Te uogólnienia czyni się „na powszechny użytek” większej liczby ludzi. Jeśli każda z osób przyjmie te uogólnienia, to wszyscy będą mieli ze sobą coś wspólnego, a przez to poczucie łączności. Komunikacja jawi się więc rzeczywiście jako ważny czynnik w procesie powstawania społeczności. Zob. *Słownik łacińsko-polski wg słownika H. Mengego i H. Kopii*, opr. K. Kumaniecki, PWN, Warszawa 1977.

komunikacji, jakim jest proces muzyczny. Następnie tłumaczy, skąd wynikało owo zagadnienie. Naukowiec stwierdza, iż większość współczesnych mu socjologów proponuje dwa modele komunikacji:

1. Komunikacja poprzez wymianę gestów z przypisanym im znaczeniem (*lo scambio dei gesti dotati di significativo*), którą Schütz nazywa skrótowo „rozmową gestów” (*conversazione di gesti*);
2. Komunikacja poprzez język<sup>11</sup>.

Pierwszy model opiera się na ustalonych i znanych przez uczestników komunikacji „regułach gry” (*regole del gioco*). Te reguły określają *a priori* sposób zachowania się uczestnika komunikacji w danych okolicznościach oraz przewidują możliwe reakcje innych na dane zachowanie. Tak dzieje się np. podczas gry w szachy, tańca towarzyskiego, w ramach określonej dyscypliny sportu. Dzięki obowiązywaniu tych reguł możliwe staje się antycypowanie zdarzeń. Właśnie w takim kontekście rozumiane są poszczególne zachowania, ponieważ ich znaczenie zawarte jest w odniesieniu do zachowań sąsiadujących z nimi w czasie. Drugi model, język, bazuje na konceptualnym charakterze komunikatów, to znaczy na obowiązującym powszechnie w danej społeczności systemie semantycznie precyzyjnego słownictwa i logicznej syntaksy. Problem polega na tym, że sposobu oddziaływania muzyki nie da się wyjaśnić w kategoriach znaczenia semantycznego, gdyż muzyka jest ze swej natury asemantyczna. Schütz wskazuje ponadto, iż każdy rodzaj komunikacji, nawet systemy semantyczne, by mógł zafunkcjonować, musi być poprzedzony czymś w rodzaju „przed-językowej konwersacji” (*conversazione pre-linguistica*) zaistniałej dzięki odpowiedniemu wzajemnemu nastawieniu rozmówców. Owo nastawienie Schütz nazywa „relacją wzajemnego zestrojenia” (*relazione di mutua sintonia*), która sprawia, że «Ja» i «Ty» w ramach komunikacji stają się «My». Właśnie na podstawie tej relacji „ugruntowana jest wszelka możliwa komunikacja” (*„è fondata ogni possibile comunicazione”*)<sup>12</sup>.

W drugim punkcie Schütz przedstawia koncepcję muzyki stworzoną przez socjologa Maurice’a Halbwachsa – ucznia Emila Durkheima uznawanego za jednego z „ojców” socjologii. Koncepcja Halbwachsa okazuje się być radykalnie osadzona w jego poglądzie o „kolektywnej pamięci”, która wręcz determinuje kształt działań społecznych. Według niego wszelka indywidualna wiedza i pamięć jednostki (umożliwiającej interakcje społeczne, w tym komunikację) jest pochodną doświadczeń zgromadzonych w pamięci kolektywnej<sup>13</sup>. W przypadku muzyki nośnikiem tej kolektywnej pamięci jest język muzyczny. Wynika stąd, iż muzyka w mniejszym stopniu jest dziełem jednostki, co raczej rodzi się ze zgromadzonych w samym języku muzycznym doświadczeń społecznych. Tak więc to nie język muzyczny powstaje, by

11 Zob. A. Schütz, *Fare musica insieme*, dz. cyt., s. 92.

12 Tamże, s. 94.

13 Tamże, s. 95.

wyrazić konkretną muzykę (utwór muzyczny), lecz to muzyka wywodzi się z języka muzycznego<sup>14</sup>. Stanowisko Halbwachsa jest następujące:

Język muzyczny nie jest jakimś narzędziem wynajdywanym na bieżąco w celu zapisania na papierze i przekazania innym muzykom tego, co jeden z nich spontanicznie wymyślił. Przeciwnie, to właśnie ów sam język muzyczny jest tym, co tworzy muzykę<sup>15</sup>.

Halbwachs rozwija tę hipotezę i dochodzi do konstatacji, iż muzyka (proces muzyczny), myśl muzyczna, język muzyczny są tożsame<sup>16</sup>. Więcej, stwierdza nawet, że ów język muzyczny jest tożsamy z notacją muzyczną. Schütz nie podziela tego ostatniego stanowiska Halbwachsa, gdyż według niego „notacja muzyczna w żaden sposób nie jest tożsama z językiem muzycznym”<sup>17</sup>. Jest tak, ponieważ z jednej strony znaki muzycznej notacji informują raczej o następstwie i sposobie wykonywania dźwięków, aniżeli o samej muzyce, która ujmowana jest tu jako fenomen – zdarzenie. Z drugiej strony Schütz wskazuje, iż oczywistymi są inne formy komunikacji muzycznej, poza notacją muzyczną, jak choćby improwizacja<sup>18</sup>. Schütz zgadza się natomiast z poglądem, iż „większa część wiedzy muzycznej [lub poznania muzycznego – W.M.] [...] wywodzi się z doświadczeń społecznych”<sup>19</sup>. W konsekwencji przyjmuje on stanowisko, iż

14 Co można zinterpretować w ten sposób, iż konkretna muzyka, np. dany utwór muzyczny, wywodzi się z logiki języka muzycznego, z wykorzystaniem którego ta jest wyrażona.

15 „Il linguaggio musicale non è uno strumento inventato successivamente per fissare sulla carta e trasmettere ad altri musicisti ciò che uno di essi ha inventato spontaneamente. Al contrario, è questo stesso linguaggio che crea la musica”, tamże, s. 96.

16 Zdaniem autora niniejszego tekstu w takim utożsamieniu poczynionym przez Halbwachsa, podobnie jak w przypadku koncepcji pola literackiego Pierre’a Bourdieu, ma się do czynienia z ignorowaniem przez perspektywę socjologiczną aspektów psychologicznych. Zatracone zostają wszelki wpływ i wkład jednostki (osoby) na rzecz determinującej wszystko społeczności. Oczywiście dany język muzyczny ma swoją określoną i charakterystyczną logikę, która siłą rzeczy musi być obecna w utworze, który dany język wykorzystuje. Niemniej jednak poszczególne utwory muzyczne czy improwizacja zawierają ponadto swoją partycularną logikę, nadaną przez kompozytora w ramach konkretnego ukształtowania przez niego melodyki, harmoniki i innych elementów muzycznych. O ile język/styl muzyczny jawi się jako ustalony przez społeczność, o tyle dany utwór muzyczny, konsekwentnie, jako ustalony przez osobę kompozytora, będącego jednocześnie faktycznie członkiem tej społeczności.

17 „In nessun modo la notazione musicale è identica al linguaggio musicale”, A. Schütz, *Fare musica insieme*, dz. cyt., s. 99.

18 Do spostrzeżeń Schutza można by dodać jeszcze jedno. Chodzi mianowicie o poszczególne interpretacje wykonawcze utworu muzycznego. Wielu z nas dobrze wie, jak bardzo potrafią różnić się między sobą wykonania tego samego utworu, na bazie tej samej partytury. Nie da się przy pomocy notacji muzycznej w pełni zakomunikować muzyki, która na jej podstawie ma być wykonana, zatem notacja ta nie jest tożsama z muzyką, językiem muzycznym.

19 „La maggior parte della conoscenza musicale [...] è socialmente derivata”, A. Schütz, *Fare musica insieme*, dz. cyt., s. 99.

społecznym nośnikiem doświadczeń muzycznych jest nie notacja muzyczna, lecz kultura muzyczna. To poprzez tę ostatnią, dzięki jej znajomości nabytej w ramach socjalizacji, czyli w tym przypadku wychowania muzycznego, dokonywana jest interpretacja znaków notacji muzycznej<sup>20</sup>.

Punkt trzeci stanowi więc opis owej kultury muzycznej. Schütz tłumaczy ją przy pomocy socjologicznej koncepcji „typów idealnych” Maxa Webera. Otóż kultura muzyczna stanowi swego rodzaju sieć relacji społecznych. W ramach tychże relacji zawarta jest rzeczona wiedza muzyczna w postaci typizacji czy generalizacji zjawisk muzycznych „zaaprobowanych społecznie” (*socialmente approvate*)<sup>21</sup>. Ta typizacja w przypadku muzyki składa się na styl muzyczny lub inaczej język muzyczny<sup>22</sup>. Znajomość stylu muzycznego jest nabywana społecznie (*socialmente derivata*), czyli jej pozyskanie zachodzi w wyniku socjalizacji osoby w danej kulturze muzycznej (proces wychowania muzycznego). Owa znajomość stylu „stanowi przed-poznanie [przed-wiedzę na temat – W.M.] danego utworu muzycznego”<sup>23</sup>, która jako punkt odniesienia umożliwia pojawienie się zjawiska antycypacji, opisanego wcześniej w ramach modelu „rozmowy gestów”. Te antycypacje to przewidywania i oczekiwania względem możliwego dalszego rozwoju procesu muzycznego w danym utworze, czynione na podstawie logiki wykorzystanego w nim języka muzycznego.

Dalej, w punkcie czwartym, Schütz stwierdza, że poprzez znajomość owej kultury muzycznej, otwiera się przed podmiotem uczestniczącym w procesie muzycznym swoisty scenariusz relacji społecznych. Dzięki tej nabywanej społecznie wiedzy ów podmiot może uczestniczyć w myśli muzycznej kompozytora. Dokonuje tego dzięki własnej interpretacji, realizowanej poprzez re-kreację rzeczony myśli muzycznej. Jest to możliwe, gdyż jak stwierdza Schütz: „każde dzieło sztuki, raz ukończone, istnieje jako byt opatrzony znaczeniem, niezależne od kolei życia swego twórcy”<sup>24</sup>. Uczestnictwo w myśli

20 Tamże, s. 100.

21 Schütz dość lakonicznie wyjaśnia na czym polega „społeczne aprobowanie” poszczególnych elementów, które jako typizacje wchodzi w skład stylu muzycznego uznawanego przez daną społeczność za obowiązujący. Według niego dokonują tego jednostki: „wielcy kompozytorzy i interpretatorzy” (*i grandi compositori e gli interpreti*), którzy upoważnieni są autorytetem przez społeczność z tego powodu, że są „znani [rozpoznawalni] ze swojej twórczości” (*riconosciuti della loro opera*). Zob. tamże, s. 102.

22 Styl muzyczny = język muzyczny, jeśli przyjąć założenie Eduarda Hanslicka, że „treścią muzyki jest jej forma”. Styl muzyczny jest generalizacją/typizacją pewnych cech stałych przejawiających się w danych formach muzycznych, w danym kręgu kulturowym, w danym czasie. Jeśli więc styl muzyczny jest generalizacją określonych rozwiązań formalnych, a forma jest treścią muzyki, to styl muzyczny jest tożsamy z językiem muzycznym, skoro zwyczajowo za środek komunikacji uważamy język właśnie.

23 „[...] costituisse preconsocenza del certo brano musicale”, A. Schütz, *Fare musica insieme*, dz. cyt., s. 101.

24 „Ogni opera d'arte, una volta compiuta, esiste come entità dotata di significato, indipendente dalla vicenda personale del suo creatore”, tamże, s. 103.

muzycznej stanowi punkt kulminacyjny tekstu Schütza – ujmuje on to uczestnictwo dosłownie: „żywo obecny” (*presente vivo*). Ów „obecny jako żywo” czy ta „żywa obecność” wynika z temporalnego charakteru myśli muzycznej, to znaczy, że ujawnia się ona w czasie, ale też ustanawia ona swego rodzaju czas wewnętrzny (*tempo interno* lub za Henri Bergsonem: *durée*)<sup>25</sup>. Wiąże się to ściśle z politetycznym charakterem myśli muzycznej, co oznacza, że jej znaczenie ukazuje się krok po kroku, innymi słowy jest stopniowo konstruowane. Ewidentnym tego przykładem może być budowa okresowa: Poprzednik („pytanie”) – Następnik („odpowiedź”)<sup>26</sup>. Owa politetyczność wyznacza sposób uczestnictwa w myśli muzycznej, a więc sposób istnienia *presente vivo*. Bazuje on na wzajemności: odbiorca myśli muzycznej kompozytora musi wejść w proces tworzenia się tej myśli w czasie poprzez równoczesne podążanie za biegiem tej myśli (*flusso di pensiero musicale*). W tym miejscu wyjaśnia się sens sformułowania: „relacja wzajemnego zestrojenia”, wymienione przez Schütza jeszcze na początku tekstu:

Teżą niniejszego tekstu jest, iż ten współudział w przebiegu doświadczania drugiej osoby, w ramach ustalonego czasu, owo wspólne życie w stanie żywej obecności, stanowi to, co we wprowadzeniu nazwaliśmy relacją wzajemnego zestrojenia, doświadczeniem «My», które stoi u podstaw wszelkiej możliwej komunikacji<sup>27</sup>.

W punkcie piątym Schütz odnosi się do procesu wykonywania muzyki jako specyficznej formy aktywności muzycznej. Chodzi konkretnie o sytuację, gdy muzyka wykonywana jest przez liczbę muzyków większą niż jeden. Schütz wskazuje, iż wówczas uczestnicy tej aktywności są postawieni

25 Zob. także: „Zadane pytanie pozostawia we mnie swój ślad: wiem, że trzeba dać odpowiedź. Trzeba tu i teraz. To «tu i teraz» znaczy, że ten, kto zadał mi pytanie, jest obecny. Będzie przy mnie tak długo, jak długo nie usłyszy odpowiedzi. Zapada chwila milczenia, ciszy, przeniknięta oczekiwaniem – jego oczekiwaniem na moją odpowiedź. Każdy moment zwłoki jest momentem mojej zwłoki na odpowiedź dla niego. Tym sposobem między mną a innym konstituuje się swoisty czas – czas dialogiczny, a w nim jego teraźniejszość. Pytający jest obecny w teraźniejszości. Obecność ta jest obecnością dialogiczną. Obecność dialogiczna to czas takiej teraźniejszości, w której pytający czeka na odpowiedź, a zapytany wciąż jej jeszcze nie daje. Inny jest tak długo obecny przy mnie, jak długo trwa cisza między pytaniem a odpowiedzią”, w: J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 99.

26 Ten charakter właśnie jest częściowo przeciwny modelowi komunikacji semantycznej, gdzie znaczenie pojedynczych zwrotów ma charakter monotetyczny – słowo jest wyrazne od razu w sposób precyzyjny i pełny. Jednak cały bieg danej wypowiedzi również ma charakter politetyczny.

27 „La tesi del presente scritto è che questa condivisione dell'altrui flusso di esperienza nel tempo interno, questo vivere in comune nel presente vivo, costituisce ciò che nel paragrafo introduttivo abbiamo chiamato relazione di mutua sintonia, l'esperienza del «Noi», che sta a fondamento di ogni possibile comunicazione”, A. Schütz, *Fare musica insieme*, dz. cyt., s. 108.



w sytuacji, gdzie na *presente vivido* składa się nie tylko współdziałanie każdego z nich w biegu myśli muzycznej kompozytora, lecz także w biegu myśli muzycznej każdego z tych muzyków. W takich okolicznościach, dzięki fizycznej obecności muzyków, bardziej wyraźną staje się relacja „twarz w twarz” (*faccia a faccia*), o której Schütz mówi, że ma miejsce właściwie zawsze, jeśli dochodzi do sytuacji *presente vivido*, czyli współdziałania w czyjejs myśli<sup>28</sup>.

Ostatni, szósty punkt tekstu stanowi podsumowanie całości, w którym Schütz wyciąga ogólne wnioski z przeprowadzonych wcześniej analiz. Stwierdza on po pierwsze, iż każdy rodzaj komunikacji musi być poprzedzony ową „relacją wzajemnego zestrojenia” pomiędzy jej uczestnikami, by była ona w ogóle możliwa<sup>29</sup>. Po drugie Schütz wskazuje, że każdy typ komunikacji wymaga jednoczesnego uczestniczenia jej partnerów we wspólnie przeżywanym czasie, co skrótowo opisuje jako „wspólne starzenie się” (*l'invecchiare insieme*). Oba te wnioski wynikają jednak z jeszcze wcześniejszego faktu: by mogła zawiązać się „relacja wspólnego zestrojenia”, która dalej pociągnie za sobą *l'invecchiare insieme*, musi najpierw dojść do relacji „twarz w twarz”<sup>30</sup>.

## **Filozofia spotkania a koncepcja Schütza. Muzyka jako odpowiednik spotkania**

Wiele stwierdzeń użytych przez Alfreda Schütza<sup>31</sup> w omawianym tu tekście odnośnie sposobu funkcjonowania muzyki jako formy komunikacji, przywołuje skojarzenia z podstawowymi tezami dotyczącymi relacji międzyludzkiej wymienianymi w ramach tak zwanej „filozofii spotkania” (lub „dialogu”). Za jej podstawowych przedstawicieli uznaje się trzech myślicieli: Martina Bubera, Emmanuela Levinasa i Józefa Tischnera. Wypada więc pokrótce przedstawić wybrane założenia tego nurtu intelektualnego, by dalej wskazać jego punkty stykowe z poglądem Schütza.

Martin Buber jest twórcą konceptu egzystencji dialogicznej osoby, którą opisał w swojej książce *Ich und Du* z 1923 roku. Jak pisze w swoim artykule Marta Gibińska<sup>32</sup>, ta egzystencja dialogiczna, bazująca na spotkaniu

28 Tamże, s. 112.

29 Tamże, s. 113.

30 Tamże, s. 114.

31 Stwierdzenia takie jak: wzajemność, relacja wzajemnego zestrojenia, żywo obecny (*presente vivido*), relacja twarzą w twarz, konwersacja przed-językowa wynikająca z postaw ludzkich.

32 M. Gibińska, *Crisis: Meeting the Other and the Philosophy of Dialogue*, New Faces Essay Collection, 2019. Artykuł dostępny na stronie internetowej: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02145012> [dostęp: 08.02.2021].



«Ja–Ty», jest wg Bubera egzystencją polegającą na wzajemności dzielących ją osób (*mutual existence of two beings*). Powstałą relację można opisać słowami: spotkanie, dialog, wzajemność, wymiana<sup>33</sup>. By taka relacja mogła zaistnieć, konieczna jest obecność „dobrej woli”, czyli chęci bycia z drugim, u obu stron spotkania. Bez takiego nastawienia prawdziwe spotkanie nie jest możliwe. Koncepcja ta wydaje się być niemal identyczna z tezą Schütza, gdzie relacja wzajemnego zestrojenia polega właśnie na spotkaniu «Ja» i «Ty», które stają się «My». Buberowska egzystencja dialogiczna, czyli bycie (lub życie) razem, odpowiada również idei Schütza „wspólnego starzenia się”, pojmanego jako jednoczesne i uwspólnione przeżywanie tego samego czasu. Wreszcie obaj myśliciele zwracają uwagę na konieczność istnienia określonego nastawienia. Jednak to właśnie myśl Bubera precyzuje o jakie nastawienie chodzi: mowa o dobrej woli, chęci uczestnictwa w spotkaniu. Dzięki temu sprecyzowaniu klarowniejsze stają się warunki efektywnej komunikacji muzycznej (i, podążając konsekwentnie według myśli Schütza, wszelkiej komunikacji): p o t r z e b a obustronnej woli wykonywania lub słuchania muzyki (w szerszym sensie: obustronnej woli rozmowy, woli słuchania i odpowiadania).

Kolejną zbieżnością okazują się koncepcje spotkania „twarzą w twarz” obecne w nieco odmiennych znaczeniach zarówno u Schütza, jak i w myśli Emmanuela Levinasa, a które mogą wzajemnie się wzbogacić. Otóż według Schütza uczestnictwo w procesie muzycznym, a więc w biegu myśli kompozytora, przypomina spotkanie „twarzą w twarz”, ponieważ odtwarzanie myśli, kompozytora w czasie przez wykonawcę i/lub słuchacza nadaje tej myśli charakter żywej obecności (*presente vivido*). Dzięki temu uobecnieniu myśli wykonawcy/słuchacza i kompozytora spotykają się jakby „twarzą w twarz”. Z kolei Levinas ujmuje to spotkanie jako wynik spojrzenia «Innego» na «Mnie», na «Ja»<sup>34</sup>. Sformułował on koncept etycznej odpowiedzialności «Ja» wobec «Innego», która jest swego rodzaju zasadą egzystencjalną wpisaną w tożsamość każdego człowieka. Ta radykalna zasada, właściwie imperatyw, jest przed-świadoma, to znaczy jest wczesniejsza niż świadomość. Na mocy tej zasady, spojrzenie «Innego» na «Ja» domaga się od «Ja» odpowiedzi, wzajemności. Można teraz połączyć obie perspektywy i zastąpić spotkanie twarzy spotkaniem myśli. Pierwotna reakcja człowieka na skierowaną do niego myśl to odruch chęci zrozumienia tej myśli i odpowiedzenia na nią. By jednak narodziła się ta wola odpowiedzi, a więc wola wzajemności, stojąca u podstaw relacji, podmiot musi doświadczyć na sobie spojrzenia «Innego», ponieważ „«Ja» odkrywa swoją jednostkowość w momencie gdy zostaje wyodrębnione przez spojrzenie «Innego»”<sup>35</sup>.

33 Tamże, s. 3.

34 Tamże, s. 4.

35 „An «I» discovers its own particularity when it is singled out by the gaze of «The Other»”, tamże, s. 4.

Innymi słowy musi poczuć, że dana myśl (w tym myśl muzyczna) skierowana jest właśnie do niego.

Powyższe konstatacje świetnie podsumowuje fragment tekstu Aleksandra Bobko, opisujący z kolei syntetycznie pogląd Józefa Tischnera:

Odsłaniająca się twarz innego uświadamia, że jesteśmy we wzajemnej bliskości. Ja i Ty nie mają dwóch losów, dwóch wątków dramatycznych, ale tylko jeden, w którym ja jestem „dla” drugiego. „Jesteś częścią dziejów mojego Ja, a ja jestem częścią dziejów twojego Ty”<sup>36</sup>.

## Konkluzje

Proces muzyczny opisany przez Schütza zdaje się niemal idealnie odpowiadać koncepcji spotkania sformułowanej przez tzw. „filozofów dialogu”. Oczywiście ta koncepcja może odnosić się także do wszelkich innych form komunikacji, gdyż wszystkie one mają to samo podłoże: spotkanie osób. Jednak można odnieść wrażenie, że fakt spotkania jest słabiej zauważalny w przypadku komunikacji werbalnej, gdyż niemal od początku uwagę koncentruje się tu na znaczeniu semantycznym. To właśnie muzyka – proces muzyczny – uwydatnia ten podstawowy aspekt komunikacji, który czyni ją możliwą i nadaje jej moc oddziaływania: wzajemność prowadzącą do uzgodnienia myśli i woli obu uczestników komunikacji. Daje poczucie bliskości i wyjścia z osamotnienia, które to poczucie wynika z charakteru żywej obecności (*presente vivido*) myśli muzycznej. Daje poczucie rozumienia i bycia rozumianym, jeśli dochodzi do uzgodnienia myśli i woli dzięki „wzajemnemu zestrojeniu”. Przy spełnieniu wymienionych warunków, taka specyficzna postać myśli stwarzanej na nowo w czasie (*recreata*) podczas każdego wykonania lub odtwarzania muzyki, sprawia u jej odbiorcy wrażenie obcowania z kimś żywym „twarzą w twarz”. Oczywiście nie chodzi tu o literalne znaczenie tego spotkania, kiedy to widzę oczy, nos, brwi, itd. drugiej osoby. Chodzi o metaforyczne znaczenie tego wyrażenia, a więc o intymne, tj. głęboko wewnętrzne zbliżenie się dwóch osób. Można przeto pomyśleć o muzyce jako o odpowiedniku spotkania – spotkania z drugą osobą (jakkolwiek pojmowaną) poprzez spotkanie się mojej myśli i woli z jej myślą i wolą.

Jednakże, zdaniem piszącego te słowa, słuchanie muzyki stanowi chyba częściej fenomen spotkania nieco innego rodzaju: spotkania słuchacza z samym sobą. Wówczas muzyka okazuje się narzędziem, które można by nazwać *musica speculativa*. Ale przetłumaczmy to nie jako „muzyka spekulatywna”,

36 A. Bobko, *Wstęp* do: J. Tischner, *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, Ossolineum, wyd. 2, Wrocław 2013, s. XXX.

lecz jako „muzyka lustrzana” albo też „muzyka odzwierciedlająca”, czy „muzyka która odzwierciedla”<sup>37</sup>. Muzyka, która odzwierciedla wnętrze człowieka. Powstaje zatem wyzwanie dla psychologów zorientowanych muzykologicznie lub muzykologów zorientowanych psychologicznie. Czy muzyka może stanowić odzwierciedlenie ludzkiej nieświadomości? Jeśli tak, to czy można wykorzystać muzykę jako środek do uświadamiania nieświadomego? Takie narzędzie – muzyka jako spotkanie człowieka z sobą samym – byłoby przydatne nie tylko w psychoterapii, ale też w nowym interpretowaniu dziejów człowieka. Stanowi to zachętę do rychłego spotkania muzykologów z psychologami (czytaj: zwłaszcza psychoterapeutami) i socjologami na wspólnej rozmowie i poszukiwaniu.

---

37 Łac. *speculum*, -i = lustro, zwierciadło, podobizna.

## Bibliografia

---

- Alfred Schütz, w: *Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Alfred-Schutz> [dostęp: 10.02.2021].
- Alfred Schütz, w: *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred\\_Sch%C3%Bctz](https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Sch%C3%Bctz) [dostęp: 10.02.2021].
- Bobko A., *Wstęp* do: J. Tischner, *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, Ossolineum, wyd. 2, Wrocław 2013.
- Gibińska M., *Crisis: Meeting the Other and the Philosophy of Dialogue*, 2019, New Faces Essay Collection, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02145012> [dostęp: 08.02.2021].
- Jedlowski P., *Il mondo in questione*, Carocci editore, Roma 1998.
- Schütz A., *Fare musica insieme. Studio sulla relazione sociale*, w tegoż: *Frammenti di fenomenologia della musica*, tłum. wł. Nicola Pedone, Guerini e Associati, Milano 1996, (wyd. oryg.: A. Schütz, *Fragments on the Phenomenology of Music*, w: *In search of Musical Method*, red. F.J. Smith, Gordon & Breach Science Publishers, New York 1976).
- Słownik łacińsko-polski wg słownika H. Mengego i H. Kopii*, opr. K. Kumaniecki, PWN, Warszawa 1977.
- Tischner J., *Filozofia dramatu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998.

## **Abstract**

---

### **Music as an Encounter**

What is music? One of the possible answers for this question is that music establishes a specific form of communication, which finally occurs to mean an encounter. How has this conclusion been created and how to justify it? It all comes from the interdisciplinary encounter of different perspectives of academic research. Setting in a relation, and so referring to each other, sociological and phenomenological methods result in discovering music (musical language and style, piece of music, musical thought and process) that is an effect and means of social communication. When providing this statement with deeper insight, one comes to the conclusion that every social communication has an encounter as its basis. Whereas so called 'philosophy of encounter', or 'of dialogue', which grows from the phenomenological radices makes it clear that it is an encounter of the two persons: a dialogue between 'I' and 'You'. The groundwork of this musical drama, like of a drama of any other kind of communication, is the reciprocity that establishes a specific relation. Alfred Schütz called it: 'relation of mutual tuning'. It is a tuning of thoughts and wills of participants of the encounter. This supplies the relation with an almost alchemical power of metamorphosis, making it possible to transform 'I' and 'You' into 'We'. And so it makes a harmony. Conclusions from new academic disciplines remain therefore close to the old knowledge – for Boethius already saw music as harmony. What is music? There are as many answers as perspectives. How to reach the truth then? There is a need for a meeting (sic!).

### **Keywords**


---

philosophy of music, theory of communication, phenomenology, sociology



# Michał Jagosz

UNIwersytet Warszawski

 orcid.org/0000-0002-8760-2594

## **Rywale, czyli opera mieszczańska w Krakowie. Historia, kontekst kulturowy, znaczenie**

### **Wstęp**

W studiach nad kulturą muzyczną Krakowa w drugiej połowie XVIII wieku wciąż pozostają obszary niezbadane i nieopisane. Jednym z nich jest przypadek dwuaktowej opery *Rywale czyli czapstrzyk w Krakowie* – dzieła, którego dziś znane jest jedynie anonimowo wydane libretto<sup>1</sup>, muzyka autorstwa niejakiego Zagórskiego zaś nie zachowała się (lub wciąż nie została odnaleziona). Co prawda komedia doczekała się kilku wzmianek w literaturze naukowej, lecz nie stanowiła dotychczas obiektu osobnych badań muzykologicznych. Tematykę tę najobszerniej poruszali teatrologi Zbigniew Raszewski oraz Zbigniew Jabłoński, którzy, poświęcając jej jednak stosunkowo niewiele uwagi, sprowadzili dzieło do pośledniej roli incydentalnego zjawiska. I choć faktycznie jedynie trzykrotne jego odegranie zdaje się to potwierdzać, postawić należy pytanie, czy rzeczywiście za pozornie wyłącznie prowincjonalną rozrywką nie kryją się głębsze znaczenia socjologiczno-kulturowe.

1 Starodruk zachował się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie pod sygn. SD XVIII.1.1069 adl; jego skan dostępny jest pod adresem: <https://polona.pl/item/rywale-czyli-czapstrzyk-w-krakowie-opera-w-dwoch-aktach,MTIzOTQyNw/> [dostęp: 31.12.2021].

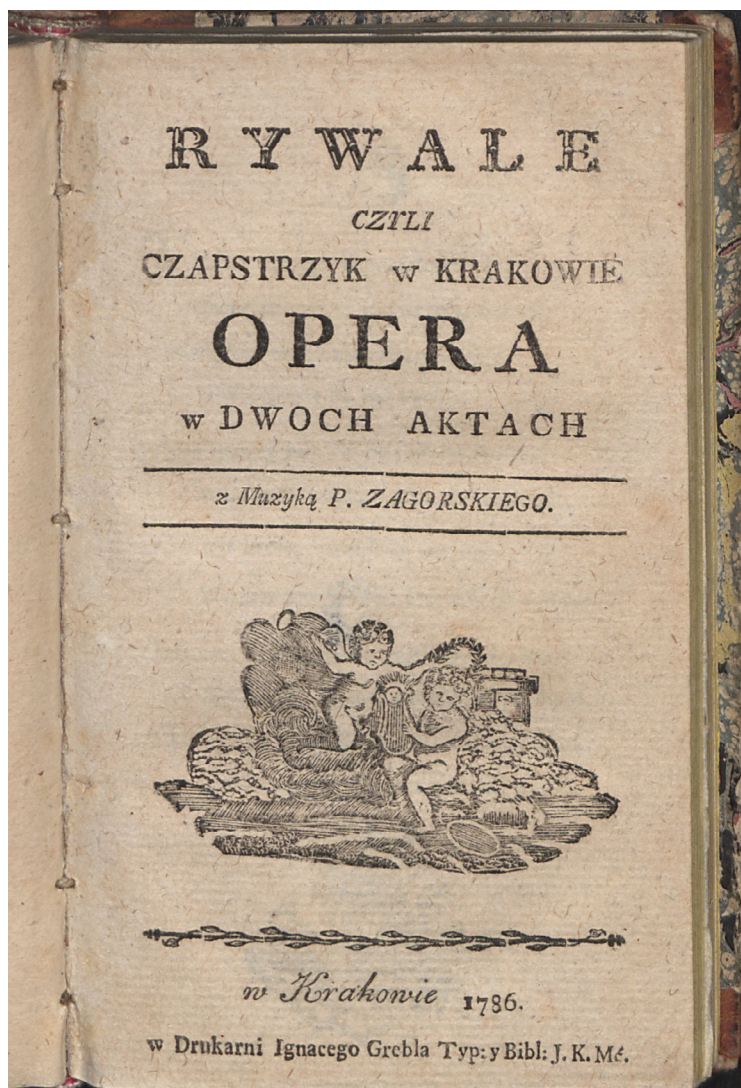
## Powstanie i wystawienie *Rywali*<sup>2</sup>

Dzieło powstało prawdopodobnie w 1785 roku, najpóźniej na przełomie 1785/1786, gdyż już 12 lutego odbyła się premiera, a tym samym pierwsze z trzech wystawień w ogóle. Na pierwszy, niedzielny koncert zaproszeni byli oficerowie oraz niektórzy obywatele, zaś na kolejny (13 lutego), już biletowany, tłumnie przybyli mieszkańcy miasta<sup>3</sup>. Na finałowym spektaklu (14 lutego) pojawili się „wszyscy państwo”, co – jak interpretuje Zbigniew Jabłoński – miało oznaczać arystokrację i szlachtę oraz wojskowych<sup>4</sup>. Całość rozgrywała się w posiadłości krakowskiego syndyka Filipa Nereusza Lichockiego (1749–1806) na „bardzo pięknym w izbach zrobionym teatrze”, który po serii spektakli rozebrano. Chociaż brakuje dalszych szczegółów na temat scenografii, można domniemywać, że przygotowane zostały dwie odrębne lokalizacje – tyle bowiem zostało uwzględnionych w libretcie dzieła<sup>5</sup>. Po finałowym przedstawieniu zorganizowana została uroczysta kolacja oraz bal, na którym zaproszeni goście, w tym członkowie magistratu z rodzinami, bawili się do rana<sup>6</sup>. Wykonanie odbyło się siłami amatorskimi; w główne role wcielili się członkowie rodziny Lichockiego (w tym przypuszczalnie żona syndyka Justyna oraz jego siostra, Elżbieta Treutlerowa), a także pułkownik Wojciech Marquardt (w roli tzw. cudzoziemca)<sup>7</sup>.

Nie było to praktyką zupełnie bezprecedensową; tymczasowo wznoszone sceny teatrów domowych, zasilane nieprofesjonalnymi aktorami (a także tancerzami i śpiewakami) w osobach członków rodzin magnackich już wcześniej były formowane m.in. na dworze Czartoryskich w Puławach<sup>8</sup>, Hieronima Floriana Radziwiłła (1715–1760) w Białej<sup>9</sup> czy Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeński” (1700–1760) w Nieświeżu. Jednak wszystkie te przedsięwzięcia łączy fakt, że nie miały charakteru długotrwałego ani zapewnionej ciągłości mecenatu<sup>10</sup>.

- 2 Większość informacji pochodzi z listów kapitana Joachima Grzymały do generała i dowódcy Drugiego Regimentu Pieszego Koronnego im. Królewicza Józefa Wodzickiego (ok. 1750–1794), których fragmenty publikuje Zbigniew Jabłoński. Od tego czasu jednak korespondencja ta doczekała się redakcji i wydania (J. Grzymała, *Listy z Krakowa do generała Józefa Wodzickiego 1783–1792*, opr. C. Szrednicki, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017), dlatego też poniższe przypisy odsyłają do tej właśnie pozycji.
- 3 J. Grzymała, dz. cyt., s. 85.
- 4 Z. Jabłoński, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1781–1830*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 69.
- 5 [K. Meciszewski], *Rywale czyli czapstrzyk w Krakowie: opera w dwóch aktach*, Kraków 1786.
- 6 J. Grzymała, dz. cyt., s. 85.
- 7 Z. Jabłoński, dz. cyt., s. 70.
- 8 J. Prosnak, *Opera polska w teatrach magnackich XVIII wieku*, „Muzyka” 1965, nr 1, s. 46.
- 9 I. Bieńkowska, *Muzyka na dworze księcia Hieronima Floriana Radziwiłła*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, s. 277–290.
- 10 Taż, *Przedstawienia teatralno-muzyczne na dworach magnaterii litewskiej w połowie XVIII wieku*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 2009, nr 2, s. 27.





Ilustracja 1. Strona tytułowa libretta opery *Rywale czyli czapstrzyk w Krakowie* Kacpra Meczysławskiego, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. SD XVIII.1.1069 adl

Co dodatkowo zwraca uwagę to fakt, że tradycja pisania oper w języku ojczystym wciąż była wówczas stosunkowo nowa; choć jej podwaliny<sup>11</sup> sięgają powstałych już w czasach saskich dramatów teatralnych o niepierwszorzędnej

<sup>11</sup> Nie licząc anonimowej jednoaktowej opery komicznej *Heca albo Polowanie na zająca* : *anonimowa krotchwila myśliwska w jednym akcie* powstałej na przełomie XVII i XVIII wieku; najwyraźniej było to jednak zjawisko incydentalne, nieopoczątkujące regularnego zwyczaju. Zob. [b.a.], *Heca albo Polowanie na zająca* : *anonimowa krotchwila myśliwska w jednym akcie*, opr. J. Gołos, Akademia FLOW, Warszawa 2012.

jeszcze roli muzyki<sup>12</sup>, dopiero ostatnie trzydziestolecie XVIII wieku było przybierającym na intensywności okresem twórczości operowej w języku polskim. I tak, do najważniejszych ośrodków operowych w tym czasie należały: Warszawa<sup>13</sup>, Słonim<sup>14</sup> czy wspomniany już Nieśwież<sup>15</sup>. Dzieła tam powstałe realizowały postulaty tzw. opery narodowej; zawierały bowiem nie tylko tak pożądany czynnik jakim był właśnie język rodzimy, ale miały też wymowę edukacyjną czy patriotyczną<sup>16</sup>.

Niestety brak jest jakichkolwiek wzmianek o dalszych losach krakowskiej opery lub jej ewentualnych wznowieniach. Jedynie w miesiąc po premierze w korespondencji Grzymały wyczytać można, że kopię libretta otrzymać miał sam Wodzicki<sup>17</sup>.

## Libretto i muzyka

Libretto opery zostało anonimowo ogłoszone drukiem przez krakowską oficynę Ignacego Grebla na łamach „Gazety Warszawskiej” 27 września 1786 roku. Jednak parę miesięcy wcześniej, 7 czerwca warszawskie wydawnictwo Piotra Dufoura powiadomiło o dostępności pozycji w swojej ofercie (nie wiadomo jednak, czy był to ich własny nakład, czy jedynie kolportaż)<sup>18</sup>. Dodatkowo przedruk większości ustępów śpiewanych ukazał się w zbiorze pt. *Piosnki i arye z różnych operow i komedyi zebrane, wielą nowemi textami pomnożone*<sup>19</sup>. Zawierał on fragmenty librett najpopularniejszych w tamtych czasach oper (głównie autorstwa Wojciecha Bogusławskiego), zarówno polskich jak i zagranicznych.

Libretto było z początku przypisywane Kacprowi Meczysławskiemu (1763–1803), krakowskiemu pułkownikowi i prawnikowi. Za taką atrybucją

- 
- 12 Np. utwory Urszuli Franciszki Radziwiłłowej (1705–1753); zob. A. Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, seria »Historia Muzyki Polskiej«, red. S. Sutkowski, t. 4, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2013, s. 124.
  - 13 A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Arx Regia Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego, Warszawa 1995, s. 217–221.
  - 14 A. Nowak-Romanowicz, dz. cyt., s. 125–127.
  - 15 I. Bieńkowska, *Przedstawienia teatralno-muzyczne...*, dz. cyt., s. 17–21.
  - 16 R. Ritter, *Czy istnieje wzór dla libretta opery narodowej? Kilka rozważań na przykładzie opery polskiej*, w: *Operowy Kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisicka i B. Judkowiak, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 122–124.
  - 17 J. Grzymała, dz. cyt., s. 93.
  - 18 Suplementy do „Gazety Warszawskiej” 7.06.1786, nr 45 oraz 27.09.1786, nr 77; cyt. za: *Muzyka w czasopiśmie polskim XVIII wieku: okres stanisławowski (1764–1800): bibliografia i antologia*, opr. J. Szwedowska, Kraków 1984, s. 55.
  - 19 [b.a.], *Piosnki i arye z różnych operow i komedyi zebrane, wielą nowemi textami pomnożone*, [b.m.] 1806, s. 49–54. Według Karola Estreichera pierwsze wydanie miało miejsce już w roku 1799.

opowiadał się Karol Estreicher<sup>20</sup>. Zbigniew Raszewski wysnuł z kolei tezę, iż twórcą libretta mógł być działacz polityczny i kulturalny oraz pisarz Feliks Oraczewski (1739–1799). Swoje domysły opierał na przekonaniu, że Oraczewski, przebywając w tamtym czasie w Krakowie, był tym samym jedynym „znanym dramatopisarzem” w mieście. Zdał się przez to Raszewskiemu odpowiednim kandydatem na autora *Rywali*. Zauważy też, że moralistykę komedii w łatwy sposób można zestawić z humanistycznymi, oświeceniowymi zainteresowaniami Oraczewskiego<sup>21</sup>. Należy jednak pamiętać, że samo dzieło nie stanowi przykładu wysokiego kunsztu pisarskiego, co wskazywałoby na twórczość późniejszego, amatorskiego dramatopisarza. Ostatecznie kwestię autorstwa rozstrzygnął Zbigniew Jabłoński, docierając do korespondencji Grzymały i Wodzickiego, tym samym potwierdzając pierwotną koncepcję Estreichera<sup>22</sup>.

Dzieło zadedykowane zostało Józefowi Wodzickiemu<sup>23</sup>. Zdaje się, że było to formą podziękowania za wprowadzone do krakowskiego anturażu novum, jakim był regimentowy capstrzyk. W drugiej strofie wierszowanej dedykacji przeczytać można:

Tak nam są lube Twe chuczne ianczary  
Wspaniały Szeffie, tak bawią wybornie,  
Jże bez braku czy młody czy stary  
Wszyscy z twej łaski żyem sobie dwornie<sup>24</sup>.

Podziękowania wybrzmiewają również w dialogu dwu bohaterów, z których jeden wypowiada słowa: „Nieba nam dały Zacnego Pana ktoremu winniśmy rozrywkę wieczorną przedtym nieznaną, bo z owego posępnego Krakowa zrobił teraz choże y wesołe siedlisko”, na co drugi odpowiada mu: „Prawdziwie iedyna to iest zabawa za którą należy Mu bydź obowiązanemi”<sup>25</sup>.

W fabule utworu występuje sześć postaci: Michelina – panna na wydaniu, Gaudecki – jej opiekun, Teresia – służąca Micheliny, Skrupulewicz (nazywany cudzoziemcem) i Tęgomysłski – tytułowi amanci-rywale oraz Bywalski – służący Tęgomysłskiego<sup>26</sup>. Są to, za wyjątkiem służących, przedstawiciele bogatego mieszczaństwa.

20 Estreicher powołuje się tu na Ambrożego Grabowskiego. Oe [K. Estreicher], *Rys ogólny piśmiennictwa dramatycznego polskiego od r. 1750 do 1800*, „Dziennik Literacki” 17.12.1853, nr 50, s. 396.

21 Z. Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765–1865*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1963, s. 46.

22 Z. Jabłoński, dz. cyt., s. 25.

23 Z. Raszewski, dz. cyt., s. 45.

24 [K. Meciszewski], dz. cyt., s. [3].

25 Tamże, s. 19.

26 Tamże, s. [6].

Maniera nazywania bohaterów, która – czy to dosłownie, czy ironicznie – *expressis verbis* określa ich charakter i usposobienie, koreluje ze sposobem nadawania imion osobom z librett Michała Kazimierza Ogińskiego (np. Prawdzicki czy Pychodumski w *Filozofie zmienionym*<sup>27</sup> z 1771 roku oraz Bezambicki, Konsyliarski czy Kurtyzanski w *Kondycji stanów*<sup>28</sup> z 1781 roku) lub Macieja Radziwiłła (Płociuchowa, Dbalski i Pijaszko w *Agatce, czyli przyjeździe Pana*<sup>29</sup> z roku 1784). I tak, Gaudecki (łac. *gaudere* – radować się) to postać jowialna i prostolinijna; jest uosobieniem sarmackiej spuścizny obyczajowej i stylu życia nazwanego w operze „tradycyjnym”. Nie stroni od wina, a minione czasy, w których „Sławni Przodkowie y bili y pili”<sup>30</sup>, wspomina z rozrzewnieniem. W nazwisku Bywalskiego objawia się jego ambicja oraz afirmacja niefrasobliwego i hedonistycznego stylu życia; chce on bowiem porzucić lokajską liberię i przywdziać rolę inteligenta, która ma zapewnić mu szacunek i dobrobyt. Sam o sobie mówi „Nie masz szynkowni ktoreyby nie odwiedził. woiaż po wszystkich odprawiłem kozach”<sup>31</sup>. Skrupulewicz zaś posądzany jest o brak skrupułów (Michelina: „Ale co wczoray ręczę, że J Pan Skrupulewicz bez skrupułu umizgał się”<sup>32</sup>), Tęgomysłski zaś ma tendencję do nadmiernego zamartwiania się sprawami małżeństwa i rywalizacji, a jego służący wręcz zwraca się do niego tymi słowami: „Za coż tak tego myśleć kiedy nie masz o czym”<sup>33</sup>.

Kanwą komedii są perypetie matrymonialne dwójki krakowskich mieszczan i ich służących. Utwór rozpoczyna się w przedpokojowej sali domu Gaudeckiego, w której spotykają się Bywalski i Teresia – para kochanków. Postanawiają oni zeswatać swoich gospodarzy, jako że ci i tak mają się ku sobie. Po serii monologów i dialogów, odbiorca zaczyna orientować się w sytuacji; Skrupulewicz, który przyjechał do Krakowa jako postronny obserwator społeczeństwa, nie rości pretensji do ręki Micheliny, jednak Bywalski wprowadza w błąd swojego pana, przez co zawiązuje się atmosfera tytułowej rywalizacji. Akcja przenosi się w krakowski plener, gdzie słychać z daleka odgrywany capstrzyk (Akt II). Bohaterowie spotykają się na lubianym wydarzeniu. Finalnie dochodzi do konfrontacji obydwu rzekomych pretendencji, jednak napięta sytuacja klaruje się w chwili, gdy Skrupulewicz wyjaśnia „adwersarzowi”, że nie zależy mu na małżeństwie z Micheliną. Dochodzi do pojednania.

27 [M.K. Ogiński], *Filozof Zmieniony: Opera w Muzyce Reprezentowana Na Zamkowym Theatrum Słonimskim Pod Czas Karnawału R. 1771*, Vilnius 1771, k. Ar.

28 Tenże, *Kondycje stanow: opera we dwóch aktach na teatrze słonimskim reprezentowana*, Warszawa 1781, s. [2].

29 [M. Radziwiłł], *Operetka pod tytułem Agatka we trzech aktach*, [przed 1784], Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Rps 6990 II, k. 1r.

30 [K. Meczyszewski], dz. cyt., s. 48.

31 Tamże, s. 9.

32 Tamże, s. 23.

33 Tamże, s. 11.

Podobnie jak w librettach M.K. Ogińskiego, kluczowym elementem *Rywali* jest moralizatorska krytyka. Meciszewski uderza w operze przede wszystkim w bezmyślne hołdowanie zagranicznym wpływom kulturowym i społecznym, środowisko prawników i uczonych oraz powodowany w jego opinii modą zwyczaj częstych rozwodów. Ustami bohaterów wyraża też niezadowolenie z materialistycznego podejścia zalotników kierujących się wysokością posagu przy wyborze partnerki, a także niejako wykpiwa zmienność kobiecych uczuć<sup>34</sup>.

Z drugiej zaś strony autor daje dobitny wyraz zachwytu lokalnymi atrakcjami jakie oferuje Kraków i okolice; wymienia tu przy tym niedzielny kiermasz w Mogile, odpusty, krzeszowickie kąpiele, pałac z ogrodami w Promniku, a przede wszystkim wieczorny capstrzyk<sup>35</sup>.

Innym istotnym wątkiem zawartym w operze jest motyw alkoholu. Choć i tutaj można doszukiwać się parenetycznych wartości, to z pewnością w łagodniejszej formie. Pijacka przywara objawia się w osobie Gaudeckiego, który nie stroni od kielicha. Zamiast udać się na cieszący się powszechnym zainteresowaniem capstrzyk, woli spędzić wieczór przy butelce wina<sup>36</sup>. Komizm postaci, który przejawia się przede wszystkim w warstwie słownej, najpełniej wybrzmiewa w kwestiach i śpiewach prezentowanych właśnie przez tego bohatera; dobitnym tego wyrazem jest duet Gaudeckiego i Bywalskiego, który z pewnością wywołał niemałe rozbawienie publiczności:

Niechay młodzika  
Bawi muzyka,  
Mnie bawi flacha  
Cha cha cha cha.  
Nawet spacery  
Są to chimery, A lepsza flacha,  
Cha cha, cha cha cha,  
Dla młodych bale  
Zostawiam wcale,  
Dla mnie dość flacha  
Cha cha, cha, cha cha<sup>37</sup>.

Zabieg ten nie jest jednak odosobniony; ów motyw popularny był w licznych operach z tamtego okresu, jak np. wspomniana już *Agatka* czy *Zośka, czyli Wiejskie zaloty* Stanisława Szymańskiego/Macieja Kamińskiego z 1779 roku<sup>38</sup>.

34 Z. Jabłoński, dz. cyt., s. 68.

35 [K. Meciszewski], dz. cyt., s. 18–19.

36 Tamże, s. 36.

37 Tamże, s. 49.

38 A. Żórawska-Witkowska, *Lud, naród i ojczyzna w pierwszych operach polskich (1778–1794)*, w: *Operowy Kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisicka i B. Judkowiak, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 110–111.

Akt I			
scena I	[partia mówiona]		Bywalski, Teresia
scena II	[partia mówiona]		Bywalski
	aria	<i>Zyiem rownemi, los nami rządzi</i>	Bywalski
scena III	[partia mówiona]		Tęgomyślski, Bywalski
scena IV	aria	<i>Człowiek z natury Panem swoiey woli</i>	Bywalski
	[partia mówiona]		Skrupulewicz, Bywalski
	duet	<i>Dziś lube pędziem wieczory, / Na Czapstrzyk ten y ow skory</i>	Bywalski, Skrupulewicz
	[partia mówiona]		Bywalski, Skrupulewicz
scena V	[partia mówiona]		Michelina, Skrupulewicz
	aria	<i>Damie niegrzeczność rzadki wybaczy</i>	Michelina
	[partia mówiona]		Skrupulewicz, Michelina
scena VI	recytatyw	<i>Podziwy chłopiec – sercem bym iego wzgardzić nie mogła</i>	Michelina
	aria	<i>Poznaiać cel moy, czuję że nudno żyć samey</i>	Michelina
scena VII	[partia mówiona]		Bywalski
scena VIII	[partia mówiona]		Tęgomyślski, Bywalski
scena IX	[partia mówiona]		Gaudecki, Tęgomyślski, Bywalski
	aria	<i>Choć po dawnemu, nie modnie, / Piję y żyję swobodnie</i>	Gaudecki
	[partia mówiona]		Gaudecki, Tęgomyślski, Bywalski
	aria	<i>Mnieyszq Rodzice rozwodow winq, / Zbytek ich pierwszą, bywa przyczynq</i>	Gaudecki



scena IX	[partia mówiona]		Gaudecki, Tęgomysłski, Bywalski
scena X	[partia mówiona]		Bywalski
	aria	<i>Teć to dzisiejszych amantów obrotu</i>	Bywalski
<b>Akt II</b>			
scena I	recytatyw	<i>Cóż to jest takiego – zbliżył się moment pożądany</i>	Tęgomysłski
	aria	<i>Biednych Amantów, rola bydź tkliwym</i>	Tęgomysłski
	[partia mówiona]		Tęgomysłski
scena II	[partia mówiona]		Tęgomysłski, Bywalski
	aria	<i>Dzika zabawa szczebiotać, / Lecz sławą drugiego miotać</i>	Tęgomysłski
	[partia mówiona]		Tęgomysłski, Bywalski
scena III	[partia mówiona]		Bywalski
	aria	<i>Ta wieczorna wrzawa, / Miąć to zabawa</i>	Bywalski
scena IV	[partia mówiona]		Skrupulewicz, Bywalski
	aria	<i>Tak jest, kto nie ma, krzywdy nie czuje</i>	Skrupulewicz
	[partia mówiona]		Skrupulewicz, Bywalski
scena V	[partia mówiona]		Bywalski
scena VI	[partia mówiona]		Bywalski, Teresia
	duet	<i>Dla nas pankowie gdy nieoszczędni</i>	Bywalski, Teresia
scena VII	[partia mówiona]		Gaudecki
	aria	<i>Sławni przodkowie y bili y pili</i>	Gaudecki
scena VIII	recytatyw	<i>Kiedy Przyjaciel wymowny – muszą bydź rad sam sobie</i>	Gaudecki
	duet	<i>Niechay młodzika / Bawi muzyka</i>	Gaudecki, Bywalski
	[partia mówiona]		Gaudecki, Bywalski

scena IX	[partia mówiona]		Tęgomyslski, Michelina
	duet		Tęgomyslski, Michelina
	[partia mówiona]		Tęgomyslski, Bywański, Michelina
scena X	[partia mówiona]		Tęgomyslski, Bywański, Skrupulewicz, Gaudecki, Michelina
	aria	<i>Rodziców, którzy życie nam dali / Przezorność, dalsze szczęście ocali</i>	Michelina
	[partia mówiona]		wszyscy
	[ansambl]	<i>Od tąd żyć będziem szczęśliwie</i>	wszyscy

Tabela 1. Wykaz części libretta opery *Rywale czyli czapstrzyk w Krakowie* z wyszczególnionymi partiami bohaterów utworu

Zbigniew Raszewski za autora muzyki uznał Wawrzyńca Zagórskiego, wskazując na *Słownik muzyków dawnej Polski* Adolfa Chybińskiego<sup>39</sup>. O muzyku tym wiadomo, iż czynny był w jezuickim zespole muzycznym w latach 1732–1739, gdzie cieszył się opinią dobrego instrumentalisty. Był też autorem kilku utworów religijnych<sup>40</sup>. Wydaje się zatem mało prawdopodobnym by właśnie ten kompozytor mógł być autorem muzycznego opracowania *Rywali*. Nawet jeśli w latach trzydziestych był jeszcze stosunkowo młodym człowiekiem (a przy tym zakładając też, że utwory na użytek jezuicki tworzył jako dojrzały artystycznie muzyk), to pisząc operę w połowie lat osiemdziesiątych byłby w podeszłym już wieku. Co więcej, sam Chybiński nie precyzuje autorstwa opery w przywołanej publikacji, jednocześnie przytaczając informacje o trzech różnych muzykach tego samego nazwiska<sup>41</sup>. Wiadomo też, że w samej bursie czynnych było aż pięciu „Zagórskich”<sup>42</sup>; skrzypek o tym nazwisku pojawia się także w inwentarzach kapeli katedralnej jako artysta czynny w latach 1746–1774 (jednak nie wiadomo, czy jest on tożsamy z którymkolwiek wymienionym wcześniej)<sup>43</sup>.

39 Z. Raszewski, dz. cyt., s. 46.

40 I. Tylka, *Instrumentaliści i wokaliści kapeli jezuickiej kościoła ss. Piotra i Pawła w Krakowie*, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars” 2014, nr 2, s. 474.

41 A. Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1949, s. 141.

42 I. Tylka, dz. cyt.

43 A. Chybiński, *Przyczynki do historii krakowskiej kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 7, s. 182.



Co zaś się tyczy samego opracowania muzycznego, wobec braku jakichkolwiek informacji nie sposób jednoznacznie wnioskować o jego formie. Podejrzewać można, że mając do dyspozycji jedynie zespół regimentowy oraz solistów-amatorów, kompozytor nie zechciał sięgać po bardziej wirtuozowskie środki czy skomplikowane techniki. Także sama forma literacka ustępów wokalnych (proste, krótkie strofy o parzystych wersach, rymy końcowe) nie sugeruje innych rozwiązań.

Jabłoński określa *Rywali* jako komedię przeplataną muzycznymi wstawkami nawiązującą do francuskich utworów komediowych, a pośrednio do włoskiej komedii *dell'arte*<sup>44</sup>. Rzeczywiście, większość tekstu ma charakter prozatorski, co zatem może sugerować, że nie był on akompaniowany, a opracowaniu muzycznemu podlegały jedynie arie, duety oraz końcowy ansambl. Jednakże bardziej prawdopodobne wydaje się, że kompozytor mógł czerpać wzorce z popularnego wówczas, wywodzącego się ze sceny niemieckojęzycznej singspielu, w rodzimej twórczości znanego również jako „śpiewogra”. Polskim odpowiednikiem tego gatunku były najbardziej cenione ówczesnie dzieła operowe, jak np. *Nędza uszczęśliwiona* Bogusławskiego/Macieja Kamieńskiego z 1778 roku czy *Agatka, czyli przyjazd Pana Macieja Radziwiłła*/Jana Dawida Hollanda z 1784 roku<sup>45</sup>. Co więcej, kształt libretta w znacznym stopniu przypomina przywołane już sztuki M.K. Ogińskiego, które także należały do gatunku singspielu.

## Capstrzyk<sup>46</sup> jako fenomen kulturowy

Zwyczaj wykonywania capstrzyku sięga czasów wojny trzydziestoletniej (1618–1648), kiedy to jeden z prohabsburskich dowódców Albrecht von Wallenstein miał wprowadzić go, by ograniczyć zjawisko pijaństwa w szeregach armii<sup>47</sup>. Praktyka ta była zatem z pewnością szeroko spopularyzowana już w XVIII wieku. Przez ówczesnych rozumiana była przede wszystkim jako regimentowy sygnał oznajmiający koniec wojskowych zajęć. Zgodnie z definicją Samuela Lindego, było nim po prostu „uderzenie w bęben pod wieczór do spoczynku”<sup>48</sup>, zwyczajowo obwieszczane około godziny dziewiątej wieczorem w lecie,

44 Z. Jabłoński, dz. cyt., s. 66.

45 Z. Raszewski, *Teatr Narodowy w latach 1779–1789*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, nr 1–4, s. 111; zob. J. Subel, *Holland, Johann David*, w: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26790> [dostęp: 20.03.2022].

46 Dawniej także: capstryk, czapstrzyk, czapstrych.

47 S. Orgelbrand, *S. Orgelbranda Encyklopedia Powszechna z ilustracjami i mapami*, t. 3, od *Boryszewski do Constable*, Wydawnictwo Towarzystwa Akcyjnego Odlewni Czcionek i Drukarni S. Orgelbranda Synów, Warszawa 1898, s. 307.

48 S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1 cz. 1, A–F, Drukarnia XX. Pijarów, Warszawa 1807, s. 217.

wcześniej zaś w porze zimowej<sup>49</sup>. Jednakże termin ten używany był również w kontekście wojskowego przemarszu towarzyszącego odegraniu tejże komendy lub też bezpośrednio w odniesieniu do konkretnych melodii wówczas wykonywanych. Samo słowo „capstryk” pochodzi z języka niemieckiego od wyrazu *Zapfenstreich* (*Zapf* – czop, *Streich* – uderzenie). Etymologii pierwszego członu tego terminu upatrywać można w dawnej praktyce kreślenia linii kredą nad szpuntek szynkowych becetek, co miało wyznaczać limit sprzedaży alkoholu przez markietanów<sup>50</sup>. Szerszy nieco opis wykonania capstryku przytacza Zygmunt Gloger w *Encyklopedji staropolskiej ilustrowanej*:

W instrukcjach dla komendantów placu z r. 1809 jest następujący przepis względem capstryka: „Wszyscy dobości i trębaczowie załogi, przyprowadzeni w porządku przez dobozów pułkowych i najstarszych trębaczów swych pułków, staną wcześniej przed godziną oznaczoną na placu głównej warty, uszykują się w jeden lub dwa szeregi i czekać będą godziny oznaczonej do bicia i trąbienia capstryku; wszyscy zaczną trąbić i bębnić razem, na znak dany przez starszego dobozów lub trębaczów i będą szli bębnić i trąbić, od głównego placu, aż do kwater swego pułku lub oddziału. Trębaczowie odtrąbią na placu razem, a potem w kwaterach swego pułku lub oddziału, gdy powrócą z placu”<sup>51</sup>.

Wiadomo jednak, że ten z pozoru nieskomplikowany sygnał dźwiękowy o czysto użytkowym charakterze nie zawsze ograniczał się jedynie do swojej podstawowej funkcji i formy. Do regimentowych zespołów należeli często wykształceni, profesjonalni muzycy; według Alberta Sowińskiego pułkowi trębaczowie powinni znać „pobudki, capstryki i marsze”<sup>52</sup>. Proste fanfarowe lub tuszowe<sup>53</sup> capstryki ustępowały zaś niekiedy innym popularnym w danym okresie melodiom.

Bogaty i obrazowy opis capstryku oraz towarzyszącej mu oprawy muzycznej wykonywanej w latach siedemdziesiątych XVIII wieku przez wojska

49 M. Toczyski, *Pamiętniki Michała Toczyskiego obejmujące wspomnienia od roku 1803 do roku 1867*, Nakładem Autora; w drukarni W. Korneckiego, Kraków 1873, s. 249.

50 *Encyklopedia powszechna*, t. 4, Nakład, druk i Własność S. Orgelbranda Księgarza i Typografa, Warszawa 1860, s. 872.

51 Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. 1, Druk P. Laskauera i W. Babickiego, Warszawa 1900, s. 221–222.

52 A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych, kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumentistów, lutnistów, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej, zawierający krótki rys historii muzyki w Polsce, opisanie obrazów cudownych i dawnych instrumentów z muzyką i portretem autora*, Nakładem Autora; Skład Główny w Księgarni Luxemburskiej; w Księgarni Braci Garnier w Księgarni A. Leclerc, Paris 1874, s. LX.

53 Tusz – „uroczysta krótka fanfara, wykonywana przez orkiestrę na instrumentach dętych i perkusyjnych”. J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2013, s. 209.

Karola Stanisława Radziwiłła „Panie Kochanku” (1734–1790) opisuje anonimowy kronikarz:

Liczna publiczność [...] nie mogła się nasycić wielce zajmującym widokiem [...] muzyki wojskowej, gustownie i bogato ubranej, z 68 osób składającej się, która wszystkie instrumenty muzyczne miała srebrne. [...]

Muzyka wojskowa ksiąząt, każdego wieczora przed głównym odwachem w mieście dla uprzyjemnienia wieczornych chwil publiczności na dętych instrumentach różne sztuki całą godzinę przygrywała i capstrzyk zaprowadzała. [...]

Kawalerja [...], która na koniach z swoją muzyką z dziedzińca w paradzie ciągnęła na wartę i równie piękną swoją postawą, pięknem i bogatym ubraniem wojskowym, przyjemną janczarską muzyką, zwracała na siebie całej publiczności ciekawość. Oficerom wartowym magnatki, gustownie na srebrach i pięknej bieliznie stołowej, przesyłały jedzenia i dobre wina. Toż samo dla dobrej muzyki, która przed odwachem całą godzinę przegrywała a potem capstrzyk zaprowadzała, a gdy żołnierze [...] schodzili z warty wielki zawsze tłum ludu, który aż do pałacowego dziedzińca dostojnych ksiąząt odprowadzał, także abtrop polski z huczną muzyką wielce ich zachwycał<sup>54</sup>.

Na powyższym przykładzie doskonale widać, jak pierwotne przeznaczenie capstrzyku wyewoluowało w kierunku miejskiej zabawy i nabrało ludycznego charakteru. Z biegiem lat zjawisko to zaczęło przybierać coraz bardziej odświętnej wymowy, a tym samym większych rozmiarów. O capstrzyku niebywalej wręcz skali donosi „Gwiazdka Cieszyńska” z 1873 roku. Powołując się na rosyjskie i niemieckie dzienniki, pismo przytacza relację o odbytym na cześć niemieckiego cesarza koncercie. Wówczas na placu przed Pałacem Zimowym w Petersburgu wystąpiło 2094(!) artystów, w skład których weszło 1300 muzyków, 480 doboszów i trębaczy oraz 314 wojskowych śpiewaków. Całość trwać miała półtorej godziny, a w tym czasie odegrano pięciokrotnie nieoficjalny hymn Cesarstwa Niemieckiego *Heil dir im Siegerkranz*, marsz z opery Prorok Giacomo Meyerbeera, niemiecką pieśń patriotyczną *Die Wacht am Rhein, Steinmetz-Marsch* Carla Bratfischka, a całość zakończono potpourri z opery *Życie za cara* (*Жизнь за царя*) Michaiła Glinki oraz uroczystym chorałem<sup>55</sup>.

Wreszcie też praktyka ta mogła przywdziewać szaty patriotycznej manifestacji w duchu narodowowyzwoleńczym. Taka sytuacja miała miejsce w roku 1840 w Przemyślu, co zostało opisane następująco:

54 [b.a.], *Pamiętnik o księciu Karolu Radziwille: pisany podług archiwum nieświezkiego: rękopis udzielony do druku ze zbiorów Wiktora hr. Baworowskiego*, Nakładem Karola Wilda, Lwiv 1864, s. 170, 172, 183.

55 „Gwiazdka Cieszyńska” 26 (1873), nr 22, s. 182.

W przewidywaniu i przekonaniu rychłego już wybuchu [powstania – M.I.] zaniechali wszelkiej ostrożności: młodzież podczas capstrzyku prowadziła się, pomimo zakazu, z wojskowością pod rękę, muzyka capstrzykowa grała nutę: *Jeszcze Polska nie zginęła*, podoficerowie cesarskiego orła u swoich szabel przemienili na polskiego, na różę czarka z wyszytego *F. I.* (Ferdynand I) wypruli liczbę *I* z pozostawieniem *F.*, co znaczyło *Freiheit*, i inne demonstracyjne robiono wybryki<sup>56</sup>.

Z czasem po melodie capstrzyków coraz częściej zaczęli sięgać kompozytorzy, którzy wplatali je w swoje utwory bądź opracowywali ich artystyczne aranżacje. Gros tego typu twórczości powstało, choć nie wyłącznie, w wieku XIX. Tym sposobem można, przynajmniej do pewnego stopnia, dowiedzieć się, jak brzmiały owe regimentowe sygnały. Jednymi z bardzo licznych przykładów mogą być wyciągi z twórczości fortepianowej Ernsta Pauera (1826–1905):



Przykład 1. Ernst Pauer (aranż.), *Der alte Preussische Zapfenstreich* (1720), t. 1–16<sup>57</sup>

lub Ludwiga van Beethovena (1770–1827):



Przykład 2. Ludwig van Beethoven, *Zapfenstreich* WoO 20 na orkiestrę wojskową, 1809, t. 1–8<sup>58</sup>

Do innych utworów tego typu, które warto przytoczyć tu dla celów pogłądowych należą: *Bayerischer Zapfenstreich* op. 315 Dietricha Kruga z 1775 roku, *Zapfenstreich* ze zbioru *Hurrah Germania!* Franza Abta z 1880 roku (druk) czy *La permission de dix heures* Jacquesa Offenbacha z 1867 roku.

56 *Pamiętniki spiskowców i więźniów galicyjskich 1832–1846*, red. K. Lewicki, Wydawnictwo Zakładu Imienia Ossolińskich, Wrocław 1954, s. 66.

57 E. Pauer, *Sammlung der berühmtesten Deutschen, Französischen und Italienischen MÄRSCHES für das Pianoforte: ausgewählt, teilweise eingerichtet und durchgesehen von E. PAUER*, Breitkopf & Härtel, Leipzig [1877], s. 70–73.

58 L. Beethoven, *Ludwig van Beethovens Werke*, seria 25: suplement, nr 288, Breitkopf & Härtel, Leipzig [1865], s. 300–305.

W *Rywalach* charakter samej muzyki opisany został jednak dość lakonicznie. Wspomniano tylko, że muzyka, której wtórowały wojskowe komendy, budzi powszechne upodobanie, zaś z wykorzystywanych instrumentów wymieniono jedynie klarnety i waltornie<sup>59</sup>.

Capstrzyk jako wydarzenie cezurujące i porządkujące codzienne życie społeczeństwa tak mocno przesiąkło zbiorową świadomość, iż weszło do codziennej mowy pod postacią przysłów. I tak, „nie chodź po capstrzyku” oznacza przestrożę przed robieniem czegoś w niewłaściwym czasie, a „już po capstrzyku” – sytuację beznadziejną, bez wyjścia, po utracionej szansie<sup>60</sup>.



Ilustracja 2. Antonio Sacchetti (1790–1870), *Wielki capstrzyk przed pałacem Komisji Województwa Kaliskiego na Placu św. Józefa w Kaliszu, zorganizowany z okazji spotkania cesarza Wilhelma I i cara Aleksandra II, studium do obrazu, 1835, brak sygnatury, Muzeum Narodowe w Warszawie*

Motyw ten pojawiał się też niejednokrotnie w polskiej kulturze literackiej i muzycznej. Niech za przykład posłuży chociażby wzmianka w jednych z popularniejszych pieśni konfederatów barskich z lat 1768–1772 – *Pieśni żołnierskiej o N. M. Pannie*<sup>61</sup> oraz *Pieśni czyli śpiewaniu z graniem konfederatów [...]*<sup>62</sup>.

Jako fenomen społeczny capstrzyk bardzo silnie zintegrował się z kulturą miejską i lokalnym krajobrazem, z kolei na płaszczyźnie artystycznej odbił na

59 [K. Meczysławski], dz. cyt., s. 20.

60 M. Amszejewicz, *Dykcjonarz zawierający: wyrazy i wyrażenia z obcych języków polskiemu przyswojone, a mianowicie: w umiejętnościach, sztukach, tudzież w stylu prawniczym, administracyjnym, gazeciarskim, naukowo-filozoficznym, literackim i w potocznej mowie używane; do użytku powszechnego ułożony staraniem i pracą Michała Amszejewicza*, Drukarnia Alexandra Gins, Warszawa 1859, s. 71; zob. J.S. Bystron, *Przysłowia polskie*, Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1933, s. 100.

61 O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, red. J. Krzyżanowski i in., t. 23, *Kalisie*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółka Wydawnicza, Kraków–Warszawa 1964, s. 254.

62 *Pieśni czyli śpiewanie z graniem konfederatów a die 2 februarii ad 26 aprilis 1772 zamek krakowski Moskwie odebrany trzymających, Literatura konfederacji barskiej*, t. 3, *Wiersze*, red. J. Maciejewski i in., Wydawnictwo DiG, Warszawa 2008, s. 709–712.

tyle mocne piętno w twórczości kompozytorów, że ogół utworów opierających się na motywach wojskowych sygnałów urósł wręcz do rangi paragatunkowej.

Pewne wyobrażenie o tym, jak być może prezentował się ów capstrzyk w drugiej połowie XVIII wieku w dawnej stolicy, może dać opis stanu i możliwości wojskowego zespołu.

### **Zespół krakowskiego regimentu<sup>63</sup>**

W roku 1778 do miasta wprowadzony został Drugi Regiment Pieszy Koronny im. Królewicza dowodzony przez Józefa Wodzickiego. W jego skład wchodziło wówczas ok. pięćdziesięciu muzyków<sup>64</sup>. Dzięki skrupulatnie prowadzonej korespondencji dowódców, znanych jest dzisiaj wiele faktów dotyczących działalności kapeli oraz ich członków. Do typowego składu zespołu muzycznego należeli m.in. sztabowy regimentstambour (regimentsdobosz) – główny dobosz pełniący funkcję kapelmistrza, a w każdej kompanii znajdował się tzw. fajfer (inaczej: piszczyk, tj. flecista grający na flecie poprzecznym bądź pikulinie) oraz dobosz. Wiadomo jednak, że wśród krakowskich muzyków oprócz wyżej wymienionych byli instrumentalisci o innych profesjach, w tym fagociści, klarnciści i oboiści (nazw tych używano często wymiennie) oraz waltorniści i trębacze, a także oddzielna kapela janczarska.

Najczęściej wymienianym z nazwiska muzykiem był Walenty Malzburg (ok. 1761–1791). Pochodził z Hanoweru; do regimentu wstąpił w marcu 1782 roku. Grał na instrumentach dętych. Najwyraźniej pełnił funkcję konsultanta w kwestiach instrumentów i repertuaru. Grzymała parokrotnie wspominał o doborze utworów dla zespołu. Malzburg nadzorował też projekty i wykonanie instrumentów dętych dla muzyków, które zamawiane były w Warszawie. Udzielał także codziennych lekcji innym członkom kapeli, w tym zwerbowanemu w lutym 1786 roku fajfrowi Karolowi Niedergesessenowi, synowi regimentowego feldfebla. Miał on wyjątkowo dobrze rokować jako muzyk i zdradzać nieprzeciętny talent. Malzburg od grudnia 1786 roku zarabiał miesięcznie pięćdziesiąt cztery floreny (złote polskie). Był również autorem licznych kompozycji, w tym przynajmniej piętnastu tańców granych na balach i krakowskich redutach<sup>65</sup>. Utwory te cieszyły się dobrą opinią. Sam muzyk często grał zresztą wraz ze swoim ojcem na tego typu zabawach. W maju 1783 roku wraz z dwoma innymi oboistami: pochodzącym z Saksonii Janem Gymszem (lub Tymsem) oraz pruskiego pochodzenia Janem Goldszpohnem (ur. ok. 1751) zdezerterował, zabierając ze sobą nowe klarnety. Niedługo potem został złapany w Saksonii. Prawdopodobnie z uwagi

63 Cały podrozdział w oparciu o J. Grzymała, dz. cyt., s. 21 i nast., jeśli nie zaznaczono inaczej.

64 Z. Jabłoński, dz. cyt., s. 24.

65 Tamże, s. 25.



na swoją przydatność dla regimentu został jednak ułaskawiony i przywrócony do służby. W zamian za swoją niesubordynację wzbogacił repertuar kapeli o kilka utworów, w tym „saski czapstrych z janczarską kapelą”.

Oprócz tego znanych jest jeszcze kilku instrumentalistów, głównie o obco brzmiących nazwiskach: pochodzący z Elbląga oboista Krystian Gross (ur. ok. 1753), fajfer Materny (przebywający w areszcie z niewiadomego powodu; następnie, zostawszy ukaranym – zdezerterował, zabierając ze sobą wojskowe mienie i saską piszczałkę), fajfer Hellman, pochodzący z Moraw (posługiwał się środkowomorawskim dialektem – hanackim) i spowinowacony z Malzburgami oboista oraz waltornista Franciszek Lehar, saski dobosz i fajfer Jan Reichel (zdezerterowawszy z cesarskiej armii, miał być wcielony do krakowskiego regimentu) oraz muzyk nieznannej profesji Józef Snaga. Na specjalnych warunkach zatrudniony miał być także niejaki klarncista Szumski (wraz z dwoma innymi przekonanymi przez siebie), muzyk kapeli katedralnej. Jak widać, regimentowi muzycy nie należeli do najbardziej karnych; poza wymienionymi przypadkami Grzymała jeszcze kilkakrotnie opisuje przypadki dezercji niewymienionych z nazwiska instrumentalistów, także w innych kompaniach.

Drugim trzonem zespołu była wspomniana już, chętnie wykorzystywana w tamtych czasach kapela janczarska. W celu lepszego zobrazowania możliwości zespołu regimentowego, przytoczyć warto opis zamieszczony przez Jędrzeja Kitowicza:

Kapela ta była tak odmienna od innej kapeli włoskiej, po wszystkich regimentach używanej, jak samiż jańczarowie odmienni byli strojem od innych regimentów. Składała się ona z sześciu, a najwięcej ośmiu oboistów czyli raczej piszczków, na szalemajach, do oboju podobnych, przeraźliwie piszczących; z sześciu doboszów, z dwóch pałkierów, w parę kociołków na ziemi postawionych bijących, i z dwóch brzękaczów, tacami mosiężnymi [...] uderzaniem jednej o drugą tęgi brzęk czyniących. Pałkierowie i brzękacze [...] grali [...] duże sztuki nakształt symfonij i dugie dwie nakształt mazukrów. Primier kapelmajster zaczął najpierw solo na piszczałce, po której zrozumiawszy inni jaką sztukę grać mają, odzywali się wszyscy według przypadającego taktu, piszczkowie bez przestanku w swoje fujary przeraźliwie dmuchali [...]. Pałkierowie po kociołkach pałkami, a brzękacze tacą o tacę niestannie chrobotali, dobosi zaś ogromnym głosem bębnow<sup>66</sup> niejako bas w tej kapeli trzymali, bijąc raz pręcikami, drugi raz pałkami [...]. Gdy się miała kończyć muzyka, przestawały tace i bębny, a tylko same piszczałki i kociołki szybkim górkim i turkotem jednym tonem kończyły kuranta<sup>67</sup>.

66 Zapewne chodzi tu o tołumbas – turecki spiżowy bęben z dzwonekami o skórzanej membranie, czasem nazywany też tarabanem. S. Orgelbrand, dz. cyt., t. 14, *od Sowa do Tzschirner*, Warszawa 1903, s. 520; S.B. Linde, dz. cyt., t. 3, R–T, Warszawa 1812, s. 634.

67 J. Kitowicz, *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*, wstęp: M. Janik, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1925, s. 225–226.

Regimentowe dowództwo dbało o dobre wyposażenie muzyków; z Warszawy sprowadzano m.in. stroiki dla fagocistów i robione na zamówienie według wskazówek Malzburga instrumenty. Z zagranicy importowano także talerze dla muzyków janczarskich. Repertuar wzbogacany był przez utwory przywożone m.in. z Wiednia; wiadomo też, że muzycy otrzymali partytury bliżej nieokreślonych „sztuk tureckiej muzyki”. Jednak nie wszystkie z posiadanych kompozycji mogły być wykonywane, czy to z powodu niedostatków kadrowych, czy braku instrumentów.

Nie mniej ważnym aspektem funkcjonowania wojska, a przez to i kapeli, była jego identyfikacja wizualna. Żołnierze piechoty umundurowani byli w bogaty strój, na który składał się m.in. biały lejebik (kaftan) zapinany na guziki, wierzchnie granatowe kurtki, przy których regiment Wodzickiego miał wyłogi koloru pomarańczowego, złote naramienniki i żółte guziki, białe spodnie, buty „węgierskie” oraz pąsowe pikowane czapki z czarnym futrem i białą kitką. Całość opisywana była jako zbyt „wymyślna” i nadszarpująca budżet państwa<sup>68</sup>. Podczas królewskiej wizyty w 1787 roku uznanie dla prezencji krakowskiego regimentu wyraził Adam Naruszewicz tymi słowami:

Stał około Ratusza w paradzie Regiment, ziednawszy sobie pochwałę J. K. Mci i wszystkich, dla wyboru ludzi, oraz pięknego umundurowania, broni i porządku, w którym go pilny w dopełnianiu powinności swoiey Szeff utrzymywał<sup>69</sup>.

Tak efektownie przysposobiona orkiestra z pewnością dodawała kolorytu lokalnemu krajobrazowi i przykuwała wzrok publiczności zbierającej się na codziennym capstrzyku.

## Podsumowanie

Jabłoński nie szczędzi słów krytyki pod adresem dramatu, nazywając go „utworem mało oryginalnym”, a dialogi ocenia jako „pozbawione lekkości” oraz „oddane dość zawiłą i napuszoną prozą, bez głębszego zrozumienia i znajomości sceny”<sup>70</sup>. Należy pamiętać jednak, że przeznaczeniem opery tej nie było zyskanie rozgłosu na krajowych scenach teatralnych; miała ona w przystępny sposób bawić odbiorcę oraz konstruktywnie krytykować przywary krakowskiej społeczności. Jednocześnie libretto miało charakter swoistej

68 K. Górski, *Historia piechoty polskiej*, Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, Kraków 1893, s. 184–185.

69 A. Naruszewicz, *Dyaryusz podróży Nayiaśniejszego Stanisława Augusta krola polskiego na Ukrainę i bytnosci w Krakowie aż do powrotu do Warszawy dnia 22 lipca roku 1787*, Drukarnia P. Dufour, Warszawa [po 22 VII 1787], s. 213–214.

70 Z. Jabłoński, dz. cyt., s. 66.



apoteozy miasta, co podkreślało zobrazowanie krakowskiego pleneru czy opis różnorodnych atrakcji miejskich. Meciszewski, potępiając zagraniczną modę i drwiąc z hołdowania zagranicznym wpływom, z powodzeniem podkreślił w duchu patriotyzmu lokalnego niezgorszą pozycję Krakowa na mapie pierwszej Rzeczypospolitej. W świetle minionych wydarzeń, które przyczyniły się do stopniowego upadku dawnej stolicy i zastoju życia kulturalnego, wypowiedane przez bohaterów ostatnie słowa dzieła, choć niosą przesłanie typowe dla osiemnastowiecznych komedii, można potraktować nie tylko jako uniwersalną pointę czy morał, ale jako personalne życzenia pomyślności i szczęścia skierowane do wszystkich mieszkańców miasta.

Wreszcie też *Rywali* rozpatrywać należy jako przykład dzieła, które określić można mianem „opery mieszczańskiej” – na wzór dworów magnackich utrzymujących regularne sceny teatralne i zespoły profesjonalnych muzyków, krakowska szlachta postanowiła własnym sumptem zorganizować operową zabawę nie dla prestiżu czy zarobku, lecz przede wszystkim dla swojej rozrywki. Mimo że realizująca w pewnym stopniu postulaty muzyki narodowej, tak w kontekście języka tekstu, jak i wątku ojczyźnianego (choć tym razem rozumianego partykularnie) czy edukacyjnego, była – podobnie jak libretta magnackie – oparta na kanwie bieżących wydarzeń ważkich i bezpośrednio dotyczących odbiorów i samych wykonawców. Zrozumiałym jest zatem fakt, że po wyczerpaniu zainteresowania publiki, a może i samych „artystów”, dzieło zostało zapomniane i intencją jego twórców nie było podtrzymanie pamięci o nim. Nie umniejsza to jednak źródłowo-historycznej wartości samego libretta, które dość dobrze koresponduje z kształtującym się w drugiej połowie XVIII wieku nurtem opery narodowej, i którego siła nie wypływa z kunsztowności języka literackiego, a z oparcia o motywy prowincjonalnych walorów oraz zrozumienia silnie socjalizującego i jednoczącego lokalną społeczność kulturowego zjawiska jakim był capstrzyk.

## Bibliografia

- Amszejewicz M., *Dykcjonarz zawierający: wyrazy i wyrażenia z obcych języków polskiemu przyswojone, a mianowicie: w umiejętnościach, sztukach, tudzież w stylu prawniczym, administracyjnym, gazetarskim, naukowo-filozoficznym, literackim i w potocznej mowie używane; do użytku powszechnego ułożony staraniem i pracą Michała Amszejewicza*, Drukarnia Alexandra Gins, Warszawa 1859.
- [b.a.], *Heca albo Polowanie na zającą : anonimowa krotochwila myśliwska w jednym akcie*, opr. J. Gołos, Akademia FLOW, Warszawa 2012.
- [b.a.], *Pamiętnik o księciu Karolu Radziwille: pisany podług archiwum nieświeżkiego: rękopis udzielony do druku ze zbiorów Wiktora hr. Baworowskiego*, Nakładem Karola Wilda, Lwiv 1864.
- Beethoven L., *Ludwig van Beethovens Werke*, seria 25: suplement, nr 288, Breitkopf & Härtel, Leipzig [1865].
- Bieńkowska I., *Muzyka na dworze księcia Hieronima Floriana Radziwiłła*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.
- Bieńkowska I., *Przedstawienia teatralno-muzyczne na dworach magnaterii litewskiej w połowie XVIII wieku*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 2009, nr 2.
- Bystroń J.S., *Przysłowia polskie*, Nakładem Polskiej Akademji Umiejętności, Kraków 1933.
- Chybiński A., *Przyczynki do historii krakowskiej kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 7.
- Chybiński A., *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Warszawski Związek Muzyków, Kraków 1949.
- Encyklopedia powszechna*, t. 4, Nakład, druk i Własność S. Orgelbranda Księgarza i Typografa, Warszawa 1860.
- Gloger Z., *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. 1, Druk P. Laskauera i W. Babickiego, Warszawa 1900.
- Górski, K., *Historia piechoty polskiej*, Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, Kraków 1893.
- Grzymała J., *Listy z Krakowa do generała Józefa Wodzickiego 1783–1792*, opr. C. Srzednicki, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017.
- Habela, J., *Słowniczek muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2013.
- Jabłoński Z., *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1781–1830*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Kitowicz J., *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*, wstęp: M. Janik, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1925.
- Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, red. J. Krzyżanowski i in., t. 23, *Kaliskie*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółka Wydawnicza, Kraków–Warszawa 1964.

- Linde S.B., *Słownik języka polskiego*, t. 1 cz. 1, A–F, Drukarnia XX. Pijarów, Warszawa 1807.
- Linde S.B., *Słownik języka polskiego*, t. 3, R–T, Warszawa 1812.
- Literatura konfederacji barskiej*, t. 3, Wiersze, red. J. Maciejewski i in., Wydawnictwo DiG, Warszawa 2008.
- [Meciszewski K.], *Rywale czyli czapstrzyk w Krakowie: opera w dwóch aktach*, Kraków 1786, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. SD XVIII.1.1069 adl.
- Muzyka w czasopiśmie polskim XVIII wieku: okres stanisławowski (1764–1800): bibliografia i antologia*, opr. J. Szwedowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984.
- Naruszewicz A., *Dyaryusz podróży Nayiaśniejszego Stanisława Augusta krola polskiego na Ukrainę i bytnosci w Krakowie aż do powrotu do Warszawy dnia 22 lipca roku 1787*, Drukarnia P. Dufour, Warszawa [po 22 VII 1787].
- Nowak-Romanowicz A., *Klasycyzm*, seria *Historia Muzyki Polskiej*, red. S. Sutkowski, t. 4, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2013.
- [Ogiński M.K.], *Filozof Zmieniony: Opera w Muzyce Reprezentowana Na Zamkowym Theatrum Słonimskim Pod Czas Karnawału R. 1771*, [b.w.], Vilnius 1771.
- [Ogiński M.K.], *Kondycye stanow: opera we dwóch aktach na teatrze słonimskim reprezentowana*, Drukarnia P. Dufour, Warszawa 1781.
- Orgelbrand S., *S. Orgelbranda Encyklopedia Powszechna z ilustracjami i mapami*, t. 3, *od Boryszewski do Constable*, Wydawnictwo Towarzystwa Akcyjnego Odlewni Czcionek i Drukarni S. Orgelbranda Synów, Warszawa 1898.
- Orgelbrand S., *Orgelbranda Encyklopedia Powszechna z ilustracjami i mapami*, t. 14, *od Sowa do Tzschirner*, Wydawnictwo Towarzystwa Akcyjnego Odlewni Czcionek i Drukarni S. Orgelbranda Synów, Warszawa 1903.
- Pamiętniki spiskowców i więźniów galicyjskich 1832–1846*, red. K. Lewicki, Wydawnictwo Zakładu Imienia Ossolińskich, Wrocław 1954.
- Pauer E., *Sammlung der berühmtesten Deutschen, Französischen und Italienischen MÄRSCHEN für das Pianoforte : ausgewählt, theilweise eingerichtet und durchgesehen von E. PAUER*, Breitkopf & Härtel, Leipzig [1877].
- Prosnak J., *Opera polska w teatrach magnackich XVIII wieku*, „Muzyka” 1765, nr 1.
- [Radziwiłł M.], *Operetka pod tytułem Agatka we trzech aktach*, [przed 1784], Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Rps 6990 II.
- Raszewski Z., *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765–1865*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.
- Raszewski Z., *Teatr Narodowy w latach 1779–1789*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, nr 1–4.
- Ritter R., *Czy istnieje wzór dla libretta opery narodowej? Kilka rozważań na przykładzie opery polskiej*, w: *Operowy Kontrapunkt. Libretto w Europie*

- Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisicka i B. Judkowiak, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.
- Sowiński A., *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych, kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumencistów, lutnistów, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej, zawierający krótki rys historii muzyki w Polsce, opisanie obrazów cudownych i dawnych instrumentów z muzyką i portretem autora*, Nakładem Autora; Skład Główny w Księgarni Luxemburgskiej w Księgarni Braci Garnier; w Księgarni A. Leclerc, Paris 1874.
- Subel J., *Holland, Johann David*, w: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26790> [dostęp: 20.03.2022].
- Toczyski M., *Pamiętniki Michała Toczyskiego obejmujące wspomnienia od roku 1803 do roku 1867*, Nakładem Autora; w drukarni W. Korneckiego, Kraków 1873.
- Tylka I., *Instrumentaliści i wokaliści kapeli jezuickiej kościoła ss. Piotra i Pawła w Krakowie*, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars” 2014, nr 2.
- Żórawska-Witkowska A., *Lud, naród i ojczyzna w pierwszych operach polskich (1778–1794)*, w: *Operowy Kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisicka i B. Judkowiak, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.
- Żórawska-Witkowska A., *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Arx Regia Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego, Warszawa 1995.

#### CYTOWANA PRASA

- „Gwiazdka Cieszyńska” 26 (1873), nr 22.
- Oe [Estreicher K.], *Rys ogólny piśmiennictwa dramatycznego polskiego od r. 1750 do 1800*, „Dziennik Literacki” 17.12.1853, nr 50.
- Suplement do „Gazety Warszawskiej” 7.06.1786, nr 45.
- Suplement do „Gazety Warszawskiej” 27.09.1786, nr 77.

## Abstract

---

### ***Rivals [Rywale], or the Burgeois Opera in Kraków: History, Cultural Context, Meaning***

During the period of stagnation in Kraków's theatre culture in the 2<sup>nd</sup> half of the 18<sup>th</sup> century, an opera entitled *Rivals, or the Tattoo in Kraków [Rywale czyli czapstrzyk w Krakowie]* was created by Kacper Meczyszewski (libretto) and Zagórski (music; not preserved to this day), unknown by first name. Although mentioned several times in the theatre studies literature, it has not been by far a subject of separate musicological research. This opera is an example of a work that can be described as a 'bourgeois opera', i.e. a model of magnate operas, regarding to both theme and structure of the libretto, as well as to musical arrangement, transferred to the middle class standards and entrepreneurial capabilities of that time. Seemingly non-original, secondary and, due to its provincial character, relevant only to the 18<sup>th</sup> century residents of the former capital city, it seems to have a slightly deeper meaning. In order to understand the significance of *Rivals* in its full, this article will present the history of the comedy's creation and staging, an analysis of the libretto and a hypothetical form of musical setting in the context and in comparison with analogous operas of that period. For a better understanding of the title tattoo meaning, the history of its creation and reception as well as the condition of Kraków regiment band will be outlined.

## Keywords


---

opera, tattoo, 18th-century Kraków, bourgeois culture, regiment band



# Wojciech Krzyżanowski

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 [orcid.org/0000-0003-3576-5735](https://orcid.org/0000-0003-3576-5735)

## ***What Does the Lyrebird Hear? Trouble With Birdsong in the Anthropocene***

### **Introduction**

The following paper aims at presenting various issues related to Anthropogenic birdsong research based on the symbolic case of the lyrebird. Comparing the ecological acoustics of Hans Slabbekoorn with certain basic concepts from music theory and cognitive musicology provokes new speculative concepts. Such a speculation may help future researchers not to anthropomorphise songbirds and recognise their extraordinary perceptual abilities.

Human activities inevitably produce sound, similarly to any animal movements and actions. The development of industrial culture, however, saw an unprecedented rise in the volume of human-made noise. Machines indispensable for industrial prosperity launched a new era of widespread sonic invasion, hurting both humans and non-human animals alike. The direct, unrecoverable damage done to the hearing organs is a separate issue, but possible further consequences of noise pollution in the biosphere should be analysed as well.

Human-made noise is everywhere. Even the depths of the oceans are polluted with machine sounds.<sup>1</sup> Therefore, investigating a single animal breed

---

1 C.M. Duarte et al., 'The soundscape of the Anthropocene ocean', *Science*, 6529 (2021), 6.

may help one get greater insight into the impact of human noise on living organisms. A graphic display of human-made sonic violence can be found in birdsong, and the most vocal culprit is the Australian lyrebird.

## The lyrebird

If the collection of experiences and reminiscences of the early Australian pioneers from the 1920s, entitled *The Land of the Lyre Bird* is to be trusted, the discussed creature owes its name mostly to its beautiful tail.<sup>2</sup> The fabled male tail resembles the ancient lyre—the same instrument that granted Orpheus a visit to the realm of Hades. Now, in a twist of fate, the Australian songbird itself stands on the brink of becoming a threatened species.<sup>3</sup>

Recent reports on the lyrebird appeared on BBC channel, in a programme hosted by David Attenborough.<sup>4</sup> Firstly, one sees a beautiful avian creature with an extraordinary tail—perhaps matched only by famous peacocks. After its first few original songs, the lyrebird sings the sounds of engines, chainsaws, toy laser guns, or even catcalling. This is a gruesome feedback of human behavior. The wonderful creature, mimicking sounds of gas-fueled destruction, inspires a shameful self-realisation: this is what humans really do, this is who humans really are.

The lyrebird is so talented at mimicry that watching it sing causes almost a feeling of disbelief—it reproduces the sounds of heavy machinery with stunning accuracy. One may wonder how it is possible; if it swallowed a loud-speaker or maybe it is all a hoax.

Reception of those industrial songs deserves its own specialised research. The amazing copying talent may have already become a curse. If humans can be fooled that they hear real chainsaws instead of a singing bird, perhaps non-human animals fall for it as well. We have to remember that for many forest dwellers, the sound of the chainsaw is the sound of death. The most reasonable reaction upon hearing it should be running away.

The repertoire of the lyrebird constitutes an interesting case for memetics. Memeticists such as Susan Blackmore or Daniel Dennett claim that the ability to mimic, or imitate, is at the very core of human culture.<sup>5</sup> Perhaps because

2 L. Waters, 'The Land of the Lyrebird', *Fusion Journal*, 19 (2021) 188-205; J.C. Stephens, *The Land of the Lyre Bird: A Story of Early Settlement in the Great Forest of South Gippsland* (J.C. STEPHENS PTY. LTD.: Melbourne, 1920).

3 A. Morton, 'Lyrebird may join threatened species, as scale of bird habitat lost to bushfires emerges', <https://www.theguardian.com/environment/2020/jan/24/lyrebird-threatened-species-scale-bird-habitat-bushfires-emerges>, accessed 1 May 2022.

4 BBC Earth, 'Attenborough: the amazing Lyre Bird sings like a chainsaw!', <https://youtu.be/mSB71jNq-yQ>, accessed 1 May 2022.

5 S. Blackmore, *The Meme Machine* (1<sup>st</sup> edn, Oxford: Oxford University Press, 1999); D. Dennett, *From Bacteria to Bach and Back: The Evolution of Minds* (J.C. STEPHENS



of the biases of the traditional nature-culture distinction, the authors do not seriously consider imitating cultural information between species. The case of the lyrebird shows that imitating human cultural information may have potentially harmful results to non-human animals. This not only indicates a beginning of a tangible web of inter-species culture, but also shows humans' contribution to it as at least controversial.

## How do birds hear?

It is commonly known that humans suffer many different health problems because of exposure to noise. Various cases may lead to permanent hearing loss, increased risk of hearing disease or even decline in school performance.<sup>6</sup> It is rational to presume that other animals, such as birds, are also threatened by the intensifying Anthropocenic soundscape.

However, relating bird and human problems directly may lead to overanthropomorphisation. Is it possible to understand how to effectively minimise the negative influence of the industrial soundscape on birds? Fortunately, both birdsong per se and birdsong in the anthropocene are thriving areas of research. The works of professor Hans Slabbekoorn provide many practical examples of environmental birdsong research. Slabbekoorn believes that 'it is critical to listen to nature and that sound science can benefit decision making about the balance between ecology and economy.'<sup>7</sup>

While Slabbekoorn's research is mainly acoustics-oriented, it is important to notice that a lot of sound science is also done in the field of musicology.

Musicological investigations of birdsong focus also on more theoretical problems. For instance, there is a very prominent paper from the field of cognitive musicology, which tries to settle if birdsong is more similar to music or speech.<sup>8</sup> While such a research topic may sound intangible and far-fetched at first, the presented precise neuroscientific data holds its ground. The speech/song dilemma cannot be settled without researching *how* and *what* do birds hear—and learning about the neurobiology of bird hearing is indispensable in diagnosing their real-life problems. Without that perspective one is forced to anthropomorphise.

Shannon addresses an important issue about birdsong analysis, asking if a research should necessarily be looking for melody and wondering if birds

---

PTY. LTD.: Melbourne, 2017).

6 H. Slabbekoorn, and E.A.P. Ripmeester, 'Birdsong and anthropogenic noise: Implications and applications for conservation', *Molecular Ecology*, 17 (2008).

7 Slabbekoorn, and Ripmeester, 'Birdsong...';

8 R.V. Shannon, 'Is Birdsong More Like Speech or Music?', *Trends in Cognitive Sciences*, 4 (2016), 245-247.

perceive the essence of their songs as something completely different. It turns out that although birds and humans do share certain traits in perceiving musical pitch, there also are some fundamental differences. First of all, birds generally seem to perform very poorly in recognition of transposed melodies.

Transposition is a musical process of moving a certain melody or sound sequence to higher or lower pitch registers. In this process, the relative keyboard distance between notes stays the same. If a melodic sequence of notes is C D C D C and one transposes it one whole tone up, D E D E D would be a result. This process is very clear and intuitive for humans, especially in perception. In regular communicative and musical practice people listen to the so-called relative pitch, and so they can recognise melodies no matter if they are played by a bass guitar or a flute. Relative pitch is also used to decipher speech, even in tonal languages.

The alternative to relative pitch is absolute pitch, famously referred to as 'perfect pitch'. The term 'absolute pitch' is used both as a name for the plane of musical sounds paired strictly with the Hz values of the corresponding sound waves, and as a name for the skill used to perceptually recognise these connections. Absolute pitch is a very rare ability among humans. That is not necessarily the case with songbirds.

## Pitch-rhythm-timbre

An interesting recent article by Micah R. Bregman, Aniruddh D. Patel, and Timothy Q. Gentner opens with a very strong statement:

Decades of research have led to the widespread belief that songbirds, unlike humans, are strongly biased to use absolute pitch (AP) in melody recognition. This work relies almost exclusively on acoustically simple stimuli that may belie sensitivities to more complex spectral features.<sup>9</sup>

This paper suggests that general research trends for the preceding twenty years have been to identify if songbirds use relative pitch or absolute pitch. Relative pitch was ruled out because of the songbirds inability to recognise transposed melodies. The answer seemed simple—if it is not relative pitch, it must be absolute pitch. This now turns out to be an anthropomorphisation. Bregman, Patel and Gentner present experimentally confirmed suggestions that scholars should be looking for another sound parameter altogether. With a novel approach, the researchers investigated if songbirds recognise signals that keep the original, not transposed melody, but are played in a different timbre. It turns out that this kind of recognition is also very poor.

---

9 M. Bregman et al., 'Songbirds use spectral shape, not pitch, for sound pattern recognition', *PNAS*, 6 (2016).

Failure with recognition of both transposed pitches and shifted timbres inspired the team to look for more general sound information. The final and surprisingly successful experiment concerned rhythm, or rather microrhythm. Both previous attempts contained examples with generally unchanged tempo, but that was not enough data to draw any conclusions. The real breakthrough happened when researchers considered the spectral envelope.

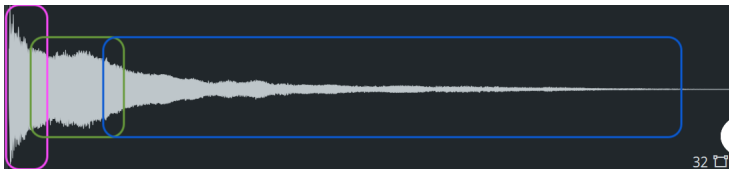
The spectral envelope is a very precise account of loudness of sound over time. While that may generally work as a definition of rhythm, it is important to note that in this case we are investigating the sound at a microscopic perspective. A closer look at examples of sound waves may be useful to understand the significance of the micro rhythmic scale:

This is the spectrum of one note played on the piano. Traditionally sound spectrums are divided into four parts: the attack—the beginning of the sound, decay—the general decay of volume, sustain—the phase in which the lower volume remains steady, and release—the last part, where the sound dissolves into nothingness. The picture presented below does not present the ideal four stages, but it is possible to discern a few phases:



Ex. 1: Piano sample sound spectrum generated in FL Studio 20 demo.

The second picture presents the same spectrum, but now it is visibly divided into three stages. In the first, violet segment, we can see a loud opening that quickly loses volume. This part corresponds to the artist's finger impact on the key. This impact produces a percussive sound, which quickly goes away. The second, green stage, corresponds to the phase where the musician holds the finger pressed to the key. The sound is steady and the strings resonate



Ex. 2: Piano sample sound spectrum generated in FL studio 20 demo with three phases marked in color.

openly. The last, blue stage, indicates the slow decay of the sound. This may mean either that the musician's finger is no longer pressed to the key and the sound is forced to stop, or that the finger is still pressed firmly but that is the natural fade out of the vibrating strings.

This example shows clearly that even a single sound consists of a very intricate rhythmic pattern of subsequent amplitudes. These microrhythms change significantly if one chooses a different instrument or another sound source. It could be then generalised that timbre is expressed in rhythm. The musical pitch can also be thought of as a special case of rhythm—indeed,  $A=440$  Hz is air vibrating at the steady velocity of 440 times per second. Therefore, a completely different approach is needed. Bregman, Patel, Gentner state explicitly:

We find that small manipulations altering either pitch or timbre independently can drive melody recognition to chance, suggesting that both percepts are poor descriptors of the perceptual cues used by birds for this task. Instead we show that melody recognition can generalize even in the absence of pitch, as long as the spectral shapes of the constituent tones are preserved. These results challenge conventional views regarding the use of pitch cues in nonhuman auditory sequence recognition.<sup>10</sup>

The researchers experimented with melody recognition in the absence of pitch, which is very abstract and non-intuitive for human listeners. Humans recognise melodies by listening to the pitches. According to Bregman, Patel and Gentner, songbirds recognize spectral shapes by listening to the microrhythms. The spectral shape is an account of sound amplitudes over time. The process of pitch abstraction replaces the given pitches with noise, while keeping the same sound amplitudes over time.

Lastly, it is very important to understand the difference between the sound spectrum and the timbre, which are very often confused.<sup>11</sup> Timbre is a very general term, which is popularly described as the element which changes when one plays a note of the same pitch on two different instruments. The popular misunderstanding is that sound spectrum contains all information about the timbre. The more complex truth is that sound spectrum is just a snapshot of a momentary variant of a given timbre. For example, the sound spectrum of a note played on a real saxophone in a small room differs greatly from the sound spectrum obtained from listening to a saxophone note played outside from a recording on a smartphone. However, the human ear easily recognises those two as one timbre.<sup>12</sup> As timbre in this sense is a more

10 M. Bregman et al., 'Songbirds...'

11 D. Deutsch, ed., *The Psychology of Music* (3<sup>rd</sup> edn, Elsevier Academic Press: New York, 2013).

12 S. McAdams, 'Musical Timbre Perception', in D. Deutsch, ed., *The Psychology...*

generalised phenomenon than sound spectrum, the study by Bregman, Patel and Gertner could benefit from including it in the conclusions. Keeping all these complex pitch-rhythm-timbre relationships in mind may surely enrich many practical birdsong researches by adding a deeper perspective.

## Speculation

The intricacies of songbird sound perception can also help us fruitfully speculate about the problems concerning acoustical masking. Firstly, it is crucial to state a few more obvious facts. Masking is a process in which a certain object (or sound) becomes harder to perceive against a certain background. It may distort animal communication or render it completely impossible. And without child—parent communication, incoming danger alerts or courtship displays, whole populations may suffer irreversible damage. Unfortunately, that is what happens to birds in urban areas. The sounds of cars, planes or other Anthropocenic noise generators render birdsong inaudible, which forces avian populations to desperately find a way around the problem. There are few available options. The victims may either fly away from the sound source or try to change their singing habits.

It is easy to imagine that the simplest and most brilliant solution would be to adjust singing patterns so that the noise and birdsong do not overlap. Unfortunately, the experimental research by Yang and Slabbekoorn shows that winter wrens do not use such a strategy.<sup>13</sup> That being said, such behavior in other birds has not yet been disproved.

Two other strategies for birdsong to avoid masking come to mind, and both must bring inevitable harm to the singer. The first behavior corresponds to the famous Lombard effect: when exposed to certain levels of noise, humans, birds, and many other animals have been observed to raise their voice. But how much louder can a bird sing? No bird can compete with an airplane. And more importantly, that cannot become a long-term strategy. Constantly singing louder than naturally inclined must result in syrinx damage—and such damage may potentially influence the timbre of the birdsong, thus rendering it unprocessable for conspecifics.

The second strategy would be to try to sing in an unnatural register, transposing the birdsong higher or lower, so as to avoid masking with noise. That does seem to be the case with South American wood wrens.<sup>14</sup> Unfortunately, experimental research shows that songbirds do not do well in recognising

---

13 X.-J. Yang, and H. Slabbekoorn, 'Timing vocal behavior: Lack of temporal overlap avoidance to fluctuating noise levels in singing Eurasian wrens', *Behavioral Processes*, 108 (2014).

14 H. Slabbekoorn, 'Soundscape Ecology in the Anthropocene', *Acoustics Today*, 1 (2018), 42-49.

transposed signals.<sup>15</sup> Also, singing in frequencies that are not typical for the species must put damaging stress on the syrinx.

Moreover, it has been established that some bird species are forced to use both of these damaging strategies at once.<sup>16</sup> Just like in humans, raising one's voice is biomechanically linked to using higher frequencies. In this case, it is predictable that the syrinx would be damaged even stronger, which may entirely block effective communication. This is also a situation in which we may expect memetic danger. Slabbekoorn writes:

Because juvenile songbirds learn the songs of conspecifics, any masking will impact adult song development; juveniles will not copy what they cannot hear and are therefore likely to end up with adult songs that are well-audible given local noise conditions. Similarly, immediate feedback may yield even more rapid adjustments. If birds get no response from others when using a song type that is heavily masked but they get a response from another, they may continue to repeat the latter. These kinds of signal adjustments are not evolutionary changes, although the flexibility itself may be the result of an evolutionary adaptation.<sup>17</sup>

If juvenile songbirds do learn the songs of conspecifics, it means that the songs are distributed through imitation, and therefore are valid for memetic analysis. Strong noise-to-signal ratio such as the one in the urban soundscape is actually a very favorable environment for memetic development. Memetic evolution happens every time cultural information is imitated with any variation. It is easy to imagine a juvenile songbird listening in focus to a very intricate song, which somewhere in the middle got distorted by the sound of a car horn. It is not possible for the learner to mimic the distorted song in original shape, and so it gets a little twist. If this happens frequently enough, chaos may ensue and songs may lose all their meaning. In this regard, Slabbekoorn is wrong to say that these signal adjustments are not evolutionary changes. They may not be artifacts of genetic evolution, but they undoubtedly belong to the realm of the (memetic) evolution of culture.

## Conclusions

The magnificent lyrebird must remain a symbol of Anthropocenic sonic violence done to all avians, or maybe even all non-human animals. The exact biomechanics of bird hearing are just being discovered and the future fate

15 M. Bregman et al., 'Songbirds...', 1-3; H. Brumm, 'The impact of environmental noise on song amplitude in a territorial bird', *Journal of Animal Ecology*, 73 (2004) 2-3.

16 H. Brumm, and Zollinger S.A., 'The evolution of the Lombard effect: 100 years of psychoacoustic research', *Behaviour*, 11/13 (2011), 1-11.

17 H. Slabbekoorn, 'Soundscape...', 42-49.

of songbirds remains unpredictable. The researchers are constantly amazed at just how different from ours can another sense of hearing work. What we do know for certain is that human-made noises introduce chaos to songbird communication, which inevitably leads to a challenge for their wellbeing and even survival. It is indispensable that scientists and scholars across disciplines join forces in the very intricate matter of birdsong. Perhaps, everybody would like to meet a lyrebird one day.

## Bibliography

---

- BBC Earth, 'Attenborough: the amazing Lyre Bird sings like a chainsaw!', <https://youtu.be/mSB71jNq-yQ>, accessed 1 May 2022.
- Blackmore S., *The Meme Machine* (1<sup>st</sup> edn, Oxford: Oxford University Press, 1999); D. Dennett. *From Bacteria to Bach and Back: The Evolution of Minds* (2017).
- Bregman M. et al., 'Songbirds use spectral shape, not pitch, for sound pattern recognition', *PNAS*, 6 (2016), 1666-1671.
- Brumm H., 'The impact of environmental noise on song amplitude in a territorial bird', *Journal of Animal Ecology*, 73 (2004), 434-440.
- Brumm H., and Zollinger S.A., 'The evolution of the Lombard effect: 100 years of psychoacoustic research', *Behaviour*, 11/13 (2011), 1173-1198.
- Dennett D., *From Bacteria to Bach and Back: The Evolution of Minds* (W.W. Norton & Company, New York, 2017).
- Duarte C.M. et al., 'The soundscape of the Anthropocene ocean', *Science*, 6529 (2021), 1-10.
- McAdams S., 'Musical Timbre Perception', in D. Deutsch, ed., *The Psychology of Music*, D. Deutsch, (3<sup>rd</sup> edn, Elsevier Academic Press: London, 2013), 35-68.
- Morton A., 'Lyrebird may join threatened species, as scale of bird habitat lost to bushfires emerges', <https://www.theguardian.com/environment/2020/jan/24/lyrebird-threatened-species-scale-bird-habitat-bushfires-emerges>, accessed 1 May 2022.
- Shannon R.V., 'Is Birdsong More Like Speech or Music?', *Trends in Cognitive Sciences*, 4 (2016), 245-247.
- Slabbekoorn H., 'Soundscape Ecology in the Anthropocene', *Acoustics Today*, 1 (2018), 42-49.
- Slabbekoorn H., and Ripmeester E.A.P., 'Birdsong and anthropogenic noise: Implications and applications for conservation', *Molecular Ecology*, 17 (2008), 72-83.
- Stephens J.C., *The Land of the Lyre Bird: A Story of Early Settlement in the Great Forest of South Gippsland* (J.C. STEPHENS PTY. LTD.: Melbourne, 1920).
- Waters L., 'The Land of the Lyrebird', *Fusion Journal*, 19 (2021), 188-205.
- Yang X.-J., and Slabbekoorn H., 'Timing vocal behavior: Lack of temporal overlap avoidance to fluctuating noise levels in singing Eurasian wrens', *Behavioral Processes*, 108 (2014), 131-137.



## **Abstract**

---

Human-made noise pollutes the Earth further every day. It is important to investigate how that process affects the whole biosphere. I present a symbolic case of the Australian lyrebird, which is a songbird that mimics the sounds of its surroundings. Today its songs sound like chainsaw and other heavy machinery. All animal species are polluted by human noise to some extent. There are many studies about sonic perception in animals, but it seems that this knowledge is still hardly popularised. The phenomenon of sharing sounds between humans and other animals may also be better understood by new approaches to studies on cultural evolution.

## **Keywords**

---

Lyrebird, Anthropocene, birdsong, memetics



## Noty biograficzne

---

**Piotr Arseniuk** – ukończył studia na Wydziale Instrumentalnym UMFC w Warszawie w klasie organów dr. hab. Bartosza Jakubczaka. Jest również absolwentem Wydziału Inżynierii Materiałowej Politechniki Warszawskiej. Obecnie studiuje na Wydziale Muzyki Kościelnej UMFC w klasie organów dr. hab. Michała Markuszewskiego. Jest laureatem wielu konkursów organowych. Dwukrotnie był stypendystą Prezydenta Miasta Biała Podlaska. W 2020 roku wydał swój solowy, dwupłytowy album CD *Cantio Polonica* z utworami organowymi polskich kompozytorów.

**Jan Bielak** – student teorii muzyki oraz dyrygentury w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Brał udział w międzynarodowych i ogólnopolskich konferencjach, m.in. w Łodzi i Mainz. Swoją pracę licencjacką pt. *Pieśni Karola Szymanowskiego a muzyka arabska. Wpływ Orientu na dzieła z op. 26, 31 i 42* obronił z oceną celującą.

**Wiktor Mrzygłód** – ukończył studia muzykologiczne I stopnia na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie obecnie kontynuuje swoją ścieżkę kształcenia na studiach magisterskich. Odbył roczne stypendium w Departamencie Muzykologii i Dóbr Kultury w Cremonie, na Uniwersytecie w Pawii. Dotąd miał również okazję prowadzić zajęcia z audycji muzycznych w Szkole Muzycznej w Suchoj Beskidzkiej. Jego zainteresowania muzykologiczne to m.in. muzyka dawna, filozofia muzyki i badanie udziału muzykologii w życiu społecznym.

**Michał Jagosz** – absolwent studiów licencjackich w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego oraz Podyplomowych Studiów Menedżerów Kultury w Szkole Głównej Handlowej w Warszawie. Obecnie pod kierunkiem dr hab. Ireny Bieńkowskiej przygotowuje pracę magisterską poświęconą edycji źródłowo-krytycznej *Kantaty w dzień inauguracji statui króla Jana III* Macieja Kamieńskiego. Od 2019 roku zawodowo związany z Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina w Warszawie.

**Wojciech Krzyżanowski** – doktorant muzykologii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, absolwent kompozycji elektroakustycznej na Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu. Swoją pasją do muzyki dzieli się ze słuchaczami na antenie Polskiego Radia Chopin i Radia Kapitał, gdzie współtworzy słuchowisko „psst”. W czasie wolnym przekorny użytkownik mediów społecznościowych, zwolennik filmów animowanych i przeciwnik międzynarodowych konfliktów. Publikował m.in. w „Ruchu Muzycznym” i czasopiśmie „Glissando”.



1  
P  
P  
20