

Kilka uwag o badaniach muzyczno-literackich¹

1. PISMO I DŹWIĘK

Jednym z powszechnych przekonań w dziedzinie związków muzyki z literaturą jest utożsamianie pierwszej z brzmieniem, drugiej zaś z pismem. I choć taki odbiór jest najbardziej rozpowszechniony, to trzeba pamiętać, że wyjściowe medium w obu przypadkach stanowi dźwięk. Język to w pierwszej kolejności mowa, a dopiero później tekst; mówienie to w istocie artykułowanie dźwięków i na tym poziomie jest zupełnie tożsame z muzyką. Fakt, że zwykle czytamy bezgłośnie, a muzyki słuchamy w trakcie koncertów lub z nagrań, profiluje nasze rozumienie istoty tych zjawisk do tego stopnia, że najczęściej na tej podstawie orzekamy o zasadniczych różnicach między nimi. Warto tedy przypomnieć, że alfabety stosowane w Europie są – analogicznie do rozmaitych notacji muzycznych – narzędziem zapisu dźwięku i, w przeciwieństwie do hieroglifów oraz ideogramów, stanowią podstawę zapisu fonetycznego. Co prawda, pobieżne nawet analizy historycznego procesu kształtowania się pisma wskazują, że zagadnienie to jest dużo bardziej

skomplikowane i trudno o jednoznaczność², niemniej można przyjąć uogólnienie mówiące o tym, iż w językach europejskich zdecydowanie dominuje pismo fonetyczne. Alfabetów łaciński oraz grecki stanowią zbiory znaków, które odsyłają do dźwięków wykorzystywanych w języku. Te same alfabety – o czym rzadko dziś pamiętamy – służyły przez wiele wieków do zapisu muzyki: począwszy od starożytnej Grecji, gdzie wszystkie rodzaje muzyki zapisywano literami, przez średniowieczne notacje dydaktyczne, aż po XVI- i XVII-wieczne tabulatury klawiszowe oraz współczesne tabulatury gitarowe³. Wszystkie te systemy wykorzystują znaki alfabetu (łacińskiego lub greckiego), które odsyłają do określonych dźwięków. Zawieszając współczesne realia odbioru, można zatem stwierdzić, że nie ma rudymenarnej różnicy między sposobem kodowania języka oraz muzyki, że w obu przypadkach mamy do czynienia z zapisem dźwięku.

¹ Artykuł został przygotowany w ramach stypendium doktorskiego Narodowego Centrum Nauki (konkurs „ETIUDA 1”). Projekt „Polifonia. Od muzyki do literatury” o numerze 2013/08/T/HS2/00082.

² Harald Haarmann twierdzi, że historia pisma to ciągle spór między wizualnym elementem języka (np. krojem czcionek) a właściwościami mowy. H. Haarmann, *Geschichte der Schrift. Von den Hieroglyphen bis heute*, München 2009, s. 55 (pierwsze wydanie pochodzi z roku 2002).

³ R. Rastall, *The Notation of Western Music. An Introduction*, London 2010 (pierwsze wydanie pochodzi z roku 1983).

Ta pobieżna charakterystyka⁴ jest dosyć istotna, ponieważ pozwala wyjść poza zestawienie język = pismo / muzyka = dźwięk. Fałszywość tej opozycji dostrzegł już Ferdinand de Saussure, który w słynnym *Kursie językoznawstwa ogólnego* stwierdził:

[...] język i pismo to dwa odrębne systemy znaków; jedyną racją bytu pisma jest to, że przedstawia język; przedmiotem językoznawstwa nie określa kombinacja wyrazu pisanego i mówionego: przedmiotem tym jest wyłącznie wyraz mówiony⁵.

De Saussure zdiagnozował również popularność błędnego utożsamiania języka z zapisem:

Przed wszystkim obraz graficzny wyrazów uderza nas jako coś trwałego i solidnego, co nadaje się lepiej niż dźwięk, by stanowić o jedności języka w czasie. Bez względu na to, że więź ta jest powierzchowna i stwarza jedność całkowicie sztuczną, jest ona o wiele łatwiejsza do uchwycenia niż naturalna, jedynie prawdziwa więź dźwiękowa⁶.

Obserwacja ta stała się podstawą XX-wiecznego językoznawstwa, w obrębie którego język funkcjonuje przede wszystkim jako dźwięk.

Podobnie rzecz ujmują Walter Jackson Ong, autor znanej i szeroko komentowanej książki *Oralność i piśmienność*⁷. Uczony ten dowodził, że alfabetyczny zapis języka jest dużo bardziej wtórny wobec jego realizacji dźwiękowej, niż zwykło się uważać. Amerykański jezuita przypomniał kilka prostych faktów, jak chociażby ten, że gatunek ludzki liczy około 50 000 lat, podczas gdy początki piśmienności datuje się na rok 3 500 p.n.e.⁸. Badacz zwrócił również uwagę

na przewrót w badaniach nad tzw. „kwestią homerycką”, jakiego dokonali Milman Parry oraz Albert B. Lord. Parry wykazał w swojej pracy doktorskiej⁹, że dzieła przypisywane Homerowi zostały skomponowane w przeważającej większości za pomocą formuł, czyli powtarzalnych zwrotów ściśle związanych ze schematem rytmicznym, i w konsekwencji umieścił *Iliadę* oraz *Odyseję* w kręgu tradycji oralnej. Parry wraz z Lordem¹⁰ (po przedwczesnej śmierci pierwszego z badaczy, drugi kontynuował rozpoczęte prace) prowadzili badania terenowe, w trakcie których zarejestrowali na taśmie wielogodzinne wykonania serbsko-chorwackich śpiewaków, stosujących w swej sztuce – podobnie do Homera – formuły. Ich odkrycie stało się podstawą do twierdzenia, iż możliwe jest, aby człowiek niewładający technologią zapisu języka potrafił sobie przyswoić, a potem wielokrotnie odtworzyć z pamięci utwór o długości porównywalnej ze starożytnymi eposami. Jednocześnie Ong, analizując różnice między kulturami oralnymi i cyfrowymi (także typograficznymi oraz elektronicznymi), zauważył, że te pierwsze zupełnie inaczej pojmują zagadnienie kompozycji literackiej. Otóż stosowanie formuł, charakterystyczne dla kultury z dużym residuum oralnym, pozwalało na zapamiętywanie wielu spetryfikowanych fraz, które wiązały się z utartymi i powtarzalnymi tematami. Pieśniarz, wykonując swe dzieło, nie recytował słowo w słowo wielu tysięcy wersów, lecz na bieżąco komponował opowieść z gotowych (tj. przekazanych przez tradycję) słowno-rytmicznych układów. Jest to istotne nie tylko ze względu na definitywne stwierdzenie, iż eposy homeryckie zostały ukształtowane przez wieloletnią tradycję ustną, a ich zapis jest jedynie utrwaleniem jednej z wersji, ale przede wszystkim z tego powodu, że dowodzi, iż język w trakcie historii człowieczeństwa funkcjonował przede wszystkim w sposób pozbawiony zapisu, a mimo to ludzkość była zdolna do stworzenia tak skomplikowanych i wyrafinowanych utworów jak *Iliada* i *Odyseja*. Oczywiście kryterium czasowe nie jest rozstrzygające, a fakt, że oralność jest starsza i obejmuje swoim zasięgiem dużo dłuższe dzieje niż

⁴ Subtelne, wyważone i bardziej rozbudowane analizy tego zagadnienia przeprowadził Carl Dahlhaus w szkicu *Muzyka jako tekst*, [w:] idem, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 251–270 (*Musik als Text*, 1979).

⁵ F. De Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa 2002, s. 51 (pierwsze polskie wydanie pochodzi z roku 1961, zaś francuski oryginał ukazał się pod tytułem *Cours de linguistique générale* w roku 1916).

⁶ *Ibidem*, s. 53.

⁷ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011 (pierwsze polskie wydanie ukazało się w roku 1992, zaś w wersji oryginalnej książka została opublikowana w roku 1982 pod tytułem *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*).

⁸ *Ibidem*, s. 138.

⁹ M. Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris 1928.

¹⁰ Zob. A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. P. Majewski, Warszawa 2010 (*The Singer of Tales*, 1960); P. Czapliński, *Słowo i głos*, [w:] *Literatura ustna*, red. P. Czapliński, Gdańsk 2010, s. 5–32.

piśmienność, nie jest w żaden sposób wartościujący, nie można bowiem zaprzeczyć ogromnej roli kulturotwórczej pisma. Przeciwnie, rozmaite techniki przetwarzania słowa (pismo, druk, media elektroniczne) głęboko przeformułowały to, jak porozumiewają się współcześni ludzie.

Ong wskazuje na głębokie zmiany, jakie dokonały się w sposobie myślenia oraz wypowiedania się osób, które opanowały technologię utrwalania mowy. Badacz zauważa, że dla oralności charakterystyczne jest wyrażanie myśli w sposób:

- addytywny – np. opis stworzenia świata z Księgi Rodzaju zawiera szeregi zdań współrzędnych wprowadzanych spójnikiem „i”;
- preferujący nagromadzenie w miejsce analizy – szczególnie nagromadzenie utartych zwrotów i formuł;
- chętnie sięgający po redundancję – powtarzanie najważniejszych elementów jest istotne ze względu na skuteczność komunikacji, w przypadku tekstu zawsze można wrócić do poprzedniej strony, mówca zaś musi się upewnić, że to, co chce przekazać, nie umknęło uwadze odbiorcy;
- bardzo zachowawczy i konserwatywny – mowa stanowiła sposób przekazywania i zapamiętywania wiedzy, nierzadko niezbędnej do przeżycia, dlatego musiała się opierać na doświadczeniach poprzednich pokoleń, a niezmiennosc formułicznych przekazów była warunkiem zachowania doświadczeń wypracowanych przez poprzedników;
- bliski codziennemu doświadczeniu człowieka;
- sytuacyjny, a nie abstrakcyjny;
- zabarwiony agonistycznie – sytuacja komunikacyjna w przypadku oralności implikuje nieustającą reakcję słuchaczy, przez co umożliwia polemiki, dyskusje i inne reakcje formułowane na bieżąco¹¹.

Ong dowodzi, że upowszechnienie się pisma wpłynęło nie tylko na sposób formułowania zdań (np. dla pisma typowe jest stosowanie zdecydowanie większej liczby konstrukcji podrzędnych i unikanie powtórzeń), ale także bezprecedensowy rozwój zdolności analitycznych (możliwy dzięki swoistemu „zatrzymaniu” mowy), „samowystarczalność” przekazu (w kulturach oralnych słowo jest tylko jednym – obok gestu, intonacji, tembru głosu itp. – z elementów kształtujących

znaczenie, podczas gdy w przypadku pisma sens tkwi przede wszystkim w znakach graficznych) oraz wprowadzenie dystansu i obiektywizmu¹² – zapis, szczególnie zaś druk¹³, powoduje przejście od dźwięku do obrazu, od czasowości do przestrzenności, co pozwala na odizolowanie autora od wypowiedzi. Mowa oratora jest zawsze „jego mową”, zaś wydrukowana książka może stać się obiektem krytyki ze strony jej twórcy, który w międzyczasie zmienił zdanie, by pozostać na jednym tylko przykładzie i nie wspominać o problemach intertekstualności oraz Barthesowskiej „śmierci autora”.

Wszystko to jest istotne dla niniejszego wywodu, ponieważ pokazuje, jak skomplikowany i niebinarny, tj. niepozwalający się ująć w opozycję: język = pismo / muzyka = dźwięk, jest omawiany problem. W efekcie nie można bezkrytycznie przyjąć, sformułowanego na początku niniejszych rozważań, sądu, iż „nie ma rudymen tarnej różnicy między sposobem kodowania języka oraz muzyki”. Trzeba bowiem pamiętać, że współcześnie do tego stopnia zinterioryzowaliśmy pismo oraz druk, że zupełnie „naturalne” jest dla nas utożsamienie języka z zapisem. Ong dowodzi, że dzisiejszy użytkownik słowa zawsze – również wtedy, gdy wygłasza mowę – myśli kategoriami tekstu i komponuje swą wypowiedź tak, jakby ją spisywał¹⁴. Dzieje się tak nawet w przypadku wtórnej oralności, z jaką mamy do czynienia w świecie zdominowanym przez media elektroniczne. Wydaje się, że to właśnie za sprawą nieodwołalnej „tekstualizacji” naszego myślenia tak chętnie dokonujemy polaryzacji na język (tekst) i muzykę (dźwięk), polaryzacji, która jest tyleż myląca, co nieuchronna. W obliczu tej niejednoznacznej sytuacji warto – jak sądzę – zadać pytanie o to, co odróżnia dźwięk językowy od dźwięku muzycznego, czyli, przyjmując bardzo szeroką definicję muzyki, od pozostałych zjawisk akustycznych.

¹² Ibidem, s. 131–207.

¹³ Zmiany, jakie dokonały się pod wpływem druku, omówił w swoich pismach – między innymi w słynnej *Galaktyce Gutenberga* (*The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, 1962) – Marshall McLuhan, skądinąd nauczyciel Onga. Zob. M. McLuhan, *Wybór pism*, przeł. K. Jakubowicz, Warszawa 1975, s. 209–300; idem, *Galaktyka Gutenberga. Tworzenie człowieka druku*, przeł. A. Wojtasik, wstęp G. Godlewski, Warszawa 2017.

¹⁴ Zob. W.J. Ong, *Przekształcanie się środków przekazu: mówiona książka*, przeł. M.B. Fedewicz, [w:] *Literatura ustna*, op. cit., s. 311–323. Cytowany artykuł w wersji polskojęzycznej ukazał się po raz pierwszy w „Pamiętniku Literackim” 1990 z. 1, s. 319–327, natomiast angielski oryginał pochodzi z książki Onga *Interfaces of the World* (1977).

¹¹ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność*, op. cit., s. 69–103.

2. ASEMANTYCZNOŚĆ MUZYKI

Językoznawstwo XX-wieczne, mimo zwrotu w stronę poziomu akustycznego, najczęściej nie stawia powyższego pytania, ponieważ podejmuje refleksję nad istniejącymi językami, a zatem selekcja materiału badawczego odbywa się poprzez konfrontację z zawartością słownika (niekoniecznie pisanego). Problemem tym wielokrotnie zajmowała się natomiast filozofia. Często w refleksji nowożytnej istotową różnicę między językiem i muzyką sprowadzano do tego, iż pierwszy działa za pomocą pojęć, podczas gdy druga pozbawiona jest zdolności ustanawiania kategorii oraz tworzenia znaczenia na zasadzie kodu. Takie rozumienie właściwości muzyki motywuje się tym, że dźwięki nie posiadają zdolności reprezentacji rzeczywistości, tzn. nie można za ich pomocą przedstawić konkretnego przedmiotu lub osoby¹⁵. W efekcie powstaje wizja muzyki zwanej „czystą”, której cechą podstawową jest autoteliczność. Brzmienia muzyczne tworzą w tym ujęciu mniej lub bardziej wyrafinowane struktury, w obrębie których specyficzny „sens” muzyczny wynika z inherentnych relacji kontrapunktycznych, napięć harmonicznym itp. Ów sposób ustanawiania muzycznego „znaczenia” – ze względu na brak zdolności kategoryzowania – oddziela się w filozofii nowożytnej od językowego modelu kreowania sensu. Asemantyczność muzyki funkcjonuje w refleksji filozoficznej wręcz jako aksjomat, który ma różne konsekwencje: na przykład dla Kanta stał się podstawą, aby uznać sztukę dźwięków za mniej wartościową od poezji, z kolei dla Schopenhauera apojęciowość stanowiła zaletę, ponieważ zapewniała bezpośredni dostęp do idei.

Największe bodaj konsekwencje dla XIX- i XX-wiecznej estetyki muzycznej miała koncepcja Eduarda Hanslicka wyłożona w rozprawie *O pięknie w muzyce*¹⁶. Działający w Wiedniu krytyk muzyczny dokonał apologii podejścia zasadzającego się na opisie inherentnych relacji między poszczególnymi elementami utworu muzycznego (melodyką, harmoniką, rytmiką itp.). Hanslick zauważał, co prawda, konotacyjne

właściwości muzyki oraz jej zdolność wzbudzania różnorodnych uczuć, niemniej zdecydowanie stwierdził, iż podstawą naukowego opisu – w przeciwieństwie do popularnego odbioru – może być jedynie ów system relacji formalnych. W konsekwencji doszło do paradoksalnej sytuacji, bowiem „prawdziwa”, tj. naukowa, wiedza o muzyce skazana została na podejście formalne, skupione na analizie autotelicznych relacji między poszczególnymi elementami dzieła muzycznego, natomiast doświadczenie odbioru muzycznego pouczało, iż właśnie to, co wymyka się opisowi formalnemu (emocje, doświadczenie piękna metafizycznego itp.), stanowi o ogromnej popularności sztuki dźwięków. Rozwijanie muzykologii inspirowanej omówioną teorią doprowadziło do rozwarstwienia w obrębie nauk humanistycznych. Wiedza o muzyce stopniowo przetrząsała się w hermetyczny system operujący wyspecjalizowanym językiem, który coraz bardziej odbiegał od doświadczenia słuchaczy. Proces ten połączył się z wyrugowaniem muzyki z programów edukacji powszechnej¹⁷, przez co doszło do marginalizacji nmysłu nad sztuką dźwięków. O fenomenie tym świadczy między innymi zaopatrzenie dzisiejszych księgarń, będące bezpośrednim odzwierciedleniem zainteresowania czytelników. Dział muzyczny – jeśli w ogóle występuje – najczęściej ogranicza się do biografii znanych kompozytorów oraz monografii na temat popularnych zespołów, gwiazd rocka itp. Bardzo rzadko można spotkać książki z zakresu teorii, historii oraz estetyki muzyki, podczas gdy podobne opracowania dotyczące literatury, sztuki, teatru, filmu, nowych mediów i innych dziedzin są podstawą zaopatrzenia sklepów z literaturą humanistyczną. Książki muzyczne trafiają zwykle do wyspecjalizowanych księgarń, gdzie wraz z nutami są kupowane przez instrumentalistów, kompozytorów, dyrygentów itd.

Sytuacja ta jest powszechna również w polskich realiach, niemniej zdarzają się od niej chlubne wyjątki. Problem niewyraźności muzyki i nieadekwatności opisu językowego do samego doświadczenia słuchania

¹⁷ Na problem ten zwrócił uwagę Nikolaus Harnoncourt w głosnej książce *Muzyka mową dźwięków* (przeł. M. Czajka, Warszawa 1995 [*Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, 1982]). Austriacki dyrygent i muzykolog przypomniał, że do czasów Rewolucji Francuskiej muzyka stanowiła niezbywalny element wykształcenia, a jej rozumienie należało do podstaw wiedzy ogólnej, zaś w okresie późniejszym jej rola zaczęła ulegać stopniowej degradacji i dzisiaj w procesie edukacji uchodzi za mało istotny dodatek.

¹⁵ Zob. É. Benveniste, *Istota znaku językowego*, [w:] *Semiotyka dziś i wczoraj. Wybór tekstów*, red. J. Pelc, L. Koj, Wrocław 1991, s. 284–288 (*Nature du signe linguistique*, 1939).

¹⁶ E. Hanslick, *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, przeł. S. Niewiadomski, Warszawa 1903 (*Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 1854).

dźwięków podjął ostatnio w kontekście krytyki muzycznej Filip Szałasek w książce *Jak pisać o muzyce*¹⁸. Autor nie tylko ciekawie interpretuje słynne powiedzenie, iż „pisanie o muzyce jest jak tańczenie o architekturze” (Szałasek – paradoksalnie i nieco prowokacyjnie – dowodzi, że zdanie to jest w istocie zachętą do pisania o muzyce), ale przede wszystkim stawia następujący postulat: „Krytyka [muzyki] powinna mniej zajmować się muzyką, a więcej – sobą”¹⁹. Autor, zgodziwszy się – mimo wszystko – na niewspółmierność dyskursów estetycznych, dostrzega wielki potencjał w przejściu od hermetycznego, formalizującego języka muzykologii (postrzega go jako rodzaj ucieczki do wieży z kości słoniowej) ku refleksji bardziej „ludzkiej”, humanistycznej, tj. nakierowanej na podmiot²⁰.

3. SEMANTYCZNOŚĆ MUZYKI

Mimo ogromnego wpływu koncepcji Hanslicka dostrzegano, że stale powstawały i powstają dzieła muzyczne, których potencjał wynika ze sfery tego, co znaczące. Kompozytorzy różnych epok obdarzali utwory tytułami i programami literackimi, a niektórzy opierali całą koncepcję sztuki na nierozdzielnym związku muzyki, języka, teatru oraz innych elementów (np. Wagner, Skriabin). Nierzadko w twórczości tej samej osoby dochodziło do łączenia elementów muzyki czystej i programowej – Ludwig van Beethoven, kompozytor, który w ogromnej mierze ukształtował drogi rozwoju formy sonatowej (tj. formy uznawanej za klasyczny przykład muzyki absolutnej), wprowadzał w swych późnych kompozycjach tekst literacki, by wskazać tylko *IX Symfonię* z jej słynną *Odą do radości*.

W istocie praktyka muzyczna wymykała się ujęciu Hanslicka, toteż pod koniec wieku XIX oraz w pierwszej połowie wieku XX zainicjowano próby naukowego opisu rozmaitych zjawisk reprezentacji w obszarze muzyki. Podjęto się wyjaśnienia symboliki muzycznej (szczególnie doniosłe znaczenie ma praca Arnolda Scheringa na temat symboliki w twórczości

Johanna Sebastiana Bacha²¹), stworzono podstawy hermeneutyki muzycznej (podwaliny pod tę dyscyplinę położył Hermann Kretzschmar) i zaczęto badać systemy XVII- i XVIII-wiecznej retoryki muzycznej (m.in. Hans Heinrich Unger). Powstały bardzo sprawne narzędzia opisu uwikłań semantycznych muzyki, jednak badacze stale przyjmowali i przyjmują założenie o prymarnej apojeciowości sztuki dźwięków, przez co dochodzi do poznawczego pęknięcia: z jednej bowiem strony mówi się o tym, że istota muzyki polega na jej asemantyczności i tym, co przekracza racjonalność, z drugiej zaś podejmuje się rozmaite próby wytłumaczenia tego, że w odbiorze łączymy tworzywo muzyczne z rozmaitymi znaczeniami²². Maria Piotrowska, referując poglądy Hansa Heinricha Eggebrechta, pisze, iż „sens w muzyce jest natury czysto muzycznej”, i nieco dalej:

obok muzycznego sensu (*Sinn*) obecne są w muzyce, na równych z nim prawach, struktura (*Gefüge*) oraz treść (*Gehalt*). [...] Treścią w muzyce jest to wszystko, co [...] początkowo bytując w sferze »pozamuzycznej«, a potem przenikając w świat dźwięków i determinując kształt dzieła muzycznego, stało się jego integralnym składnikiem²³.

Model ten jest jednym z wielu możliwych kompromisów, wynikających z podstawowego pęknięcia. Autorka – za Eggebrechtem²⁴ – przyjęła istnienie „sensu czysto muzycznego”, jednak dopełniła go „treścią” pochodzącą z zewnątrz. Wymiary te zostały scalone w utworze muzycznym, co umożliwiło mówienie o „treści muzycznej”, niemniej „treść”, czyli to, co należy do porządku znaczącego, semantycznego i dyskursywnego, jest elementem zewnętrznym, obcym i do pewnego stopnia narzuconym. Muzyka pozostaje w tej koncepcji obszarem asemantyczności, a „treść” staje się jej komponentem pochodzącym z innej przestrzeni.

Z problemem tym od wielu lat zmaga się Leszek Polony, muzykolog i teoretyk muzyki, który zrekapitulował

¹⁸ F. Szałasek, *Jak pisać o muzyce. O wolnym słuchaniu*, Gdańsk 2015.

¹⁹ Ibidem, s. 19.

²⁰ Zob. też M. Jabłoński, *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, Poznań 2014.

²¹ A. Schering, *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941.

²² Zob. K. Pisarkowa, *Muzyka jako język*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Językoznawcze” 1989 z. 97, s. 13–40.

²³ M. Piotrowska, *Hermeneutyka. 46 minut dla muzykologów*, Lublin 2007, s. 56.

²⁴ Zob. też C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, Warszawa 1992 (*Was ist Musik?*, 1985).

polskie rozważania na temat estetyki muzycznej²⁵, a także współczesne badania dotyczące hermeneutyki²⁶ oraz symboliki muzycznej²⁷. W książce *Symbol i muzyka* uczony omówił rozmaite koncepcje znaczenia (m.in. w semiotyce, filozofii analitycznej, fenomenologii, hermeneutyce, psychoanalizie i antropologii kulturowej) oraz możliwość ich zastosowania na gruncie muzycznym (Susanne Langer, Raymond Monelle, Eero Tarasti, Krzysztof Guzczalski) i – w konsekwencji – wyróżnił kilka obszarów doświadczenia, do których mogą się odnosić struktury muzyczne występujące w roli symbolu (m.in. ludzkie życie emocjonalne, przedmioty i zjawiska ze świata zewnętrznego oraz pojęcia i idee²⁸). Jest to ogromna zmiana w stosunku do poglądu Hanslicka – współczesna muzykologia dostrzega bowiem rolę dyskursywnych odniesień sztuki dźwięków i opisuje różne obszary rzeczywistości, które mogą być powiązane z muzyką, niemniej refleksja dalej funkcjonuje w oparciu o oksymoroniczną formułę „wyrażania niewyraźnego”. Sprzeczność ta wynika – zdaniem Polonego oraz zdecydowanej większości muzykologów i filozofów – z właściwości semiozy muzycznej²⁹.

Opisana powyżej sytuacja profiluje bardzo wyraźnie badania muzyczno-literackie, które nieustannie zmagają się z owym pęknięciem poznawczym. Prace tego typu są prowadzone w ramach literaturoznawstwa i studiów intermedialnych (dokładniejszym omówieniem zajmuję się poniżej), niemniej konstatacje formułowane w obrębie tych dyscyplin nie wyczerpują – rzecz jasna – omawianej problematyki. Jest ona również przedmiotem namysłu w muzykologii (podstawowe zagadnienia rozważane są w obszarze estetyki muzycznej³⁰, natomiast szczegółowe kwestie podejmowane są przede wszystkim – choć nie wyłącznie – w kontekście muzyki wokalnie-

-instrumentalnej³¹), filozofii³², antropologii kulturowej³³, *sound studies*³⁴ oraz w wielu innych obszarach badań naukowych.

4. W STRONĘ LITERATUROZNAWSTWA

Powojenną refleksję naukową na temat związków muzyki z literaturą³⁵ otwiera książka Calvina S. Browna *Music and Literature. A Comparison of the Arts* z 1948 roku. W przedmowie do rozprawy autor podkreśla,

³¹ Związki muzyczno-literackie są istotnym elementem badań nad retoryką muzyczną (m.in. F. Wesołowski, *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, „Zeszyty Naukowe. Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu” 1995 nr 64, s. 105–148; R.J. Wiczorek, *Ut cantus consonet Verbis. Związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*, Poznań 1995; S. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998; T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006; T. Górny, *Związki retoryki i muzyki – kantata „Christ lag in Todesbanden” Jana Sebastiana Bacha*, „Ruch Literacki” 2012 nr 6, s. 731–743), studiów nad operą, pieśnią oraz wieloma innymi formami i gatunkami muzyki wokalnie-instrumentalnej (m.in. M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986; *Muzyka w kontekście kultury. Studia dedykowane profesorowi Mieczysławowi Tomaszewskiemu w osiemdziesiątce urodzin*, red. M. Janicka-Słysz, T. Malecka, K. Szwałgier, Kraków 2001; M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, Kraków 2003; B. Pocij, *Słowo i dźwięk*, [w:] idem, *Z perspektywy muzyki. Wybór szkiców*, Warszawa 2005, s. 122–130; M. Gmys, *Poetyka teatru operowego Ferruccio Busoniego*, Poznań 2005; *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*, red. R.D. Goliańek, P. Urbański, Toruń 2010; M. Bristiger, *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, Gdańsk 2010).

³² Zob. m.in. K. Guzczalski, *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 1999; *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guzczalski, Kraków 2003; A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*, Gdańsk 2012 (szczególnie rozdział III: *Kłopoty z muzycznym znaczeniem*, s. 111–159).

³³ Zob. m.in. *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, Warszawa 2003; *Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Karpowicz, oprac. K. Hągmajer-Kwiątek, A. Karpowicz, J. Kowalska-Leder, Warszawa 2012.

³⁴ W Polsce problematyce *sound studies* poświęcone zostały m.in. cztery specjalne numery czasopism: *Audiofilia*, „Teksty Drugie” 2015 nr 5 (m.in. A. Hejmej, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, s. 88–102); *Soundscape*, „Glissando” 2015 nr 26 (m.in. T. Misiak, *Wiele tysięcy wydobywających się szumów. Dźwięk w powieściach Thomasa Bernharda*, s. 148–151); *Pejzaże dźwiękowe przeszłości*, „Muzyka” 2014 nr 1; *Dźwięk, technologia, środowisko*, „Kultura Współczesna” 2012 nr 1.

³⁵ Problematyka związków muzyki z literaturą sięga czasów antycznych, niemniej w niniejszej pracy interesują mnie jedynie współczesne (tj. głównie powojenne) badania naukowe prowadzone w tym obszarze wiedzy.

²⁵ L. Polony, *Polski kształt sporu o istotę muzyki. Główne tendencje w polskiej myśli muzyczno-estetycznej od Oświecenia po współczesność*, Kraków 1991.

²⁶ Idem, *Hermeneutyka i muzyka*, Kraków 2003.

²⁷ Idem, *Symbol i muzyka*, Kraków 2011.

²⁸ Ibidem, s. 273.

²⁹ Ibidem, s. 276.

³⁰ Zob. m.in. C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, przeł. Z. Skowron, Warszawa 2014 (*Musikästhetik*, 1967); E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997 (*Leſtetica musicale dall'antichità al Settecento*, 1976; *Leſtetica musicale dal Settecento a oggi*, 1964).

że jego zamierzeniem było przedstawienie systematycznego studium tytułowej problematyki, którą wcześniej analizowano w sposób nieorganizowany, tzn. zajmowano się pojedynczymi zagadnieniami, nie uwzględniając złożoności całego pola badawczego. Rozstrzygnięcia Browna nie odgrywają dzisiaj dużej roli, niemniej to one wyznaczyły drogi rozwoju studiów muzyczno-literackich w kolejnych dekadach XX wieku. Badacz ten przejął obowiązujące w filozofii przekonanie o niedyskursywności muzyki i stwierdził, że zdolność odsyłania do rzeczywistości zewnętrznej jest tym, co odróżnia obie dziedziny sztuki³⁶. Jego następcy powtarzali i wciąż powtarzają ten pogląd jako rudymenatny składnik komparatystycznych dociekań muzyczno-literackich. Steven Paul Scher, jeden z najbardziej wpływowych uczonych w tym obszarze badawczym, lapidarnie stwierdził:

[...] każde dzieło literackie jest złożone ze słów, przekazujących jakiś rodzaj zdefiniowanego znaczenia pojęciowego [...]. Muzyka natomiast nie jest złożona ze słów, toteż wykazuje brak znaczenia pojęciowego³⁷.

Cytowany badacz stworzył model³⁸, który stał się podstawowym opracowaniem metodologicznym z zakresu *word and music studies* w drugiej połowie XX wieku³⁹. Uczony włączył do obszaru badawczego trzy podstawowe zagadnienia:

³⁶ C.S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Athens (USA) 1948, s. 11.

³⁷ S.P. Scher, *Verbal Music in German Literature*, New Haven–London 1968, s. 163 [przeł. T.G.]. Oto oryginalna wersja cytowanego fragmentu: „[...] any literary work is composed of words conveying some sort of definite conceptual meaning [...]. Music, on the other hand, is not composed of words and therefore lacks conceptual meaning”.

³⁸ Model ten można odnaleźć w wielu pracach Schera, m.in. w tomie poświęconym relacjom literatury z innymi dziedzinami wiedzy (*Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, red. J-P. Barricelli, J. Gibaldi, New York 1982, s. 225–250) oraz artykule *Notes Toward a Theory of Verbal Music*, „Comparative Literature” 1970 nr 2, s. 147–156. Najważniejsze prace Schera na temat związków muzyczno-literackich zostały zebrane w tomie zredagowanym przez jego współpracowników i wydanym w roku jego śmierci: *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967–2004) by Steven Paul Scher*, red. W. Bernhart, W. Wolf, Amsterdam–New York 2004. Na polskim gruncie teorię Schera omówił m.in. Andrzej Hejmej (*Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 10–14).

³⁹ Bardzo wielu badaczy związków muzyczno-literackich przyjmuje rozwiązanie Schera. Zob. m.in. *Word and Music Studies: Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*, red. W. Bernhart, S.P. Scher,

- (1) „literaturę w muzyce”, tj. wprowadzanie sensów literackich do muzyki, jak dzieje się np. w muzyce programowej;
- (2) „muzykę i literaturę”, czyli współwystępowanie dwóch mediów, jak to ma miejsce w przypadku muzyki wokalne;
- (3) „muzykę w literaturze”, czyli rozmaite strategie wprowadzania odniesień muzycznych do literatury – obszar ten zawiera trzy podkategorie:
 - (a) muzykę słów, czyli to, co odnosi się do prozodycznej warstwy języka (np. onomatopeje);
 - (b) muzykę werbalną, czyli sposoby wprowadzania muzyki do świata literackiego za pomocą środków językowych (np. opis koncertu);
 - (c) wykorzystanie struktur i technik muzycznych do budowy formalnej dzieła literackiego (np. literackie „fugi”).

Omówiona koncepcja wyraźnie wspiera się na tradycji estetycznej pouczającej o niedyskursywności muzyki. Scher stworzył swój model dzięki przyjęciu założenia o esencjalnych właściwościach muzyki (asemantyczność, autoteliczność itd.) oraz literatury (dyskursywność, denotacyjność itp.) – np. kategoria „literatura w muzyce” dotyczy w gruncie rzeczy dyskursywności w muzyce. Teoria ta jest zatem, z jednej strony, interdyscyplinarna, przekracza bowiem granicę wąsko zakrojonych dyscyplin badawczych literaturoznawstwa i muzykologii, z drugiej jednak funkcjonuje w paradygmacie określonym przez ramy owych dyscyplin.

W Polsce współczesne studia muzyczno-literackie zaczęły się rozwijać w okresie powojennym. Wcześniej panowało przekonanie o braku wystarczających podstaw naukowych do formułowania wniosków, iż w literaturze może dochodzić do imitacji muzyki. Tadeusz Szulc⁴⁰ stwierdził definitywnie, iż materiał obu sztuk jest krańcowo różny, a zatem nie może być mowy o istotnych związkach. Jedynym możliwym przypadkiem współistnienia muzyki i literatury jest, zdaniem Szulca, wprowadzenie pierwszej z nich do świata przedstawionego drugiej. Istotna zmiana

W. Wolf, Amsterdam–Atlanta 1999; *Music and Text: Critical Inquiries*, red. S.P. Scher, Cambridge 1992; *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, red. S.P. Scher, E. Schmidt, Berlin 1984.

⁴⁰ T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.

nadeszła wraz z wydaniem książki Tadeusza Makowieckiego *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego* z roku 1955. Badacz ten zauważył:

Możemy już bowiem stwierdzić, że podobnie jak istnieją dzieła literackie niezależne od muzycznych i muzyczne dalekie od literackich, istniały i istnieją również nie setki i nie tysiące, ale dziesiątki tysięcy przykładów najróżniejszych związków między literaturą i muzyką. [...] A z chwilą gdy coś jest – może i powinno być poznane. Żadne straszaki teoretyczne nie mogą powstrzymać praktyki badań. Tylko – jeśli zbudowano je rzetelnie – nie wolno ich po prostu omijać jak straszaków na wróble, ale trzeba brać w rachubę jak tablice ostrzegawcze mówiące, że teren jest podminowany. A wszędzie tereny graniczne i w życiu, i w nauce zawsze należą do niebezpiecznych⁴¹.

W latach 50. XX wieku w polskim literaturoznawstwie panowało jeszcze przekonanie, że związki muzyczno-literackie są możliwe na gruncie eseistyki oraz krytyki, ale nie w refleksji naukowej, toteż wydana pośmiertnie książka Makowieckiego, ze względu na występowanie autora przeciw tej ogólnie akceptowanej tezie, została opatrzona ostrzegawczą notą wydawniczą (!): „Pracę Tadeusza Makowieckiego *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego* należy traktować jako tezy dyskusyjne, będące wyrazem poglądów autora [...]”⁴². Makowiecki, co prawda, zgodził się z Szulcem co do tego, iż lekkomyślne stosowanie terminów muzykologicznych w odniesieniu do literatury jest możliwe w recenzjach z koncertów i artykułach krytyków, lecz niedopuszczalne w pracach naukowych, niemniej podkreślił również, że istnieje ogromna liczba przykładów na współwystępowanie obu sztuk (od rapsołów bohaterskich, przez twórczość średniowiecznych trubadurów, aż po muzyczną oprawę przy recytacji wierszy w radiu) i dlatego niezbędne jest wypracowanie odpowiedniej metodologii, pozwalającej na badanie tego typu zjawisk. W istocie trudno było nie zgodzić się z Makowieckim, toteż badacze stopniowo

odchodzili od ustaleń Szulca⁴³ i konstruowali rozmaite rozwiązania teoretyczne, pozwalające mówić o związkach muzyki z literaturą. Do ważnych prac z tego zakresu należą rozprawy Anny Barańczak⁴⁴, Marii Podraza-Kwiatkowskiej⁴⁵, Ewy Wiegandt⁴⁶, Michała Głowińskiego⁴⁷, Jana Błońskiego⁴⁸, Józefa Opalskiego⁴⁹, Stanisława Dąbrowskiego⁵⁰, Jerzego Skarbowskiego⁵¹, Czesława Zgorzelskiego⁵², Andrzeja Hejmeja⁵³ oraz wielu, wielu innych⁵⁴.

⁴³ Zob. A. Hejmej, *Od niemuzyczności do muzyczności*, [w:] idem, *Muzyczność dzieła literackiego*, op. cit., s. 21–67.

⁴⁴ A. Barańczak, *Poetycka „muzykologia”*, „Teksty” 1972 nr 3, s. 108–116.

⁴⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, „Teksty” 1980 nr 2, s. 81–97.

⁴⁶ E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej LVI*, red. T. Cieślowska i J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 65–81.

⁴⁷ M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, op. cit., s. 103–114.

⁴⁸ J. Błoński, *Ut musica poësis?*, „Twórczość” 1980 nr 9, s. 110–122.

⁴⁹ J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, op. cit., s. 49–64.

⁵⁰ S. Dąbrowski, *„Muzyka w literaturze” (Próba przeglądu zagadnień)*, „Poezja” 1980 nr 3, s. 19–32.

⁵¹ J. Skarbowski, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.

⁵² C. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków 1984, s. 7–23.

⁵³ A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.

⁵⁴ Tematyka ta poruszana jest w licznych tomach zbiorowych, m.in.: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, op. cit.; *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004; *Literatura – muzyka. O postrzeganiu związków muzyki z literaturą*, red. W. Piotrowski, Łódź 2011; *Dysonanse. Twórczość Stefana Kisielewskiego (1911–1991)*, red. A. Hejmej, K. Hawryszków, K. Cudzych-Budniak, Kraków 2011; *Muzyczność w dramacie i teatrze*, red. E. Rzewuska, J. Cymerman, Lublin 2013; *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Kraków 2016.

Ponadto problematyka związków muzyczno-literackich jest istotnym elementem licznych opracowań monograficznych (m.in. P. Kierzek, *Muzyka w „Żywych kamieniach” Wacława Berenta*, Kraków 2004; A. Seweryn, *Poezja „nutami niesiona”*. *O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2008; B. Śniecikowska, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008; G. Piotrowski, *Fortepian ze Sławska. Muzyka w prozie fabularnej Jarosława Iwaszkiewicza*, Toruń 2010; A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, Poznań 2013) oraz wielu innych książek i artykułów (m.in. J. Opalski, *„Sprawiedliwość w pięknie”*, czyli o muzyce w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, [w:] *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków–Wrocław 1983, s. 191–203; A. Matracka-Kościelny, *Komponowanie dźwiękiem i słowem w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, „Twórczość” 1990 nr 2, s. 90–97;

⁴¹ T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 7–8. Przytoczony artykuł jest częścią książki Makowieckiego *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego* (Toruń 1955).

⁴² T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955, druga strona okładki.

Nie sposób w krótkim artykule omówić wszystkich wartościowych koncepcji, dlatego ograniczę się do wskazania najważniejszego w Polsce opracowania metodologicznego w obszarze związków muzyczno-literackich – jest nim model trzech muzyczności Andrzeja Hejmeja, który wspiera się na przedstawionej wyżej teorii Stevena Paula Schera oraz rozstrzygnięciach Ewy Wiegandt. W przywoływanej już książce *Muzyczność dzieła literackiego* krakowski uczony zrewidował polską tradycję studiów muzyczno-literackich i wpisał ją w szerokie pole nauki międzynarodowej. Hejmej rozważył zagadnienia związane z Scherowską kategorią „muzyki w literaturze” i – przeformułowując kluczowe w polskiej refleksji pojęcie muzyczności dzieła literackiego – wyróżnił trzy typy muzyczności literatury:

a) muzyczność I odnosi się do świadomie kształtowanej warstwy brzmieniowej dzieła literackiego, wykorzystuje prozodyczne właściwości mowy;

b) muzyczność II to rezultat wprowadzania muzyki do literatury jako tematu;

c) muzyczność III dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim.

Dwie pierwsze kategorie nie budzą większych kontrowersji i są akceptowane przez większość współczesnych literaturoznawców, jednak trzecia z nich, mówiąca o wykorzystaniu struktur i form muzycznych, stale spotyka się z krytyką i nieufnością. Dzieje się tak z powodu – wielokrotnie już tu omawianego – rozgraniczenia na muzykę i literaturę ze względu na zdolność konstruowania znaczenia. Argumentuje się

często, iż formy muzyczne są na tyle abstrakcyjne i asemantyczne, że nie sposób dokonać ich przekładu na grunt literatury, a różnica materiału jest nieprzekraczalną barierą. Hejmej rozwiązał ten problem, mówiąc o strategiach retorycznych, które pozwalają na literacką interpretację określonych technik i struktur muzycznych, o językowych sposobach imitacji tego, co niejęzykowe⁵⁵. Wielu badaczy związków muzyczno-literackich powołuje się na koncepcję Hejmeja, a kategorie muzyczności I, II i III na stałe weszły do polskiego słownika literaturoznawczego⁵⁶.

5. W STRONĘ BADAŃ INTERMEDIALNYCH

W związku z rozwojem multimediów i ogromną popularnością gatunków mieszanych, w drugiej połowie XX wieku zaczęto podawać w wątpliwość perspektywę esencjalistyczną i sposoby prowadzenia badań muzyczno-literackich, które – jak przywołana wcześniej koncepcja Schera – nie wychodzą poza ograniczenia wąsko zdefiniowanych dyscyplin naukowych. Odpowiedzią na te wątpliwości były i są między innymi studia intermedialne, czyli badania inspirowane artykułem Dicka Higginsa⁵⁷, które początkowo prowadzone były głównie w krajach niemieckojęzycznych⁵⁸, jednak na przełomie XX i XXI wieku zaistniały również w krajach anglo- i francuskojęzycznych. Dzisiaj stanowią one coraz częstszy sposób opisu rzeczywistości medialnej, o czym świadczą liczne monografie⁵⁹,

I. Puchalska, *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Kraków 2004; K. Lipka, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury*, Warszawa 2004 – książka jest zbiorem publikowanych wcześniej esejów; A. Tenczyńska, *Obecność i obcość muzyki. Pytania literaturoznawstwa o relacje między sztukami*, [w:] *Obcy – Obecny. Literatura, sztuka i kultura wobec inności. Inny i obcy w kulturze*, cz. 3, red. P. Cieliczko, P. Kuciński, Warszawa 2008, s. 19–26; A. Opiela-Mrozik, *Stendhal i Nerval – między literaturą a muzyką*, „Bez Porównania” 2010 nr 1, s. 33–41; T. Górny, *Muzyka w „Martwej Pasiece” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Konteksty Kultury” 2012 t. 8, s. 90–98; J. Barska, *Staccato czy asyndeton? Kilka uwag o „umuzycznionej” prozie powieściowej (na marginesie „Syren” Joyce’a)*, „Folia Litteraria Polonica” 2012 nr 2, s. 7–33; Z. Ossowska, *Poza językiem – o próbach muzycznego zapisu codzienności*, „Mała Kultura Współczesna” 2015/12/10; <https://malakulturawspolczesna.org/2015/12/10/zuzanna-ossowska-poza-jezykiem-o-probach-muzycznego-zapisu-codziennosci/> (18.08.2016); M. Kmiciek, *Drogi negatywności. Nurt estetyczno-religijny w poezji i muzyce awangardowej w XX wieku*, Kraków 2016.

⁵⁵ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, op. cit., s. 63–67.

⁵⁶ Zob. m.in. *Literatura – muzyka. O postrzeganiu związków muzyki z literaturą*, op. cit.; Dysonanse. *Twórczość Stefana Kisielewskiego (1911–1991)*, op. cit.; *Muzyczność w dramacie i teatrze*, op. cit.; *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, op. cit.

⁵⁷ D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zieliński, [w:] idem, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 115–133 (*Intermedia*, 1966).

⁵⁸ Po raz pierwszy w dyskursie naukowym termin intermedialność pojawił się w trakcie konferencji „Hamburger Kolloquium zur Intertextualität”, która odbyła się w 1982 roku w Hamburgu. Zob. A.A. Hansen-Löve, *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne*, [w:] *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, red. W. Schmidt, W.D. Stempel, Wien 1983, s. 291–360.

⁵⁹ Zob. m.in. J.E. Müller, *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster 1996; Y. Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, München 1998; W. Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of*

tomy zbiorowe⁶⁰ oraz specjalne edycje czasopism, poświęcone zagadnieniom intermedialności⁶¹. Ponadto przy Uniwersytecie w Montrealu w roku 1997 powstało „Centrum Badań Intermedialnych” („Centre de recherche sur l’intermédialité”), które wydaje czasopismo „Intermédialités” w całości poświęcone omawianej problematyce, zaś prestiżowe wydawnictwo prac naukowych Rodopi uruchomiło serię „Studies in Intermediality” (SIM). Wreszcie w wielu krajach prowadzone są badania naukowe, by przywołać tylko projekt zrealizowany niedawno na Uniwersytecie w Düsseldorfie⁶², którego pokłosiem jest tom *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*, zbierający prace czołowych teoretyków intermedialności (m.in. Wernera Wolfa, Jürgena E. Müllera oraz Joachima Paecha⁶³).

Na gruncie polskim badania intermedialne obecne są od około dwóch dekad⁶⁴. W obszarze związków muzyczno-literackich intermedialnością zajął się między innymi Andrzej Hejmej, który omówił podstawy nowego paradygmatu w perspektywie współczesnej komparatystyki⁶⁵ i zastosował narzędzia intermedialne do analizy literatury polskiej, rewidując tym samym wcześniejszą koncepcję trzech muzyczności i dystansując się od niej (mimo to cieszy się ona dużą popularnością wśród polskich badaczy, o czym świadczy m.in. ukazanie się trzeciego wydania książki *Muzyczność*

*dzieła literackiego*⁶⁶). Z kolei Magdalena Wasilewska-Chmura⁶⁷ rozważyła problem intermedialności w kontekście tradycji badań międzyartystycznych i zastosowała omawianą koncepcję do badań nad literaturą szwedzką. Z punktu widzenia podstawowych delimitacji pojęciowych istotny wydaje się moment, w którym badaczka ta rozważa relację między intermedialnością i intertekstualnością. Otóż, gdy przyjmie się szeroką definicję tekstu jako systemu semiotycznego, zakresy pojęciowe intertekstualności oraz intermedialności będą się pokrywać i odróżnianie ich nie będzie zasadne. Wasilewska-Chmura twierdzi jednak – za Müllerem i Paechem – że ujęcie to prowadzi do zaniku specyfiki poszczególnych mediów i zatracenia potencjału rozwiązań formalnych, jaki w nich tkwi. Uczona jest zwolenniczką perspektywy, zgodnie z którą intertekstualność odnosi się do relacji między różnymi tekstami słownymi, natomiast intermedialność – jako pojęcie szersze – obejmuje swym zakresem wszystkie rodzaje relacji medialnych⁶⁸. Wasilewska-Chmura pisze również:

Dla refleksji intermedialnej istotne jest więc rozróżnienie związków medialnych w artefakcie i ich relacji w dyskursach krytycznych, jako że pojęciowy charakter poznania daje językowi pewną przewagę wobec sztuk niewerbalnych i może prowadzić do ich zawłaszczania⁶⁹.

Te słowa badaczki dowodzą, iż badania intermedialne są rodzajem kompromisu: z jednej strony podważają bowiem esencjalistyczną wizję mediów i dowodzą, że ich czystość jest fikcją, z drugiej jednak bronią ich charakterystycznych cech – w tym przypadku podkreślone zostało, szczególnie istotne dla niniejszych rozważań, przeświadczenie o pojęciowej istocie języka i apojeciowej istocie mediów niewerbalnych.

Intermediality, Amsterdam–Atlanta 1999; I.O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen–Basel 2002.

⁶⁰ Zob. m.in. *Intermedialität – Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*, red. J. Paech, J. Schröter, München 2008; *Media Encounters and Media Theories*, red. J.E. Müller, Münster 2008.

⁶¹ Zob. m.in. *Literatur inter- und transmedial*, „Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik” 2012 nr 82; *Sprache Intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, „Institut für Deutsche Sprache Jahrbuch” 2009.

⁶² Strona internetowa projektu znajduje się pod adresem: <http://intermedialitaet.phil.hhu.de>.

⁶³ *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*, red. V.C. Dörr, T. Kurwinkel, Würzburg 2014.

⁶⁴ Zob. m.in. A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 1997; M. Hopfinger, *Doświadczenie audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003; K. Chmielecki, *Estetyczne teorie intermedialności czy „estetyka intermedialności”? Próba określenia ram teoretycznych refleksji na temat intermedialności*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2006 nr 1, s. 118–133; idem, *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008.

⁶⁵ A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.

⁶⁶ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.

⁶⁷ M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków 2011.

⁶⁸ Podobnie problem ten ujmuje m.in. W. Wolf, *Intermediality and Intertextuality as „Intersemiotic” Forms*, [w:] idem, *The Musicalization of Fiction*, op. cit., s. 46–48.

⁶⁹ M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, op. cit., s. 34.

W podobny sposób rozumie ten problem Werner Wolf, twórca wielokrotnie dopracowywanego⁷⁰ i rozpowszechnionego w obszarze badań muzyczno-literackich modelu relacji intermedialnych. Dla austriackiego badacza niedyskursywność muzyki jest pewnikiem, w oparciu o który można rozróżnić właściwości muzyki i języka. Wolf wprowadził jednak istotne modyfikacje w stosunku do typologii Schera. Rozróżnił dwa obszary intermedialności: „zewnątrz-” i „wewnątrz-kompozycyjną”. Druga z nich pokrywa się z zakresem koncepcji Schera, natomiast pierwsza obejmuje zjawiska, które się w niej nie mieszczą. Intermedialność „zewnątrz-kompozycyjna” dotyczy, według Wolfa, dwóch pól badawczych:

a) transmedialności, czyli zjawisk, które występują w wielu różnych mediach, ale ich istota nie pokrywa się z właściwościami żadnego z nich. Dobrym przykładem jest fenomen rytmu, obecny w wielu dziedzinach sztuki, między innymi literaturze i muzyce;

b) transpozycyjności intermedialnej, czyli zjawisk dokonujących się w procesie przekładu określonego dzieła sztuki z jednego medium na inne, na przykład podczas adaptacji filmowej lub teatralnej.

Wolf zwrócił uwagę, że problemy te nie były wystarczająco obecne na gruncie badań muzyczno-literackich i powiązał ten fakt z ich literaturocentryczną orientacją. Dostrzeżenie i dowartościowanie zjawisk transmedialności oraz transpozycyjności intermedialnej jest bardzo istotne, ponieważ umożliwia zaniegowanie perspektywy esencjalistycznej. Na przykład pojęcie transmedialności odnosi się do zjawisk, których istoty nie determinuje w sposób skończony jedno medium – przeciwnie, dotyczy tego, co sytuuje się poza właściwościami określonych mediów i jednocześnie jest typowe dla wielu z nich (np. rytmiczność, narracyjność). Warto jednak zauważyć, że Wolf, co prawda, dostrzega takie zjawiska jak transmedialność i brak ich przynależności do określonego środka przekazu, ale jednocześnie utrzymuje w mocy tradycyjną opozycję między semantycznością języka i asemantycznością

muzyki⁷¹. Opozycja ta funduje zaś podstawowe właściwości interesujących nas mediów i przyczynia się do esencjalistycznego rozumienia ich natury. Wydaje się zatem, że nie sposób rozwiązać tej sprzeczności i skazani jesteśmy na ową podwójność myślenia.

6. PODSUMOWANIE

Krótko podsumowując powyższe rozważania, chciałbym zwrócić uwagę na rolę studiów nad oralnością i piśmiennością dla podstawowych rozstrzygnięć w obszarze badań związków muzyczno-literackich. Konstatacje sformułowane między innymi przez Parry’ego, Lorda i Onga, z jednej strony, pozwalają na osłabienie opozycji język = pismo / muzyka = dźwięk, z drugiej zaś sprawiają, że jest całkowicie zrozumiałe, dlaczego opozycja ta jest tak bardzo popularna – uświadamiają bowiem, że sposób funkcjonowania języka jest w dużym stopniu uzależniony od stosowanej technologii utrwalania mowy. Zgodnie z twierdzeniami Onga, pismo, druk oraz media elektroniczne do tego stopnia wpływają na sposób komunikowania się ludzi, że współcześnie – nawet konstruując wypowiedź ustną – nad wyraz często myślimy kategoriami zapisanego tekstu. W konsekwencji język traktujemy jako tekst i zubażamy go o całe spektrum aspektów związanych z dźwiękowością, jednocześnie spychając walory czysto brzmieniowe do domeny asemantycznej muzyki.

To dlatego rozmaite strategie literackie związane z prozodią języka nazywa się często „muzycznymi”, „melodyjnymi”, a takie figury jak eholalia czy asonans interpretuje się jako wychylenie ku temu, co niedyskursywne, metafizyczne, muzyczne. Nieprzypadkowo eksperymenty awangardowe z pierwszych dekad XX wieku, w których świadomie negowano porządek racjonalności, tak chętnie sięgają po rozwiązania z zakresu muzyczności I. Z kolei ściśle formalistyczne tendencje w literaturze, skłonności do powtarzania pewnych elementów kompozycji językowej często tłumaczy się w oparciu o kategorię muzyczności III

⁷⁰ Zob. W. Wolf, *Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen*, [w:] *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität*, op. cit., s. 11–45; idem, *The Musicalization of Fiction*, op. cit., s. 51–70; idem, *Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies*, [w:] *Word and Music Studies. Defining the Field*, op. cit., s. 37–58.

⁷¹ W. Wolf, *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, [w:] *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, red. S.M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhart, Amsterdam–New York 2002, s. 24.

(np. przez analogię do muzycznego ronda, fugi, sonaty oraz innych form). „Czysta” jakoby konstrukcyjność kojarzy się ze sztuką dźwięków dlatego właśnie, że sama w sobie uznawana jest za asemantyczną. Przekonanie o tym, że istotą muzyki jest wyrafinowana sztuka tworzenia abstrakcyjnych i autotelicznych kompozycji jest odpowiedzialne za to, że literaturę wykazującą takie tendencje nazywamy „muzyczną”.

Wszystko to jest istotne o tyle, że uświadamia, jak bardzo aparat pojęciowy studiów muzyczno-literackich uwarunkowany jest filozoficznym aksjomatem asemantyczności muzyki. Nawet badania intermedialne, które starają się zanegować perspektywę esencjalistyczną, nie potrafią satysfakcjonująco rozstrzygnąć problemów wynikających z omawianego w tej pracy pęknięcia poznawczego. Być może dzieje się tak dlatego, że owo „satysfakcjonujące rozstrzygnięcie” jest jedynie pochodną marzenia o uporządkowanym, czystym i definiowalnym świecie, podczas gdy rzeczywistość nieustannie wymyka się kategoryzacji i z szelmowskim uśmiechem podsuwa wyjątki? Być może należy zatem porzucić marzenie o doskonałych definicjach i przestać utyskiwać na „ontologiczne różnice” w materiale? Być może raczej ma Filip Szałasek, gdy pisze, że uświadomienie sobie fenomenu nieopisywalności muzyki jest – paradoksalnie – szansą i wyzwaniem dla tego, kto chce ją opisać? Być może...

BIBLIOGRAFIA

- Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Grzegorz Godlewski, Andrzej Mencwel, Roch Sulima, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2003.
- Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Agnieszka Karpowicz, oprac. Katarzyna Hagmajer-Kwiatkiewicz, Agnieszka Karpowicz, Justyna Kowalska-Leder, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Barańczak Anna, *Poetycka „muzykologia”*, „Teksty” 1972 nr 3.
- Barska Joanna, *Staccato czy asyndeton? Kilka uwag o „umuzycznionej” prozie powieściowej (na marginesie „Syren” Joyce’a)*, „Folia Litteraria Polonica” 2012 nr 2.
- Benveniste Émile, *Istota znaku językowego*, [w:] *Semiotyka dziś i wczoraj. Wybór tekstów*, red. Jerzy Pelc, Leon Koj, Ossolineum, Wrocław 1991.
- Błoński Jan, *Ut musica poesis?*, „Twórczość” 1980 nr 9.

- Bristiger Michał, *Transkrypcje. Pisma i przekłady, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.
- Bristiger Michał, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, PWM, Kraków 1986.
- Brown Calvin S., *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, University of Georgia Press, Athens (USA) 1948.
- Chęćka-Gotkiewicz Anna, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2012.
- Chmielecki Konrad, *Estetyczne teorie intermedialności czy „estetyka intermedialności”? Próba określenia ram teoretycznych refleksji na temat intermedialności*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2006 nr 1.
- Chmielecki Konrad, *Estetyka intermedialności*, Rabid, Kraków 2008.
- Czapliński Przemysław, *Słowo i głos*, [w:] *Literatura ustna*, red. Przemysław Czapliński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Dąbrowski Stanisław, *„Muzyka w literaturze” (Próba przeglądu zagadnień)*, „Poezja” 1980 nr 3.
- Dahlhaus Carl, *Estetyka muzyki*, przeł. Zbigniew Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Dahlhaus Carl, *Muzyka jako tekst*, [w:] idem, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, PWM, Kraków 1988.
- Dahlhaus Carl, Eggebrecht Hans Heinrich, *Co to jest muzyka?*, przeł. Dorota Lachowska, PIW, Warszawa 1992.
- Dysonanse. Twórczość Stefana Kisielewskiego (1911–1991)*, red. Andrzej Hejmej, Kama Hawryszków, Katarzyna Cudzych-Budniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Dźwięk, technologia, środowisko*, „Kultura Współczesna” 2012 nr 1.
- Filozofia muzyki. Studia*, red. Krzysztof Gucałski, Musica Iagellonica, Kraków 2003.
- Fubini Enrico, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1997.
- Głowiński Michał, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej LVI*, red. Teresa Cieślakowska i Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1980.
- Gmys Marcin, *Poetyka teatru operowego Ferruccio Busoniego*, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2005.
- Górny Tomasz, *Muzyka w „Martwej Pasiece” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Konteksty Kultury” 2012 t. 8.
- Górny Tomasz, *Związki retoryki i muzyki – kantata „Christ lag in Todesbanden” Jana Sebastiana Bacha*, „Ruch Literacki” 2012 nr 6.

- Guczalski Krzysztof, *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Musica Iagellonica, Kraków 1999.
- Gwóźdź Andrzej, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 1997.
- Haarmann Harald, *Geschichte der Schrift. Von den Hieroglyphen bis heute*, Verlag C.H. Beck, München 2009.
- Hansen-Löve Aage A., *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne*, [w:] *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, red. Wolf Schmidt, Wolf Dieter Stempel, Wiener Slawistischer Almanach, Wien 1983.
- Hanslick Eduard, *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, przeł. Stanisław Niewiadomski, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1903.
- Harnoncourt Nikolaus, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. Magdalena Czajka, Fundacja „Ruch Muzyczny”, Warszawa 1995.
- Hejmej Andrzej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Universitas, Kraków 2013.
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
- Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2008.
- Hejmej Andrzej, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015 nr 5.
- Higgins Dick, *Intermedia*, przeł. Marek i Teresa Zieliński, [w:] idem, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. Piotr Rypson, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Hopfinger Maryla, *Doświadczenie audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003.
- Intermedialität – Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*, red. Joachim Paech, Jens Schröter, Wilhelm Fink Verlag, München 2008.
- Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedz, Universitas, Kraków 2004.
- Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*, red. Volker C. Dörr, Tobias Kurwinkel, Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg 2014.
- Jabłoński Maciej, *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2014.
- Jasiński Tomasz, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.
- Kierzek Paulina, *Muzyka w „Żywych kamieniach” Wacława Berenta*, Universitas, Kraków 2004.
- Kmieciak Michalina, *Drogi negatywności. Nurt estetyczno-religijny w poezji i muzyce awangardowej w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Lipka Krzysztof, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2004.
- Literatur inter- und transmedial*, „Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik” 2012 nr 82.
- Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, red. Steven Paul Scher, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1984.
- Literatura – muzyka. O postrzeganiu związków muzyki z literaturą*, red. Wojciech Piotrowski, Astra, Łódź 2011.
- Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, red. Jean-Pierre Barricelli, Joseph Gibaldi, The Modern Language Association of America, New York 1982.
- Lord Albert B., *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. Paweł Majewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Makowiecki Tadeusz, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, PWN, Toruń 1955.
- Makowiecki Tadeusz, *Poezja a muzyka*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. Andrzej Hejmej, Universitas, Kraków 2002.
- Matracka-Kościelny Alicja, *Komponowanie dźwiękiem i słowem w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, „Twórczość” 1990 nr 2.
- McLuhan Marshall, *Galaktyka Gutenberga. Tworzenie człowieka druku*, przeł. Andrzej Wojtasik, wstęp Grzegorz Godlewski, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017.
- McLuhan Marshall, *Wybór pism*, przeł. Karol Jakubowicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
- Media Encounters and Media Theories*, red. Jürgen E. Müller, Nodus Publikationen, Münster 2008.
- Misiak Tomasz, *Wiele tysięcy wydobywających się szumów. Dźwięk w powieściach Thomasa Bernharda*, „Glissando” 2015 nr 26.
- Müller Jürgen E., *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Nodus Publikationen, Münster 1996.
- Music and Text: Critical Inquiries*, red. Steven Paul Scher, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

- Muzyczność w dramacie i teatrze, red. Elżbieta Rzewuska, Jarosław Cymerman, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013.
- Muzyka w kontekście kultury. *Studia dedykowane profesorowi Mieczysławowi Tomaszewskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, red. Małgorzata Janicka-Słysz, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2001.
- Od literatury do opery i z powrotem. *Studia nad estetyką teatru operowego*, red. Ryszard Daniel Golianek, Piotr Urbański, Wydawnictwo Mado, Toruń 2010.
- Ong Walter Jackson, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. Józef Japola, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Ong Walter Jackson, *Przekształcanie się środków przekazu: mówiona książka*, przeł. Maria Bożenna Fedewicz, [w:] *Literatura ustna*, red. Przemysław Czapliński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Opalski Józef, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej LVI*, red. Teresa Cieślukowska, Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1980.
- Opalski Józef, „Sprawiedliwość w pięknie”, czyli o muzyce w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, [w:] *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. Alina Brodzka, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983.
- Opiela-Mrozik Anna, *Stendhal i Nerval – między literaturą a muzyką*, „Bez Porównania” 2010 nr 1.
- Ossowska Zuzanna, *Poza językiem – o próbach muzycznego zapisu codzienności*, „Mała Kultura Współczesna”, <https://malakulturawspolczesna.org/2015/12/10/zuzanna-ossowska-poza-jezykiem-o-probach-muzycznego-zapisu-co-dziennosci/> (18.08.2016)
- Paczkowski Szymon, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Polihymnia, Lublin 1998.
- Parry Milman, *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Les Belles Lettres, Paris 1928.
- Pejzaże dźwiękowe przeszłości, „Muzyka” 2014 nr 1.
- Piotrowska Maria, *Hermeneutyka. 46 minut dla muzykologów*, Polihymnia, Lublin 2007.
- Piotrowski Grzegorz, *Fortepian ze Sławska. Muzyka w prozie fabularnej Jarosława Iwaszkiewicza*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2010.
- Pisarkowa Krystyna, *Muzyka jako język*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Językoznawcze” 1989 z. 97.
- Pociąg Bohdan, *Słowo i dźwięk*, [w:] idem, *Z perspektywy muzyki. Wybór szkiców*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2005.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, „Teksty” 1980 nr 2.
- Polony Leszek, *Hermeneutyka i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2003.
- Polony Leszek, *Polski kształt sporu o istotę muzyki. Główne tendencje w polskiej myśli muzyczno-estetycznej od Oświecenia po współczesność*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1991.
- Polony Leszek, *Symbol i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011.
- Puchalska Iwona, *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Universitas, Kraków 2004.
- Rajewsky Irina O., *Intermedialität*, A. Francke Verlag, Tübingen–Basel 2002.
- Rastall Richard, *The Notation of Western Music. An Introduction*, Travis & Emery, London 2010.
- Reimann Aleksandra, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013.
- de Saussure Ferdinand, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. Krystyna Kasprzyk, PWN, Warszawa 2002.
- Scher Steven Paul, *Notes Toward a Theory of Verbal Music*, „Comparative Literature” 1970 nr 2.
- Scher Steven Paul, *Verbal Music in German Literature*, Yale University Press, New Haven–London 1968.
- Schering Arnold, *Das Symbol in der Musik*, Koehler & Amelang, Leipzig 1941.
- Seweryn Agata, *Poezja „nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2008.
- Skarbowski Jerzy, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Czytelnik, Warszawa 1981.
- Śniecikowska Beata, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.
- Spielmann Yvonne, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, Wilhelm Fink Verlag, München 1998.
- Sprache Intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, „Institut für Deutsche Sprache Jahrbuch” 2009.
- Szałasek Filip, *Jak pisać o muzyce. O wolnym słuchaniu*, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2015.
- Szulc Tadeusz, *Muzyka w dziele literackim*, Drukarnia Kasy im. Mianowskiego, Warszawa 1937.
- Tenczyńska Anna, *Obecność i obcość muzyki. Pytania literaturoznawstwa o relacje między sztukami*, [w:] *Obcy –*

Obecny. Literatura, sztuka i kultura wobec inności. Inny i obcy w kulturze, cz. 3, red. Paweł Cieliczko, Paweł Kuciński, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2008.

Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2003.

Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej, red. Andrzej Hejmej, Tomasz Górny, Universitas, Kraków 2016.

Wasilewska-Chmura Magdalena, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

Wesołowski Franciszek, *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, „Zeszyty Naukowe. Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu” 1995 nr 64.

Wieczorek Ryszard J., *Ut cantus consonet Verbis. Związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1995.

Wiegandt Ewa, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej LVI*, red. Teresa Cieślakowska, Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1980.

Wolf Werner, *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, [w:] *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, red. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart, Rodopi, Amsterdam–New York 2002.

Wolf Werner, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Rodopi, Amsterdam–Atlanta 1999.

Word and Music Studies: Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997, red. Walter Bernhart, Steven Paul Scher, Werner Wolf, Rodopi, Amsterdam–Atlanta 1999.

Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher, red. Walter Bernhart, Werner Wolf, Rodopi, Amsterdam–New York 2004.

Zgorzelski Czesław, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. Tomasz Weiss, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

<http://intermedialitaet.phil.hhu.de>

SUMMARY

Tomasz Górny

A few remarks on word and music studies

In this paper, the author first discusses and challenges the popular opinion that music essentially amounts to sounds and language to graphic representation, as well as problematising, on the basis of studies of orality, Ferdinand de Saussure's contrasting thesis that the essence of language is confined to its sound. He goes on to enquire what distinguishes a musical sound from a linguistic sound, noting that, according to the findings of music philosophy, language is distinguished by the ability to establish meaning in terms of a code. Linguistic sound refers to notions and creates discourse, whilst musical sound is primarily devoid of that ability. That is an axiom which on one hand underpins musicology and on the other distinctly characterises word and music studies. The author goes on to give a brief outline of the principal models that organise this field of research (Steven Paul Scher, Werner Wolf, Andrzej Hejmej).

Keywords

music, literature, meaning of sound, Scher, Wolf, Hejmej