

## Constantin Floros

Hamburg

### Refleksje nad wymiarem głębi w muzyce

Muzyka jest dla wielu sztuką eteryczną, niematerialną, która w przeciwieństwie do języka nie posiada znaczenia, które dałoby się ująć w słowa. Nie kto inny jak Victor Hugo jest autorem sentencji: „Królestwo muzyki zaczyna się tam, gdzie kończy się królestwo słów”.

Wbrew temu pogładowi jestem zdania, że muzyka jest sztuką humanistyczną, posiadającą wymiar emocjonalny, a często także znaczący wymiar duchowy. Żadna sztuka nie zdoła wyrazić emocji równie silnych co muzyka. Od niepamiętnych czasów uznawana jest więc za mowę serca, afektów, doznań, uczuć. Dla Roberta Schumanna stanowiła „język duszy” (*Seelensprache*), a dla Hegla „sztukę wnętrza” (*Kunst der Innerlichkeit*).

Aby mieć jakieś wyobrażenie duchowego wymiaru głębi w muzyce, wystarczy pomyśleć o dramatach muzycznych Ryszarda Wagnera, symfoniach Gustawa Mahlera czy też niektórych dziełach Ludwiga van Beethovena, np. *Sonacie Patetycznej*, *Eroice*, *Symfonii Pastoralnej* czy *Dziwiątęj*. Pod pojęciem duchowego wymiaru głębi (*der geistigen Tiefendimension der Musik*) rozumiem treści duchowe, ideowe i intelektualne, przy czym pojęcia takie jak treść (*Gehalt*) i wyraz (*Ausdruck*) w jakiejś mierze się pokrywają. Moim zdaniem tego typu duchowe treści (*geistiger Gehalt*) zawiera nie tylko tzw. muzyka programowa – czy to z wypowiedzianym czy też z przemilczanym programem – lecz każda muzyka

o silnym wyrazie emocjonalnym (*ausdrucksstarken Musik*). Niewątpliwie wyraz (*Ausdruck*) jest nadzwyczaj istotną kategorią muzyczną<sup>1</sup>.

Znamienity filozof Ludwig Wittgenstein wyznawał pogląd, że rozumienie muzyki pomaga w zrozumieniu wewnętrznego życia człowieka<sup>2</sup>. Podobnego zdania był Gustav Mahler twierdzący, że w mistrzowskim dziele muzycznym wyraża się cały człowiek, a zatem również człowiek myślący, cierpiący itd., bowiem tzw. wielka muzyka zwraca się w rzeczy samej do całego człowieka – do jego ucha, jego wrażeń i jego intelektu.

W słuchaniu muzyki ważne jest rozpoznanie emocjonalnego i duchowego wymiaru dzieła sztuki. Przy tym naturalnie nie można zapomnieć, że istnieją różne typy muzyki. Alban Berg, amator sarkastycznych aforyzmów, skomentował różnorodne oddziaływanie muzyki na człowieka następującymi słowami: „Większości ludzi muzyka idzie w nogi, nie tak wielu w ręce; jeszcze mniejsza jest liczba tych, którym trafia do ust, a najmniejsza tych, którym wchodzi do głowy – ale wszystkim ludziom trafia do serca”<sup>3</sup>.

Duńskiemu filozofowi Sørenowi Kierkegaardowi zawdzięczamy mądrą uwagę, że muzyka jest rodzajem języka. Co zatem łączy muzykę z językiem? Według Kierkegarda trzy aspekty: obok języka muzyka jest jedynym medium, które zwraca się do zmysłu słuchu; podobnie jak język przebiega ona w czasie, podczas gdy żywiołem pozostałych mediów jest przestrzeń i podobnie jak język jest medium zmysłowym, przy czym waga przykładana do brzmienia jest dużo większa w przypadku muzyki niż języka<sup>4</sup>.

- 1 Por. Friedrich von Hausegger, *Die Musik als Ausdruck, Studien zur Wertungsforschung*, Konegen, Wien 1885.
- 2 Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen* [w:] tegoż, *Werkausgabe*, Bd. 8, Frankfurt am Main 1977, s. 550 (wyd. polskie pt. *Uwagi różne*, tłum. M. Kowalewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000).
- 3 „Den meisten Menschen geht die Musik auf die Beine, nicht so vielen in die Hände und Arme; noch geringer ist die Anzahl derer, denen sie in den Mund geht, aber der wenigsten geht sie in den Kopf – und doch allen Menschen ins Herz”. Cyt. za moją pracą: *Alban Berg. Musik als Autobiographie* [*Alban Berg. Muzyka jako autobiografia*], Breitkopf&Härtel, Wiesbaden i in. 1992, s. 360 (Bergs handschriftliche Zitatensammlung Nr. 1000. [Zbiór cytatów rękopiśmiennych Berga, Nr. 1000]).
- 4 Søren Kierkegaard, *Die unmittelbaren erotischen Stadien oder Das Musikalisch-Erotische. Über Mozarts „Don Giovanni“* [*Bezpośrednie stadia erotyczne czyli pierwiastek muzyczno-erotyczny. O „Don Giovannim” Mozarta*], Union-Verlag, Berlin 1991. Rozprawa ta zawarta jest w dziele Kierkegarda *Enten-Eller* [*Albo-albo*], Reitzel, Kjobenhavn 1843, Deutsche Ausgabe übersetzt von E. Hirsch [niemieckie wydanie w przekładzie E. Hirscha], Gütersloh 1979.

Nie ulega wątpliwości, że muzyka – podobnie jak mowa – jest środkiem komunikacji (*die Musik sprachähnlich ist*). Nie przypadkiem w okresie baroku nazywana była „mową dźwięków” (*Klangrede*). Zasady retoryczne, tak zwane figury retoryczno-muzyczne, odgrywają w muzyce dawnej istotną rolę: służą jako nośniki znaczeń pozamuzycznych. W dziewiętnastym wieku funkcję tę przejęły motywy przewodnie (*Leitmotive*) i tzw. charakterystyczne. Dzięki temu muzyka podlega znamiennej semantyzacji i psychologizacji. Staje się medium, które może wyrazić nie tylko emocje, lecz także myśli i idee filozoficzne (światopoglądowe) oraz religijne. Ma to miejsce nie tylko w dramatach muzycznych Ryszarda Wagnera, ale już znacznie wcześniej, np. w *Wolnym strzelcu* Carla Marii von Webera czy dziełach Hectora Berlioza.

Często słyszymy, że w dziełach muzycznych trzeba przede wszystkim rozpoznać struktury i strategie formalne, ewolucję i opracowanie tematów, logikę muzycznej narracji, itd. Nie mniej istotna jest jednak świadoma percepcja barwy dźwiękowej (*Klangfarben*), procesów dynamicznych, charakterów muzycznych i niuansów wyrazowych. A jeszcze bardziej doniosłe wydają się starania mające na celu odkrycie intencji kompozytora. Wymaga to jednak gruntownej znajomości jego języka muzycznego i symbolicznego, a tę można zdobyć tylko poprzez cierpliwe, wielokrotne słuchanie muzyki.

Moje refleksje o wymiarze głębi w muzyce sięgają wstecz do roku co najmniej 1957. Mieszkałem wtedy w Hamburgu. W centrum moich badań znajdowały się wówczas bizantyjska i starosłowiańska muzyka kościelna oraz chorał gregoriański. Od początku wydawało mi się prawdopodobne, że między tymi trzema tak różnymi typami chorału musiały pierwotnie zachodzić jakieś związki. Aby się o tym przekonać, potrzebne były intensywne badania najstarszych zabytków notacji muzycznej. Trudność polegała na tym, że najstarsze dokumenty notacji neumatycznej są adiatematyczne (to znaczy, że interwały nie są w nich dokładnie określone), przez co uchodziły one wówczas za niemożliwe do odcyfrowywania. Notacja skrywała niejako tajemnicę – a to tym bardziej zachęcało mnie do zbadania tej zagadki. Po wielu próbach i latach badań udało mi się odcyfrować te najstarsze tajemnicze notacje. W 1970 roku ukazała się moja trzytomowa praca *Universale Neumenkunde [Uniwersalna nauka o neumach]*. Naraz stały się widoczne zaskakujące związki między bizantyjską muzyką kościelną a notacją chorału gregoriańskiego.

Później zagłębiłem się w fundamentalne kwestie związane z badaniami twórczości Mahlera. Przy tym zadałem sobie pytanie, czy symfonia Mahlera rzeczywiście jest tak „absolutna”, jak powszechnie twierdzono. Czy autentyczne programy jego pierwszych symfonii rzeczywiście były tak nieistotne, jak się wówczas uważało? Tu również badania doprowadziły mnie do zaskakujących rezultatów. Stało się jasne, że Mahler – któremu zależało na przejrzystym ukazaniu swych intencji poetyckich i światopoglądowych – posługiwał się bardzo rozbudowanym i bogatym językiem symboli, którego istnienie przeczuwała jedynie garstka jemu współczesnych. Nadzwyczaj znamieną jest w tym kontekście następująca wypowiedź Mahlera w rozmowie z bliską przyjaciółką Natalie Bauer-Lechner z 1896 roku: „Wszelkie porozumienie między kompozytorem a słuchaczem opiera się na pewnej konwencji polegającej na tym, że słuchacz uzna ten czy ów motyw lub symbol muzyczny, czy jak by tego nie nazwać, za wyraz tej czy innej myśli czy właściwej treści duchowej (*geistigen Inhalt*). Jest to szczególnie wyraźne u Wagnera; ale także Beethoven i – w mniejszym lub większym stopniu – każdy inny kompozytor ma swój szczególny, akceptowany przez świat sposób wyrażenia tego, co chce powiedzieć. Mojego języka ludzie jednak jeszcze nie rozumieją. Nie mają pojęcia, co mówię i co chcę przez to powiedzieć, i wydaje im się to bezsensowne i niezrozumiałe”<sup>5</sup>.

Emocjonalny wymiar głębi muzycznej ukazuje się, gdy świadomie odbieramy szeroki wachlarz charakterów wyrazowych, takich jak np. wesołość i smutek (*giocoso* i *mesto*), pasja (*appassionato*), wdzięk, wyrazistość, powaga, śpiewność (*grazioso*, *espressivo*, *grave*, *cantabile*), dzikość (*feroce*), religijność (*religioso*) itd. Wielu kompozytorów, zwłaszcza XIX i XX wieku, posługuje się takimi lub podobnymi określeniami wyrazowymi<sup>6</sup>.

Duchowy wymiar głębi muzycznej manifestuje się wówczas na wielu poziomach. Gustav Mahler, podobnie jak czynili to przed nim inni kompozy-

5 „Alle Verständigung zwischen dem Komponisten und dem Hörer beruht auf einer Konvention: dass der letztere dieses oder jenes Motiv oder musikalisches Symbol, oder wie man es sonst nennen mag, als den Ausdruck für diesen oder jenen Gedanken oder eigentlichen geistigen Inhalt gelten lässt. Das wird jedem bei Wagner besonders gegenwärtig sein; aber auch Beethoven und mehr oder weniger jeder andere hat seinen besonderen von der Welt akzeptierten Ausdruck für alles, was er sagen will. Auf meine Sprache aber sind die Menschen noch nicht eingegangen. Sie haben keine Ahnung, was ich sage und was ich meine, und es scheint ihnen sinnlos und unverständlich.”  
Zob. moja praca: *Gustav Mahler*, Bd. 2, Breitkopf&Härtel, Wiesbaden 1977, s. 8.

6 Constantin Floros, *Hören und Verstehen. Die Sprache der Musik und ihre Deutung* [Słyszeć i rozumieć. Język muzyki i jej interpretacja], Schott, Mainz 2008, s. 42-46.

torzy, semantyzował swoją symfonię, używając różnorodnych środków, które nadawały brzmieniu instrumentalnemu pozamuzyczne znaczenie. Najbardziej znaczące spośród tych sposobów to:

1. Zapożyczenia z twórczości pieśniowej. W swoich trzech pierwszych symfoniach Mahler przejął substancję instrumentalną z istniejących już pieśni i opracował je symfonicznie. W ten sposób na instrumentalne brzmienie został przeniesiony „sens” tekstów słownych.
2. „Charakterystyczne” motywy i cytaty. W celu przedstawienia w symfoniach swego świata duchowego Mahler posługiwał się wielką liczbą tzw. „motywów charakterystycznych” („*charakterischer Motive*” – termin ukuty przez Franciszka Liszta), które zaczerpnął z tradycji symfonicznej i dramatyczno-muzycznej XIX wieku.
3. Harmonie przewodnie (*Leitharmonien*), to znaczy pewne charakterystyczne następstwa akordów oraz rytmy przewodnie (*Leitrythmen*).
4. Idiofoniczne symbole dźwiękowe (*Klangsymbole*). Na przykład tam-tam często symbolizuje „obszary śmierci” w jej najprzeróżniejszych formach, natomiast dzwony – wieczność. *Glockenspiel* służy w wielu przypadkach jako rekwizyt brzmieniowy muzyki aniołów; dzwonki pasterskie charakteryzują (według wyjaśnień samego Mahlera) „wybrzmiewający szum ziemi”, dochodzący do człowieka stojącego „na najwyższym szczycie w obliczu wieczności”.
5. Muzyczne *genre’y* i charaktery (*musikalische Genres und Charaktere*). Pod terminem „charaktery” należy rozumieć typy struktur muzycznych o pewnych szczególnych cechach stylistycznych i określonych wartościach wyrazowych. Można wyróżnić charaktery o proveniencji wokalne i instrumentalnej oraz charaktery taneczne. Każdemu charakterowi przyporządkowane jest określone pole znaczeniowe. W ten sposób uniwersalna symfonia Mahlera odzwierciedla wszystkie istotne pytania dotyczące człowieka i świata<sup>7</sup>. Szczególnie istotny w tym kontekście jest fakt, iż Mahler uczynił przedmiotem swoich symfonii kwestie egzystencjalne, religijne i światopoglądowe, które go intensywnie nurtowały. Wierzył on głęboko, iż przeżycie emocjonalne jest nieodzownym warunkiem twórczości artystycznej, w pojmowanie sztuki jako antycypacji losu, w wyższość duchowości nad materialnością oraz w nieśmiertelność rozumianą jako dalsze trwanie bytu po śmierci. Jego religijność nosiła rysy osobiste i jednoczyła elementy chrześcijańskie i buddyjskie z nowożytną myślą filozoficzną.

7 Constantin Floros, *Gustav Mahler*, C.H. Beck, München 2010, s. 82.

Semantyzacja muzyki znajdowała się w centrum uwagi prawie wszystkich znaczących kompozytorów XIX i pierwszej połowy XX wieku. Dość wymienić Hectora Berliozę, Franciszka Lisztę, Ryszarda Wagnera, Piotra Czajkowskiego, Ryszarda Straussa. W przypadku Albana Berga krystalizują się tu cztery możliwości semantyzacji brzemienia instrumentalnego:

1. Cytuje lub parafrazuje dzieła własne lub innych kompozytorów. Często są to dzieła wokalne lub wokально-instrumentalne, których tekst słowny staje się punktem wyjścia dla semantycznego dekodowania znaczeń muzyki instrumentalnej.
2. Posługuje się tzw. „szyframi dźwiękowymi”, to znaczy anagramami dźwiękowymi, które powstają z liter (kojarzonych z klasami wysokości dźwięków) tworzących imiona i nazwiska bliskich mu osób.
3. Odwołuje się do symboliki liczb – uniwersalnej lub prywatnej.
4. Z określoną semantyką wiąże transformacje serii dwunastodźwiękowych, stanowiących podstawę niektórych jego dzieł<sup>8</sup>.

Prawie wszystkie instrumentalne dzieła Berga, począwszy od *Kwartetu smyczkowego* op. 3, są pod względem koncepcyjnym umotywowane autobiograficznie. Odnosi się to zarówno do *Trzech utworów orkiestrowych*, *Koncertu kameralnego*, jak i *Suity lirycznej* czy *Koncertu skrzypcowego*. Wielką sensację wzbudziło w ostatnich latach odkrycie, że *Suitę liryczną* skomponował on dla upamiętnienia wielkiej miłości do nieśmiertelnej, dalekiej ukochanej – Hanny Fuchs, żony praskiego przemysłowca.

Przekład zbiorowy z języka niemieckiego

8 Constantin Floros, *Alban Berg und Hanna Fuchs. Die Geschichte einer Liebe in Briefen* [*Alban Berg i Hanna Fuchs. Historia pewnej miłości w listach*], Arche, Zürich/Hamburg 2001, s. 122.

## **Thoughts on the Dimensions of Depth in Music**

### **S u m m a r y**

For many, music is an ethereal and nonmaterial art; in contrast to language, it carries no meaning that could be expressed in words. I disagree: music is a humanist art with its own emotional and, more often than not, a spiritual dimension. This becomes quite clear when one listens to the musical dramas by Richard Wagner, to the symphonies by Anton Bruckner and by Gustav Mahler, or to some works by Ludwig van Beethoven. By the spiritual dimension of depth I understand spiritual, ideological and intellectual content; and the concepts of content and expression overlap in some way. Expression is a musical category of particular import.

Gustav Mahler was of the opinion that music expresses the entirety of man, and thus man's thoughts, pain (etc.). The so-called great music in fact relates to man's entirety – to man's ear, impression, intellect.

There is no longer any doubt now that music exhibits affinities with language. It is no coincidence that it was described as "the language of tones" in the Baroque. Rhetorical rules play a significant part in music. They act as carriers of extramusical meaning; this function was taken over by leitmotifs and characteristic motifs in the 19<sup>th</sup> century. Thanks to this, music significantly acquires its own semantics and psychology. It becomes a medium that can express thoughts and ideas both philosophical (opinions) and religious as well as emotions.

Time after time, it is said that listening to music consists in discovering its formal structures and strategies. Yet conscious perception of tone-painting, dynamic processes, musical characters and nuances of expression is equally important. It seems that even more significant are attempts to discover the intent of the composer. To achieve this, however, one requires a thorough knowledge of the composer's musical and symbolic language; such a knowledge only comes with patient and repeated listening.

The above theses will be illustrated by examples of plainsong, Gustav Mahler's symbolic language and the music of Alban Berg.