

Zygmunt Mycielski

Muzycy o literaturze [Muzyka i język]¹

PENklub 29 I 1981

[L]iteraci o muzyce: [André] Gide, Tomasz Mann, [Marcel] Proust, [Jarosław] Iwaszkiewicz, poza technicznymi uwagami czy dziełami o Chopinie czy Bachu, ogólne rozważania literatów o muzyce, ich literackie opisy muzyki, nie są „przydatne” dla muzyka.

Może przybliżają muzykę czytelnikowi – ale wartość tych rozważań czy opisów jest ŚCIŚLE LITERACKA, literacka właśnie, nie muzyczna.

Przypomnę tu arcydzieła, które z muzycznego punktu widzenia są absurdalne: SONATA KREUTZROWSKA Tołstoja czy KONCERT Wojskiego na rogu, czy KONCERT Jankiela na cymbałach Mickiewicza. Są to wspaniałe wiersze – ale – co to ma wspólnego z muzyką?

Podobnie z muzykami: o literaturze jest niewiele ich tekstów, chociaż wielu muzyków dużo pisało:

¹ Jest to tekst przygotowany przez Zygmunta Mycielskiego do odczytu w PEN Clubie, 29 I 1981 roku. Maszynopis zachowany jest w zbiorach Archiwum Zygmunta Mycielskiego w Zakładzie Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie (w części zbiorów odnalezionych w 2019 roku, obecnie w opracowaniu). Niektóre z prezentowanych w tekście rozważań autora pozostają tożsame z maszynopisem referatu *Musik und die Sprache*, który Mycielski przygotował na wizytę w Dubrowniku w marcu 1981 roku, i dlatego postanowiono dodać ten tytuł w nawiasie. W tekście dokonano jedynie oczywistych korekt w zakresie pisowni i interpunkcji, zachowując jednocześnie oryginalny styl zapisu autora. Wszystkie podkreślenia i uwypuklenia pochodzą od Zygmunta Mycielskiego. Z maszynopisu odczytała i do druku podała Beata Bolesławska-Lewandowska.

Schumann, Liszt, Berlioz, wreszcie WAGNER. Wagner pisał własne teksty do swoich dramatów i dużo pisał o muzyce i słowie, o TEKSTACH.

Muzycy o literaturze, to jest więc temat stykający się z tym, co jest stosunkiem muzyków do tekstu, a więc do języka i do słowa. A wreszcie, do sensu tych słów.

Muzycy operują też językiem. Językiem muzycznym, który jest inny od języka, którym operujemy w słowie i piśmie. Język posługujący się słowami służy do porozumiewania się i do wzajemnej komunikacji, przekazuje nam pewne treści i coś nam komunikuje, informuje nas o czymś.

Język muzyczny, operując innym materiałem, operuje innymi treściami. Nie informuje nas o niczym, różni się nawet od języka poetyckiego, chociaż przekazuje nam jakieś wzruszenia za pomocą napięć i rozładowań, spokojów i niepokojów, muzycznych właśnie.

Historia związków języka mówionego z językiem muzycznym jest zamierzchła i niemożliwa do zbadania. – Nie wiemy bowiem, jak powstało słowo i język mówiony, tak jak nie wiemy jak, kiedy i gdzie powstały wysokości, rytmy, barwy i natężenia muzyczne. Może to się zaczęło od wokalnych okrzyków i wyrazów zdziwienia, strachu, nawoływania, zapytania, tak jak to pozostało w rozmaitych sposobach naszych A, O,

Ach, czy Och. Może zrodziły się zrazu stukania i hałasowania, aż po bębny i piszczałki. Zapewne te dwa różne gatunki wyrazu – słowno-językowy i muzyczny – powstawały równoległe i równocześnie, i były ze sobą ściśle związane, tak jak pozostały ściśle związane w starych recytacjach wersetów tragedii antycznych – słyszałem jeszcze dawną operę chińską, w której głos na pewnej wysokości jest bliski wysokościom samogłosek mówionych przy śpiewie i w określonych tonach. Recytacje psalmów – o których jeszcze wspomnę – bo ograniczam się tu do muzyki europejskiej.

A więc – mowa i muzyka były zawsze w ścisłym związku: bardzo późno się ten związek rozluźnił, przybrał formy, które nazwaliśmy artystycznymi, rozmaite formy prozy i poezji oraz muzyki, wokalne i instrumentalnej, a wreszcie, tworzonej oddzielnie, przez kogoś, kogo nazwaliśmy kompozytorem.

Kompozytor ten nie stracił jednak swoich związków ze słowem, literaturą i przekazywanymi przez literaturę treściami.

Kompozytor operuje tylko innym językiem, innym materiałem. Muzyka bowiem jest językiem, tak jak sztuki plastyczne są językiem. Każdy z tych języków wyraża inne treści. Muzyka nie wyraża tego, co wyraża język mówiony, posiada jednak swoją składnię, zdania, interpunkcję nawet. Za pomocą rytmiki, wysokości, barw i ich natężenia wywołuje rosnące czy malejące napięcia, spokój czy niepokój, powtarzalności i reminiscencje, z których powstaje utwór, budowa, którą nazywamy formą.

Często słyszymy, że muzyka powstała z pierwszego instrumentu, którym jest ludzki głos. Możliwe, że tak było, jak o tym już wspomniałem. W każdym razie, frapujące są w naszej europejskiej muzyce podziały instrumentów na wysokie i niskie, we wszystkich grupach, tak jak w czterech podstawowych grupach głosu: sopran, alt, tenor i bas.

Ta wokalnosc orkiestry jest jakby zachowana w instrumentach, od fletu po kontrafagot, od wysokiej trąbki po tubę i od skrzypiec po kontrabas.

W pierwszych wiekach znanej nam muzyki europejskiej tekst dominował: od czasów chóru gregoriańskiego, z jego psalmami, antyfonami, hymnami i sekwencjami – muzyka recytowała i ozdabiała te teksty, zwłaszcza na początku i na końcu zdań. (Mamy tu więc ścisły związek muzyki z tekstem, a więc z literaturą!). Był to obrzęd, modlitwa i ceremoniał wreszcie.

Muzyka jest czymś podległym. O odrębnych walorach artystycznych nikt nie myśli. Walory te tkwiły w jakości wykonawstwa, o którym mało wiemy. Wydaje się z przekazów i ówczesnego szkolenia wokalistów, że były to walory bardzo wysokie, zarówno u solistów-kantorów, jak w responsoriach chóralnych. Myślę, że ludzie byli wówczas bardziej muzykalni, może dlatego, że mowa pierwotnie była ściślej związana z tym, co ochrzciliśmy później mianem muzyki?

Nie wiem tego, nie jestem ani etnografem, ani lingwistą czy językoznawcą, ani muzykologiem. Wyciągam wnioski tylko z moich osobistych doświadczeń i przemyśleń. W każdym razie nie sądzę, żeby wtedy zebrani w kościołach śpiewali tak źle, jak dzisiaj, gdy nie są w stanie zaśpiewać nawet tak prostej piosenki, jak *Sto lat*.

Wszystko to ma bardzo duży związek ze stosunkiem muzyki do tekstu, czyli do literatury. Nigdy i nigdzie nie twierdziłem, żeby muzyka wyrażała jakieś treści. Konstatujemy przecie, że ta sama muzyka służyła do bardzo rozmaitych tekstów – stąd wniosek, że ta sama muzyka wyraża rozmaite treści, o ile już koniecznie się upieramy, że ona jakieś treści wyraża.

Mimo to jednak, muzyk był przez wieki związany z tekstem – i po dziś dzień tekst go inspiruje. [S]łuzę mu, choć dzieje się to w rozmaity sposób.

Z rozwojem wielogłosowości tekst stawał się coraz mniej zrozumiały. I nawet w muzyce kościelnej i motetach nie docierał do świadomości słuchacza. W czasach renesansowej wielogłosowości muzyk często bawił się słowami i efektami sylab, często bawił się onomatopeją. Clément Jannequin na początku XVI wieku, w swojej słynnej i często do dziś wykonywanej *Bitwie pod Marignano* naśladuje zamieszanie – głosy chóru wołają tam: FAN – fa-re-le-le, LAN, FAN, czy: pa-ti-pa-ta- VAM – VOM – VOM – zanim wykrzykiwać zaczęła VICTOIRE!

Zabawa? Treść? Literatura? Sens tekstu zatracą się, chociaż muzyka nic nie traci ze swego autonomicznego wyrazu. Przeciwnie. To muzyk coraz bardziej poszukuje wyrazu, ekspresji, tak jak to się wtedy działo i w innych dyscyplinach artystycznych. Muzyk ulega tu nawet coraz bardziej literackim pokusom, one wzrastają – możemy to obserwować w całej historii muzyki europejskiej.

Oratoria, pasje i opery przynoszą nam po motetach i madrygalach coraz większą porcję treści – wyrażonej

innym niż słowo językiem. Zadziwić może też, że muzycy zaczynają pisać o jakiejś prawdzie wyrazu, wyrazu muzycznego, związanego z treścią. Treścią kościelną, którą reformy ambrożyjskie i gregoriańskie starały się ustalić i – zapewne – uprościć, w stosunku do muzyki antycznej i synagogalnej.

Teraz obok chorów i arii pojawia się recytatywy i arioso, inne niż gregoriańsko-kościelne. Teraz związki z tekstem dążą do jakiejś jedności wyrazu, która zaczyna się nazywać prawdą wyrazu, wyrazu muzycznego. I gdzieś od XVI wieku kompozytorzy poszukują tej prawdy i często o niej piszą – aż po Wagnera i Debussy'ego, aż po dzisiejsze czasy.

A iluż to kompozytorów uważało, że już posiadli sekret i receptę na wyrażenie prawdy muzycznej, że posiadli receptę na właściwe i prawdziwe traktowanie związku treści z muzyką!

Pomijam tu antyczne przekazy i reformy średnio-wieczne. W XVI wieku muzyka Palestriny² kodyfikuje w praktyce muzykę kościelną, nie stroniąc od muzyki świeckiej. William Byrd zajmuje się rytmem słów i zmiennym ich metrum. Thomas Morley, który zapewne znał Szekspira i pisał pieśni do tekstów z *Jak się wam podoba*, też pisze o rytmie mowy, który nie może być podporządkowany jednorodnemu metrum. We wstępie do swojej *Praktyki muzycznej* pisze o muzyce do tekstów pieśni, do motetów, o naturze muzyki i wyrazie słów, o *Sonetach* Petrarki i walorach słowa w madrygałach.

O 10 lat młodszy Monteverdi idzie jeszcze dalej. Pisze, że słowo ma być panem muzyki, a nie jej niewolnikiem. Skarży się w liście do nieznanego adresata, że w żadnej książce nie znalazł recepty na naturalną metodę wiązania muzyki z tekstem. Skarży się na niezrozumiałe dla niego poglądy Platona. Pisze o boskim Tassie, który wszystkie uczucia wyraża z największą naturalnością.

Frescobaldi, urodzony 102 lata przed Bachem, pisze o jedności wyrazu muzyki z tekstem. Teksty o tych sprawach tak się potem mnożą, że nie sposób ich tu streszczać.

² Na marginesie tego i dwóch poniższych akapitów Mycielski zapisał odręcznie daty życia twórców, których nazwiska wymienia (z wyjątkiem Bacha) – zapewne dla przypomnienia w razie ewentualnej dyskusji po wygłoszeniu odczytu. W niniejszej redakcji pomijamy je, jako łatwe do sprawdzenia, a nieistotne dla jasności wyводу autora.

Jak powiedziałem, nie jestem muzykologiem. Tylko z przykładów jakie znam i z własnej praktyki mogę coś o przebiegu tych spraw powiedzieć. Myślę więc o meandrach sztuki, która próbuje stworzyć jedność słowno-muzyczną. Oratoria, recytatywy, ariosa, melizmaty i koloratura, arie i opera – aż wreszcie, gdzieś, niemal zapomniana od czasów trubadurów – powstaje pieśń, nowa pieśń. Niemiecka, potem i francuska, rosyjska, polska. Rzecz jasna, Schubert nie wyskoczył z głowy Minerwy, ale Schubert jest tu najdoskonalszym jakby symbolem związku tekstu z muzyką.

Nie chodzi tu już o związek języka muzycznego z poezją, ale o to, co tylu kompozytorów nazywało PRAWDĄ MUZYCZNĄ, a co jest pojęciem, które Wagner, zarówno w teorii, jak w praktyce, najbardziej rozwinął. Ten Wagner, który sam pisał swoje teksty, który jednak w swoim *OPER UND DRAMA* milczy jak grób o Schubercie i o pieśni – zajmuje go bowiem tylko drama – właśnie: opera i dramat.

Wagner z całą natarczywością i namiętnością szuka doskonałego wyrazu uczuć, w słowie i muzyce. Inaczej niż Monteverdi i cała tradycja muzyczna od XVI po XVIII wiek i pieśń, która rozkwitał[a] w XIX wieku. W jego *OPER UND DRAMA* roi się od terminów, takich jak[:] Empfindung, innere Empfindung, Gefühl, Redegefühl, das Unaussprechliche, die Wortversmelodie, die Worttonsprache, die Wersmelodie, der Gefühlsinhalt des Gedankes – i wreszcie, wyraz muzyczny, chyba ekspresja – gdy chodzi o Ausdruck der Musik.

Ten wyraz jest prawdą, Ausdruck, Wahrheit i das Wirkliche. Wagner jest przekonany, że osiągnął w muzyce szczyt tej prawdy i natężenia wyrazu. Gdy słuchamy duetu Tristana z Izoldą, wydaje się, że ta muzyka, wydobyta już cała ze wstępu, coś takiego wyraża i osiągnęła. Ale Debussy znowu stawia na pierwszym miejscu tekst, słowo, docierające do słuchacza i tylko lekko dotknięte muzyką. A Musorgski operuje muzycznymi całościami, którymi dramatyzuje swój tekst w *Borysie [Godunowie]*.

Tak – po [operach] Verdiego i tak zwanych werystów z Puccinim, Leoncavallo i Mascagnim, zdążamy do podkładania ładnej muzyki pod tekst. To jest dalszym ciągiem historii dwóch różnych języków, dwóch różnych informacji, których zbieżności i rozbieżności muzyk próbuje zjednoczyć.

Sprawa ta wikła się, gdy muzyk traktuje słowo jako pretekst czy powód do technicznego opisu wokalnego. Zapewne tu leży moja czysto osobista niechęć do wielu oper, przy których nie odstępuję ode mnie myśl: dlaczego oni to wszystko śpiewają?

Ta myśl nigdy mi się nie nasuwa przy jedności, którą znajduję w dziełach od czasów chorału gregoriańskiego aż po całkiem umowne teksty, np. mitologiczne, z muzyką, która równie umownie przekazuje napięcia i frazy melosu, melodii.

A więc, za szczyt jedności uważam pieśń. Jej szczyty symbolizuje i realizuje Schubert. Może wszyscy znamy *Erlkoeniga* – „Wer reitet so spät, durch Nacht und Wind”. W tej pieśni muzyka jest jednością z balladą Goethego – jak w tylu innych – *Kennst du das Land*, czy Moniuszkowski *MOREL*, *Znasz-li ten kraj*.

Podobnie jest z prefacją – „Vere dignum et iustum est aequum et salutare” – *Te Deum*, czy *Lauda Sion Salvatorem*. Podobnie z *Lamentacjami* Palestriny, z budową *Pasji* Bacha, w których arie są muzyczną medytacją po tekstach recytatywów, chórów i ariosów. (*Ach Golgotha*) Bach, tak często nie wokalny, każe często głosom śpiewać linie instrumentalne. Zapożycza muzykę ze swoich dawniejszych dzieł, gdy się spieszy, a nigdy nie narusza umownego związku muzyki z tekstem.

Teoria, że można napisać dobrą muzykę do tekstu z książki telefonicznej, to nie była nowa teoria. Dobrą muzykę pisano do bardzo różnych – nieraz i złych tekstów. Nie o to chodzi. Chodzi o jakąś jedność, zarówno inspiracji, jak treści, która, okazuje się, że istnieje tak różna w materiale dźwiękowy[m] i słownym.

Strawiński zmasakrował tekst Gide'a w *Persefonie*. Tekst niedobry, poprzekręcał jego prozodię, akcenty, zanulował składnię.

Przyszedł też czas, gdy potraktowano słowa jako onomatopeje, szmery, posługiwano się zgłoskami, samogłoskami, elementami mowy, wręcz fonemami. Jannequin robił podobne rzeczy w swojej *Bitwie pod Marignano*, w XVI wieku.

Jednakże, jakaś literacka wypowiedź muzyka tkwi w jego podejściu do tematu. Muzyczne podejście do tematu jest czymś dużo głębszym od zwykłego podkładania muzyki pod tekst, czy też tekstu pod muzykę. Mogę to tylko zilustrować przykładem.

Posłuszę się tu przykładem *Pasji* Pendereckiego jako całością, jako dużej budowy całością słowno-

-muzyczną. Uważam to za ostatni znany mi przykład wykonania takiego zamiaru, zakończonego psalmem *In te Domine speravi*.

Niezależnie od tego, czy ta muzyka się podoba, czy nie podoba, uważam to dzieło za ściśle związaną wypowiedź słowa z muzyką.

Nie chodzi tu o muzykę wyrażającą treść, ale chodzi, jak u Wagnera, o wyraz muzyczny związany z wyrazem tekstu. O gospodarowanie napięciami i rozładowaniami muzycznymi podług tego, o czym mówią słowa.

Jest to więc inna muzyka niż Schubertowski wzór, trafiający w poetycką istotę wiersza. Literatura, wokalistyka i muzyka mają więc ogromną ilość możliwych do wyboru dróg.

Podobnie jak plastyka. Abstrakcyjny obraz, martwa natura, pejzaż mogą być piękne, jak piękny może być dywan, ornament, haft i koronka. Jednakże *Złożenie do grobu* Tycjana w Luwrze, czy *Syn marnotrawny* Rembrandta w Ermitażu są czymś, co nas zmusza do stosowania innej skali wartości³.

Z dziełami muzycznymi odczuwam coś podobnego, niezależnie od tego, czy są to dzieła wokalne czy instrumentalne. Mam wrażenie, że chodzi tu zawsze o to, o czym mówi autor czy kompozytor. I – chociaż muzyka nie komunikuje nam żadnych treści – to jej pobudka twórcza, jej źródło, musi tkwić w jakichś treściach, zapewne w duszy autora. Wymalować *Syna Marnotrawnego* czy *Złożenie do grobu* jest czymś rzadszym i trudniejszym niż opanowanie rzemiosła.

Nie chcę tu twierdzić, że chodzi o wielki temat⁴. Takie zamiary kończą się zbyt często kiczem, czy też pozostają pompierskim niewypałem. Czyżby więc chodziło o to, kto może i potrafi podjąć wielki temat?⁵

Mamy dzisiaj dużo takich prób. Mają one być „na miarę naszych czasów”. Przyszłość pokaże, które z nich będą autentycznym wyrazem tych czasów. Czy muzycy sprostali, czy sprostali pisarze temu, co się dzieje ze światem i z nami na świecie?

Sztuka tylko pozornie chodziła swoimi autonomicznymi ścieżkami. W gruncie rzeczy była zawsze wyrazem najwyższych aspiracji, na które dana epoka mogła się zdobyć.

Może teraz inne dyscypliny przejęły tę rolę sztuki?

³ Na marginesie dopisek: „Ponieważ – treść – itd.”.

⁴ Na marginesie dopisek: „Pasja, Biblia. Wagner nie splaszczyl tematu”.

⁵ Na marginesie dopisek: „[Jaki kto jest?]”.