

# Polskie okno na muzykę włoską<sup>1</sup>. *Lectio magistralis*

Otrzymanie tytułu honoris causa to dla wszystkich wykładowców uniwersyteckich wydarzenie najwyższe, wzniosły moment w ich duchowym życiorysie: dla mnie tak niezwykle i nieoczekiwany w środowisku naszej europejskiej społeczności, do której należę i dlatego pozwalałam sobie nazywać ją wspólną. [Ten tytuł] Został mi przyznany właśnie przez to ważne, wybitne Ateneum w Palermo, dalekie z geograficznego punktu widzenia, a jednocześnie od czterdziestu lat tak bardzo mi bliskie.

To Ateneum zechciało skierować w dal swoje spojrzenie na kulturę, aż dotarło do Warszawy, wzdłuż Wisły. I ja, jak powiedziałem, czuję tę bliskość: dystans geograficzny nie zawsze pokrywa się z tym kulturowym. Jestem głęboko wdzięczny Rektorowi, Senatowi Akademickiemu Uniwersytetu w Palermo, Dziekanowi i Radzie Wydziału Humanistycznego oraz Dyrektorowi i Radzie Kierunku DAMS [Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo/Wydział Sztuk, Muzyki i Teatru, przyp. red.]. Fakt, że chodzi właśnie o uniwersytet tego sycylijskiego miasta, ma dla mnie znaczenie bardzo szczególne, nieporównywalne z żadnym innym; i nie tylko z powodów muzykologicznych, ale także z powodów bardzo osobistych.

Ten gest ze strony Ateneum w Palermo zmusza mnie do spojrzenia wstecz, w głąb mojej życiowej trajektorii, do przemyślenia wyborów, jakich dokonałem

w przeszłości, i zastanowienia się nad podstawowymi wartościami w dziedzinie studiów włosko-polskich. Ponieważ okno mojej pracowni wychodzi na panoramę Historii Muzyki Włoskiej.

Jako muzykolog, w pierwszym rzędzie mówimy oczywiście o wartościach związanych z muzyką jako sztuką i jako nauką. To prawda, tak, ale prawda jedynie częściowa. Gdy zajmujemy się muzyką, tj. sztuką, nieunikniona staje się konfrontacja z wartościami artystycznymi i estetycznymi. Jeśli ktoś uważałby nas przez to za mieszkańców księżycowego świata<sup>2</sup>, z pewnością nie będę się z nim spierał. Dwa paszporty, które wymieniłem – naukowy i estetyczny – to jednak za mało. Podobnie jak w baśniach, należy jeszcze rozwiązać trzecią zagadkę: muzykologia stawia trzecie wyzwanie, trzeci egzamin, uzupełniający, ale nieodzowny, aby zakończyć kadencję naprawdę doskonałą, możliwą w królestwie muzyki wyższej. Ten trzeci egzamin wciąż się zaczyna, ale nigdy nie kończy. Sztuka, szczególnie ta wyższa, w sensie pełnym i emfatycznym, wymaga ponadto wrażliwości na wartości ponadestetyczne, tzn. na wartości etyczne,

<sup>1</sup> Mowa wygłoszona w języku włoskim z okazji nadania Profesorowi tytułu doktora honoris causa przez Uniwersytet w Palermo – Palermo, Palazzo Steri, 22 listopada 2004.

<sup>2</sup> Najprawdopodobniej odniesienie do opery komicznej *Księżycowy świat* F. J. Haydna do libretta C. Goldoniego.

religijne, metafizyczne i sakralne. *Oda do radości z IX Symfonii*, aby była zrozumiana w pełni, musi zostać pojęta w swoim głębokim sensie ludzkim, *Msza h-moll* natomiast w swoim głębokim sensie boskim.

W tych wymiarach (artystycznym, estetycznym, metafizycznym i ponadestetycznym) jest miejsce dla naszych badań. Nawet jeśli są rygorystycznie muzykologiczne, otwierają się one na szersze obszary ludzkie i interdyscyplinarne. I nie jest to jedynie ogólna idea metodologiczna dla badań muzykologicznych, ale także solidna podstawa edukacyjna dla naszych czasów, która jest istotą całej Edukacji (*Bildung*, według filozofii niemieckiej).

Muzyka włoska, obecna w Polsce od pięciu wieków, stała się esencjalną częścią najważniejszych wartości naszej kultury. Chciałbym przywołać w tym miejscu dwa fakty o ogromnym znaczeniu.

*Pierwszy.* Pierwsza uniwersytecka katedra muzykologii, która powstała na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie w 1911 roku, została powierzona profesorowi Zbigniewowi Jachimeckiemu, Lwowianinowi, uczniowi sławnego Guido Adlera w Wiedniu. Jachimecki, aby móc wykładać na uniwersytecie, obronił w tamtym czasie habilitację na temat: *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, opublikowaną w późniejszym czasie przez prestiżową Akademię Umiejętności, najważniejszą akademię naukową w Polsce. Te „wpływy włoskie” są tematem bieżącym polskiej muzykologii. Omówię ten aspekt w dalszej części mojego odczytu.

Chcę najpierw wrócić pamięcią do wybranych przeze mnie momentów historycznych, a także do związanych z nimi różnorodnych kontekstów dydaktycznych i naukowych. Chcę przywołać dawne zmagania kultury, nie tyle, aby poddać je refleksji, ale aby ukazać intencje i wartości, które były ich podstawą, a które mogą być dziś uznane za część bogactwa naszej wspólnej kultury europejskiej. Są dla nas wspólne zarówno w realnej przestrzeni kultury, jak i w wirtualnej przestrzeni naszej pamięci: od 1 maja bieżącego roku na aktualnej mapie politycznej i kulturowej Europy oznaczone są one tym samym kolorem.

*Drugi.* Mówiłem o pierwszej uniwersyteckiej katedrze muzykologii w Polsce i o badaniach historycznych na temat muzyki włoskiej w Polsce. Chciałbym również zaznaczyć inny, bardzo istotny z językowego punktu widzenia, fakt: w 1964 roku został w Polsce wydany w dwóch tomach wielki *Słownik muzyków*

*polskich*, w którym znajduje się wiele włoskich nazwisk. Transgresja językowa? Nie, ponieważ ci Włosi pracowali w Polsce, komponowali, śpiewali i grali, przede wszystkim w XVII i XVIII wieku; ich muzyka jest historyczną częścią polskiej kultury. Być może należałoby zastanowić się, jak podzielić między sobą te kompozycje: które należą do Polaków, a które do Włochów; bo mowa już nie o zwykłych wpływach, ale o obecności, pobycie, często na stałe, kompozytorów włoskich w Polsce.

Przejdźmy teraz do aspektu historycznego, esencji naszego tematu. Zanim zwrócimy się w kierunku faktów, zajmijmy się alternatywą bardziej ogólną: istnieją dwa odrębne sposoby ogólnego odniesienia się do historii, a także do historii sztuki, a w szczególności muzyki. Chodzi mi o sugestywną metaforę geologiczną, którą zaproponował Krzysztof Pomian, polski filozof rezydujący w Paryżu, a dobrze znany także we Włoszech profesor Uniwersytetu w Toruniu, rodzinnym mieście Kopernika. Chodzi mi o wartości historyczne i o ich obecność lub brak w aktualnej fazie cywilizacji europejskiej. Czy te wartości przetrwają? W jaki sposób? Czy nieubłagane się zatracą? Dlaczego? Te dwa spojrzenia na historię nazywane są *abrazją i sedymentacją*.

Ten, kto skłania się ku *abrazji*, widzi w procesie historycznym ciągłą destrukcję kolejnych warstw: nieustanna destrukcja faz historycznych, jednej za drugą. Przeszłość ukazuje się nam, w porównaniu z terażniejszością, jakby uszkodzona: każda kolejna faza jest gorsza od poprzedniej. Poza tym relacje naszej terażniejszości z przyszłością mogą powtórzyć schemat *abrazji* i zawładnąć naszym życiem oraz oczekiwaniami. Taka ocena przeszłości może spowodować utratę zainteresowania historią i skłonić nas nawet do rezygnacji.

Całkiem odmienna, w znaczeniu klucza do zrozumienia historii, jest perspektywa *sedymentacji*. Przeszłość odczuwana jest w tym przypadku jako stale obecna w naszej terażniejszości. W procesach historycznych warstwy są dodawane, jedna po drugiej, współdziałając w taki sposób, że terażniejszość, z wpływami przeszłości, oddziałuje na przeszłość, zmieniając zarówno ją, jak i nasze pojęcie o niej. Historia staje się dynamiczna, przekazuje nam bogactwa, powoduje ciągle napięcie względem terażniejszości w której żyjemy, ożywiając ją.

Wezmę teraz pod uwagę tylko te dwa modele historii. Poza nimi istnieje wiele innych procesów, które dotyczą sposobów postrzegania świata muzyki.

Moja praca uniwersytecka opiera się na drugiej perspektywie – sedymentacji historycznej. Z tego punktu widzenia odczuwam muzykę i uznaję jej historię: także sposób, w jaki odbieramy muzykę, jest historycznym fenomenem kultury.

Muzyka przeszłości jest więc odbierana jako muzyka terażniejszości, ponieważ odczuwamy ją bezpośrednio w jej rzeczywistości sensualnej (biorąc pod uwagę prawdę historyczną materiału muzycznego, instrumentów, interpretacji, sposobu słuchania, itd.). Ten sposób odbierania muzyki ma dla nas wielkie znaczenie: czerpiemy muzykę z głębokich studni historii i prezentuje się nam ona taka, jaką była, świeża w sposób porównywalny (choć nie identyczny) do swojej dawnej istoty. Pamiętajmy zawsze przestrożę naszego wielkiego XVIII-wiecznego poety Cypriana Kamila Norwida: „Kto ze źródła pije, musi uklęknąć i pochylić czoło”<sup>3</sup>.

Konsekwencje traktowania historii muzyki jako osadzonych warstw są ogromne. Denis De Rougemont namawia nas do „kreowania tego, co europejskie, zanim zaczniemy kreować Europę”<sup>4</sup>: to, co nas nie wystraszy, wręcz przeciwnie nas wzmocni. Muzyka przeszłości pozostaje w ciągłym napięciu dialektycznym z naszą terażniejszością; ta relacja utrzymuje się z epoki na epokę, przyjmując na każdym etapie różnorodne znaczenia: dziedziczymy przeszłość i bierzemy udział w rozwoju tradycji. To spojrzenie na historię wymaga głębokiej i intensywnej hermeneutyki muzycznej: jedynie poprzez nią możemy przywrócić życie i ważność, nie tylko muzealną, muzyce przeszłości.

Jest jeszcze jedna kwestia do wyjaśnienia: nie dotyczy ona sposobu, w jaki opisujemy przeszłą i obecną rzeczywistość, ale wewnętrznego oraz indywidualnego obowiązku wzięcia na siebie odpowiedzialności za stan aktualny muzyki i życia muzycznego; to jest niezwykle ważne dla naszej muzycznej przyszłości. Nasza terażniejszość zmienia się nieustannie, stając się minioną chwilą: niewiele to znaczy dla tych, którzy uznają historię za ciągłą abstrację. Ale ci, którzy widzą

historię jako sedymentację interakcyjną, muszą wziąć na siebie odpowiedzialność za naszą historyczną terażniejszość, która determinuje także naszą przyszłość. Z tej perspektywy nie możemy być obojętni na to, co się wokół nas dzieje.

Nie jest tajemnicą, że często mówi się o aktualnym kryzysie kultury i o tym, jak muzyka dostarcza ku temu imponujących przykładów. Historycy nie są oczywiście odpowiedzialni za kryzysy historyczne, ale ich refleksja dotycząca powodów i konsekwencji stanu aktualnego muzyki jest nadzwyczaj ważna, oczekiwana i upragniona. Bez refleksji historycznej pozostajemy bierni względem świata.

Relacje muzyczne włosko-polskie były znaczące już w epoce Renesansu, a wzmocniły się jeszcze bardziej w Baroku. W XVI wieku w Krakowie repertuar kaplicy królewskiej pełen był włoskiej muzyki sakralnej (przede wszystkim Palestriny). W 1596 roku stolica kraju została przeniesiona do Warszawy: zaczęła się wtedy chlubna epoka muzyki XVII wieku w Polsce. Spośród kompozytorów włoskich aktywnych w tych czasach w Polsce wystarczy wymienić twórców takich, jak Luca Marenzio, Giovanni Francesco Anerio, Marco Scacchi (szalenie ważny także jako teoryk) i Tarquinio Merula; wśród kompozytorów polskich m.in.: Mikołaja Zieleńskiego, Marcina Mielczewskiego, Bartłomieja Pękiela i Adama Jarzębskiego (pozostający pod wpływem szkoły weneckiej Gabrielich). Z tymi nazwiskami Polska przeszła do historii europejskiej muzyki barokowej. Istnieje między nimi bogaty spłot relacji, wpływów, zależności i odrębności stylistycznych, z których rodzą się wydarzenia muzyczne jednego z największych państw europejskich w tamtych czasach. W aktualnej muzyce polskiej ten okres pozostaje jak najbardziej owocny.

Wiek XVII w Polsce jest naznaczony przez niezwykle fenomen, z pewnych względów enigmatyczny, ale całkowicie potwierdzony i związany z samą historią: bardzo wczesny i długotrwały rozkwit opery na warszawskim dworze królewskim już od 1628 roku. Ta data nie jest pomyłką: włoski teatr operowy istniał już wtedy poza granicami Włoch. Po okazjonalnych przedstawieniach w Austrii i w Niemczech, polski teatr jest pierwszym transalpejskim stałym teatrem operowym między 1635 a 1648 rokiem. Pierwsza opera wystawiona w Warszawie to *Aci e Galatea* z librettem Gabriello Chiabrery. Zaginęły wszystkie

<sup>3</sup> „Z karafki napić się można, uściśnawszy ją za szyjkę i pochyliwszy ku ustom, ale kto ze źródła pije, musi uklęknąć i pochylić czoło.” C.K. Norwid, *O Juliuszu Słowackim*.

<sup>4</sup> D. De Rougemont, *List otwarty do Europejczyków*.

partytury z kompozycjami tego warszawskiego teatru, ale zachowały się libretta (głównie Virgilio Puccitellego) odnalezione po stuleciach, które dają świadectwo istnienia tego niezwykłego fenomenu kultury i wspaniałego mitu muzycznego. W historii muzyki monumenty pozostają nieme. Dźwięczna Atlantyda zatopiona przez stulecia.

W słownikach muzycznych brakuje terminu „italianistyka muzyczna”, który byłby analogiczny do terminu „italianistyka literacka”. W XVIII wieku fala muzyków włoskich dotarła na dwory polskiej szlachty. Najważniejszy w centralnej Polsce był dwór królów saskich w Warszawie: docierały tam silne wpływy włoskie, szczególnie przez Dreźnie, stolicę saskiego imperium. Najważniejszym kompozytorem był wówczas Johann Adolf Hasse, uczeń Alessandro Scarlattiego w Neapolu, ulubieniec Metastasia, znany we Włoszech jako „Sassone” [Saksończyk]. Wpływy jego wykwińskiego stylu neapolitańskiego i jego kompozycje muzyczne szybko docierały do Warszawy.

Ale inny dwór polski, równie ważny, znajdował się poza granicami państwa: to dwór Marii Kazimierzy, polskiej królowej wdowy, w Arkadii – Telesca Mirea. W swojej wspaniałej rezydencji w Palazzo Zuccari w Trinità dei Monti, w cieniu dynastycznych spisków dyplomatycznych, zapraszała ona szlachtę rzymską na nowości operowe Arkadii, zainspirowane przez pisarza Carlo Sigismondo Capeci (Metisto Olbiano), a skomponowane głównie przez Domenico Scarlattiego lub przez jego ojca Alessandro, ze scenami i kostiumami zaprojektowanymi przez Filippo Juvarrę (trzej geniusze sycylijscy!). To cenne laboratorium operowe stało się w mgnieniu oka silnym biegunem magnetycznym pod względem muzycznym oraz intelektualnym (świadczą o tym Crescimbeni, Gravina i Rolli), i pozostało nim aż do dzisiaj.

Włoskość muzyki włoskiej to typowy temat post-herderowski. Natomiast polska natura Chopinowskiego melosu byłaby niemożliwa bez Belliniego, także opery Stanisława Moniuszki ujawniają coś z włoskości. Tak przynajmniej słyszą je Włosi, podczas gdy Polacy postrzegają w nich autentyczny polski charakter. Nie zamierzam nawet próbować rozwiązać tego dylematu, który wydaje mi się w każdym razie piękną lekcją muzyki europejskiej.

Inną lekcję włoską, a raczej sycylijską, trzecią po Scarlattim z Juvarrą i Bellinim, daje nam o wiek

później największy współczesny polski kompozytor, Karol Szymanowski. Muzyka polska bez Szymanowskiego byłaby nie do pomyślenia; jednocześnie bez Sycylii osobowość Szymanowskiego jest niewyobrażalna: jego sycylijskie *Mity*, *Metopy* selinunckie (do ich napisania zainspirowało go Muzeum Archeologiczne w Palermo), Cappella Palatina i dziedzińiec pałacu Króla Rogera (podobny do tego w Palazzo Steri) oraz Teatr w Segeście, pojawiają się w jego muzyce kolejno na strunach skrzypiec, na „strunach” fortepianu, i wreszcie na strunach głosowych, w całej wielkiej orkiestrze i na scenie. Bez Sycylii byłoby to niewyobrażalne.

Nie mogę przytoczyć wszystkich oznak obecności Sycylii w dzisiejszym życiu muzycznym Polski. Ale chciałbym zacząć od Sigismondo D’India, zatrzymać się na długo przy różnobarwnych filigranach dźwiękowych Francesco Pennisiego, przy *Niezmiernym morzu* Salvatore Mazzarellego i historiach przez niego opowiedzianych, oraz przy stałej obecności nad Wisłą serwali i syren Giuseppe Tomasiego Lampedusy. Słyszałem w Warszawie nawet poezję Lucia Piccolo na ustach 15-letniej pieśniarki i pod jej palcami na fortepianie.

Jeśli chodzi o Sycylię, ekstrawaganckie interpretacje polskiej filozofii romantycznej doprowadziły mnie do książki opublikowanej w 1896 roku w Niscemi. Przyznaję, że nie wiem, gdzie dokładnie znajduje się to miejsce i co tam robił autor książki Arcangelo Camiolo ze swoim egzotycznym zainteresowaniem filozofią ezoteryczną jakiegoś Polaka. Serdeczna sieć wydarzeń kulturalnych rodzi się nie tylko z wielkich przedsięwzięć, ale także z małych inicjatyw uwiecznionych dzięki pamięci.

Zaprezentowałem gęstą sieć faktów kulturowych i wydarzeń historycznych. Jak się po niej poruszać, aby nie zostać przytłoczonym przez ogrom wydarzeń?

W historii istnieją daty zimne i daty gorące. W tym roku [2004] 1 maja stał się dla Polski datą jeszcze gorętszą: Polska stała się częścią Unii Europejskiej. To wydarzenie ma niezliczone konsekwencje w dziedzinie kultury: uświadomienie sobie tego jest kwestią ogromnej wagi dla nauk humanistycznych i socjologicznych, w tym także muzykologii.

Punkt krytyczny tkwi w znalezieniu równowagi między potrzebą zachowania tożsamości każdej

odrębnej kultury a koniecznością wzmocnienia idei wspólnej kultury europejskiej. Istnieją imponujące podobieństwa i ogromne różnice: w pełni realne oraz wielce pożądane. „Każde okno w domu języków – pisze George Steiner, znany komparatysta – otwiera się na różne krajobrazy i odmienne przemijanie czasu, na różnorodne segmenty spektrum postrzegalnego doświadczenia”. Zdolność oceny pozytywnego sensu odmienności to cenna zaleta: jeśli się jej nie posiada, trzeba się jej nauczyć. Nie chodzi jednak o łatwy proces addytywny. Być może raczej ma Denis de Rougemont, że idea Europy musi poprzedzać samą Europę. Sztuka i muzyka odgrywają pierwszorzędą rolę w tej kreacji idei Europy. Wynikiem procesu twórczego są wartości artystyczne, estetyczne i ponadestetyczne, te ostatnie bardzo istotne w obszarze kształtowania człowieka.

Powracam do pierwszego pytania: jak możemy zorientować się w dzisiejszej sytuacji muzycznej, jeśli odczuwamy aktualny stan rzeczy jako ogromny kryzys? Potrzebujemy nowych punktów widzenia, skoro ze starych nie potrafimy już odczytać naszej sytuacji. Pozwalam sobie na wysunięcie propozycji: rozwińmy europejskie badania historyczne pomnażając i porównując między sobą różne punkty widzenia.

Metody porównawcze są często używane, ale porównanie jako odgałęzienie badań muzykologicznych (nie biorąc pod uwagę etnomuzykologii) jeszcze się nie utwierdziło: podkreśliła to ostatnimi czasy Margaret Mead. Nie chcę dyskutować w tej chwili o trudnościach w definicji komparatystyki: wiemy, że istnieją, ale nie jest powiedziane, że muszą działać na niekorzyść; nie mogą też być zignorowane. Trzeba by, zdaniem George'a Steinera, uprzywilejować niektóre elementy aktów językowych związanych z historią muzyki. Według mojej opinii na aktualne potrzeby europejskich badań w zakresie historii muzyki, komparatystyka muzykologiczna staranniej zdefiniowana i bardziej troszcząca się o swoje inne za każdym razem *tertia comparationis*, wprowadziłaby właśnie nowe tematy, których potrzebujemy w obecnej sytuacji kulturowej w Europie.

Jeden z ojców fundatorów Unii Europejskiej, Jean Monnet, w obliczu śmierci wypowiedział następujące słowa: „Jeśli miałbym stworzyć ją od nowa, zacząłbym od kultury”. Dobrnąłem do końca moich refleksji

przed okna mojego warszawskiego mieszkania: mam nadzieję, że nie wyda się wam ono oknem odległej *turris ebúrnea*.

Michał Bristiger  
Palermo, Palazzo Steri  
22 listopada 2004

Przeł. Monika Prusak