

Sławomira Żerańska-Kominek – studiowała arabistykę i muzykologię na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie w roku 1976 uzyskała stopień doktora na podstawie pracy *Specyfika systemu tonalnego w teorii arabskiej. Problematyka, próba charakterystyki podstaw metodologicznych*. W roku 1987 habilitowała się na podstawie rozprawy *Symbole czasu i przestrzeni w muzyce Azji Centralnej* (PWM, Kraków 1987). W roku 1992 uzyskała tytuł profesora. Od roku 1995 pełniła funkcję kierownika Zakładu Muzykologii Systematycznej, a w latach 1988-2016 dyrektora Instytutu Muzykologii UW. Prowadziła badania nad kulturami muzycznymi Bliskiego Wschodu i Azji Centralnej. W podręczniku akademickim (1995) podsumowała dorobek światowej etnomuzykologii. Rozwija refleksję antropologiczną w muzykologii (teoria kultury muzycznej, antropologia kognitywna, percepcja muzyczna, biologiczne podstawy muzyki). Interesuje się komponentami mitologicznymi w kulturze Europy i Azji, oraz ikonografią muzyczną (mit Orfeusza, muzyka w ogrodach). Szereg jej opracowań poświęconych jest interpretacji wątków muzycznych w piśmiennictwie antycznym, średniowiecznym, renesansowym. Obecnie realizuje interdyscyplinarny projekt *Ptaki w muzyce. Źródła mitologiczne i symbolika*.

Od roku 2008 prof. Sławomira Żerańska-Kominek pełni funkcję redaktora naczelnego czasopisma naukowego „Musicology Today”.

Sławomira Żerańska-Kominek

Uniwersytet Warszawski

<https://orcid.org/0000-0002-9329-1446>

„Muzyka” ptaków w muzyce. Imitacje, stylizacje, transpozycje

Żadna z pieśni i melodii ptasich nie została pominięta w obserwacjach badaczy. (...) Jedne ptaki wydają żalosne, niewieście kwilenia, inne zaś ostre i przenikliwe dźwięki. Są ptaki, które podśpiewują, fruując z gałęzi na gałąź, jakby przenosiły się z jednego domu do drugiego. Są i takie, które na łąkach czarują swym trelem jak podczas zabaw świątecznych, wiodą życie delikatnych kwiatów i – rzec by można – snują swoje melodie, zwiastując nadejście wiosny¹.

Klaudiusz Elian

Wstęp

Od czasów najdawniejszych ptaki pozostają przedmiotem fascynacji i zarazem świadectwem nieskończonego bogactwa ludzkiej wyobraźni inspirowanej życiem natury. Obsadzone symbolicznie w najróżnorodniejszych rolach, współtworzyły panoramę myśli magicznej, były źródłem inspiracji dla sztuki i literatury we wszystkich

1 Klaudiusz Elian (ok. 170-ok. 230), *O właściwościach zwierząt*, Ks. VI 19, przeł. A.M. Komornicka, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005, s. 131.

niemal kulturach. Jednym z najstarszych w kręgu kultury europejskiej dziełem, którego bohaterami są zwierzęta, pozostaje zredagowany przez Demetriusza z Faleronu (ok. 300 a.Ch.) zbiór bajek Aisoposa (VI a Ch.). Stanowiły one obfite źródło opowieści o ptakach dorównujące popularnością *Ptakom*, najlepszej komedii Arystofanesa (ok. 446-385 a.Ch.). Kluczowy zamysł bajek Aisoposa oraz dramatu Arystofanesa stanowi antropomorficzna analogizacja ludzi i zwierząt, w tym także ptaków. Claude Lévi-Strauss w *Myśli nieoswojonej* zauważył, że są one przedmiotowo relewantne dla ludzkich społeczności dlatego, że przypominają je przez własne życie społeczne postrzegane przez człowieka jako imitacja jego życia. Inaczej mówiąc, świat ptaków pojmujemy jako społeczeństwo ludzkie w przenośni. Dzieje się tak, mimo że pod każdym niemal względem ptaki różnią od ludzi, są bowiem pokryte piórami, mają skrzydła, są jajorodne i poruszają się w powietrzu. Lecz to właśnie z powodu tych różnic wydają się one podobne do ludzi, tworzą bowiem społeczność niezależną od naszej, która z powodu tej niezależności jawi się nam jako inna, a zarazem homologiczna w stosunku do tej, w której my żyjemy. Ptak jest miłośnikiem swobody, buduje sobie mieszkanie, gdzie żyje z rodziną i gdzie karmi młode, często utrzymuje stosunki towarzyskie z innymi członkami swego gatunku, komunikuje się z nimi za pomocą środków akustycznych przypominających mowę artykułowaną. Tworząc społeczność odrębną od naszej, ptaki są postrzegane jako odpowiednik ludzkiej społeczności dlatego, że przypominają ją przez własne życie społeczne, zdaje się, że imitują życie człowieka².

Wyobrażenie ptaków jako metaforycznych ludzi w ich cielesności i duchowości jest uniwersalnie poświadczane we wszystkich znanych kulturach, niezależnie od ogromnego bogactwa gatunków ptaków w ekosystemach na całym świecie i od wielkiego zróżnicowania związanych z nimi wierzeń i mitów. Istnieją przy tym dwa zasadnicze komponenty budujące metaforyczny splot ludzi i ptaków, na który wskazał Lévi-Strauss: zdolność ptaków do poruszania się w powietrzu³ oraz ich śpiew, którego budzące powszechny podziw walory estetyczne wykraczają poza granice wyznaczone prawami natury, stając się

2 Claude Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008, s. 270-277.

3 Por. Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, Paris 1990.

rozpoznawalną wartością kulturową. Latanie stanowi symboliczne urzeczywistnienie marzenia o wolności i wędrówkach w odmienne światy, ptasi śpiew pozostaje zaś w dziwnym, intymnym związku z ludzką uczuciowością; nie tylko wykazuje liczne strukturalne i ekspresyjne analogie z muzyką, lecz – co ważniejsze – jest odbierany na podobnym poziomie zaangażowania i emocjonalnego wzruszenia. W najwyższym stopniu wpływa na postrzeganie egzystencjalnej wspólnoty ptaków i ludzi. Dlatego zajmują one w kulturze i twórczości muzycznej człowieka miejsce szczególne i uprzywilejowane, choć niezwykła różnorodność kontekstów artystycznych, historycznych oraz symbolicznych, w jakich się pojawiają, z trudem poddaje się nieuprzedzającym próbom porządkowania i interpretacji.

Zachowania akustyczne ptaków stanowią jedno z kluczowych zagadnień ornitologii. Pieśń jest bowiem nie tylko istotnym wskaźnikiem sposobu funkcjonowania ptaków w środowisku, ale przede wszystkim skomplikowanym i czułym instrumentem doboru płciowego. Pierwszą próbę zanotowania pieśni i zawołań ptasich zawdzięczamy Athanasiusowi Kircherowi (1602-1680), który w czternastym rozdziale pierwszej księgi swej *Musurgii universalis* opublikowanej w 1650 roku umieścił transkrypcje głosów kukułki, koguta, kury, przepiórki, papugi oraz pieśni słowika.

Pierwszą próbę określenia właściwości ptasich pieśni wedle jednolitych kryteriów konstrukcyjnych i funkcjonalnych podjął angielski prawnik, antykwariusz i naturalista Daines Barrington (1727-1800) w latach 70. XVIII wieku⁴. Ocenie słuchowej poddał barwę dźwięku, „migotliwość” brzmienia, ambitus pieśni ptasich oraz zaproponował typologię struktur dźwiękowych emitowanych przez ptaki. Do swego artykułu Barrington dołączył *Kompozycje na dwa gile* (*Compositions for two piping Bullfinches*) (*Pyrrhula pyrrhula*), które, biorąc pod uwagę techniki i szczegółowość współczesnych zapisów głosów ptaków, muszą wydać się komicznym przedstawieniem lub raczej wyobrażeniem śpiewu tego ptaka ćwierkającego w osiemnastowiecznej konwencji stylistycznej. Dodajmy przy tym, że wbrew sugestii zawartej w kompozycji angielskiego przyrodnika, gile nie śpiewają w duetach.

4 Daines Barrington, *Experiments and Observations on the Singing of Birds*, „Philosophical Transactions” 1773-1774, Vol. 63, s. 249-291. Por. Sławomira Żerańska-Kominek, *Śpiew ptaków i początek muzyki* [w:] eadem, *Muzykalne dzieci Wenus i inne studia z antropologii muzyki*, DiG, Warszawa 2014, s. 11-33.



Przykład 2. D. Barrington, *Kompozycje na dwa gile*, „Philosophical Transactions”, 1773-1774, Vol. 63, Tab. XI, s. 271

Rozwój naukowej ornitologii muzykologicznej stał się jednak możliwy dopiero po wynalezieniu w roku 1940 sonografu, który całkowicie zrewolucjonizował badania nad akustycznymi zachowaniami ptaków. Pierwszym ornitologiem, który w roku 1950 zastosował go do badania pieśni ptasich, był wybitny angielski etolog William Homan Thorpe (1902-1986).

Już Karol Darwin, wybitny znawca i miłośnik ptaków, ostrożnie sugerował, że posiadają one zmysł „estetyczny” i że ptasi śpiew jest podobny do muzyki człowieka, co może wskazywać na ich wspólne, ewolucyjne korzenie⁵. Zafascynowani pięknem ptasiego śpiewu, niektórzy badacze sądzili, że aktywność wokalna ptaków znacznie wykracza poza przystosowawcze potrzeby biologiczne i świadczy o wrażliwości estetycznej tych zwierząt. Taki pogląd prezentował także brytyjski ornitolog Edward A. Armstrong, który w 1963 roku pytał z niedowierzaniem: „Czyż cała ta złożoność służy jedynie celom praktycznym? Czyż ptaki są niewrażliwe na piękno, które my odnajdujemy w ich pieśniach?”⁶. Jednakże współczesne badania ornitologiczne

5 Karol Darwin, *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego*, Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne, Warszawa 1955, s. 200-201.

6 „Does all this complexity serve merely utilitarian ends? Are birds insensitive to the beauty which we find in their songs?” [za:] Edward A. Armstrong, *A Study of Bird Song*, Oxford University Press, London 1963, s. 231.

jednoznacznie wykluczają autoteliczny wymiar śpiewu ptaków a tym bardziej „artystyczny” motyw ich wokalne aktywności, która ma ściśle funkcjonalny charakter, służy optymalizacji przeżycia w środowisku, ochronie terytorium, a zwłaszcza skutecznej selekcji płciowej. Wątpliwości natomiast nie ulega estetyczny wymiar percepcji ptasiego śpiewu przez ludzi, choć nie może on stać się przedmiotem kontemplacji estetycznej samym w sobie. Trudne do identyfikacji zakresy częstotliwości ptasich śpiewów, obecność szumów i „pozamuzycznych” efektów emitowanych często na nieokreślonej lub określonej nieprecyzyjnie wysokości, a zwłaszcza bardzo szybkie tempo, bardzo wysoki rejestr oraz duża gęstość zdarzeń dźwiękowych w znacznym stopniu utrudniają lub wręcz uniemożliwiają śledzenie wokalnych produkcji ptaków. Mimo wykazywanej w zapisach spektrograficznych regularności i zrytmizowanej powtarzalności struktur dźwiękowych, mimo dostrzegalnych niekiedy przejawów organizacji formalnej, mimo pewnych oznak centralizacji tonalnej, melodie ptasie są bardzo trudne lub wręcz niemożliwe do powtórzenia, nie integrują się w semantyczne całości, które można byłoby porównać z percepcją muzyki. Nie w samych, nawet najbardziej kunsztownych melodiach ptasich tkwi zatem ich piękno dla człowieka. Źródłem doznań estetycznych ludzi w kontakcie z ptakami wydaje się przede wszystkim multisensoryczne doświadczenie udźwiękowionego krajobrazu, natury ożywianej ptasim świergotem, zatopienie się w głosach przyrody w poczuciu odwiecznego trwania⁷.

Śpiew ptaków jako przedmiot imitacji

Na wczesnych etapach kulturowej ewolucji ludzie potrafili zapewne rozpoznawać, a być może także naśladować, ptasie śpiewy. Jednak recepcja ptasiej „twórczości” w muzyce rozpoczęła się dopiero w późnym średniowieczu, a jej zwiastunem stał się średnioangielski kanon *Sumer is icumen in* skomponowany w połowie XIII wieku przez anonimowego kompozytora.

7 Stanisław Ossowski, *U podstaw estetyki*, Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik”, Warszawa 1949, s. 246.

Sumer is icumen in

(Summer is coming)

Canon à quatre voix

Anonyme anglais
(ca. 1250)

Pes (ca 1250)
 Basse 1
 Sing cuc - - - loo, Sing cuc - - - loo now.
 Basse 2
 Sing cuc - - - loo now. Sing cuc - - - loo.
 5 Rota
 T. 1 Sum - mer is a - com - ing in, Lou - dly sing, cuc - koo.
 T. 2 Sum - mer is a - com - ing in,
 T. 3
 T. 4
 B. 1 Sing cuc - - - loo, Sing cuc - - - loo now.
 B. 2 Sing cuc - - - loo now. Sing cuc - - - loo.
 9
 T. 1 Gro - weth seed and blo - weth mead, And spring - eth a - new.
 T. 2 Lou - dly sing, cuc - koo. Gro - weth seed and blo - weth mead, And
 T. 3 Sum - mer is a - com - ing in, Lou - dly sing, cuc - koo.
 T. 4 Sum - mer is a - com - ing in,
 B. 1 Sing cuc - - - loo, Sing cuc - - - loo now.
 B. 2 Sing cuc - - - loo now. Sing cuc - - - loo.

Przykład 3. *Sumer is icumen in*, fragment, Les Éditions Outremontaises, Montréal 2006

Od tego czasu ptaki są w muzyce obecne stale, a próby wykorzystania ich śpiewu w twórczości kompozytorskiej podejmuje się wciąż na nowo. Od zarania zachodniej nauki śpiew ptaków pobudzał także refleksję filozofów, teoretyków, historyków muzyki i antropologów nad ewolucyjną wspólnością dziejów muzyki ludzi i zwierząt, nad zadziwiającym pokrewieństwem ich właściwości melodycznych, brzmieniowych

i niektórych funkcji⁸. W filozofii i estetyce śpiew ptaków stanowi ulubiony punkt wyjścia do dyskusji nad problemem reprezentacji w muzyce i jej zdolności do przedstawiania lub naśladowania rzeczy świata zewnętrznego⁹. Współdziałanie rzeczywistości przedmiotu postrzeganego i wyobrażonego, przedmiotu istniejącego fizycznie oraz artystycznie przedstawionego stanowi bowiem istotę doświadczenia estetycznego.

O odtwarzaniu rzeczywistości mówimy wtedy, gdy wyobrażenia, jakich doznajemy przy postrzeganiu dzieła, są w określony sposób dane w jego konstrukcji. Przedmiot odtwarzający jest obrazem, jeśli zachodzi między nimi stosunek podobieństwa wyglądu, postrzegany przez obserwatora. Innymi słowy przedmiot to obraz wtedy, gdy ktoś zajmuje względem niego postawę semantyczną i wtedy, gdy między przedmiotem a obrazem zachodzi podobieństwo wyglądu. W sztukach plastycznych podobieństwo wyglądu między obrazem i przedstawianym przedmiotem może mieć za podstawę różne rodzaje obiektywnych analogii, takich jak na przykład barwy lub kształty. W muzyce mówimy o obrazach sonicznych, które mogą odtwarzać niektóre rzeczywiste procesy i zjawiska dźwiękowe, mogą też imitować ruch w przestrzeni dźwiękowej lub procesy psychiczne.

Dotychczasowa dyskusja nad reprezentacją w sztuce toczy się wokół pary pojęć: obrazowania oraz odniesienia¹⁰. Obrazowanie definiowane jest jako proste naśladowanie rzeczy, odtwarzanie jej kształtu, doświadczenie jej właściwości przestrzennych i kolorystycznych. Obrazowanie polega na naturalnej relacji dzieła z przedstawianym przedmiotem, a jego istotę stanowi podobieństwo. Mimetycznie doświadczane mogą być dzieła sztuk przedstawieniowych, dzieła teatralne lub filmowe a także obrazy soniczne¹¹, do których należą na przykład zawołania kukułki, odgłosy burzy i błyskawic, szum strumyka, fal i wodospadów, skrzypienie drzwi czy galop koni. Należy dodać, że skrajną formą obrazowania sonicznego w muzyce są wierne, to jest nagrane na trwałych nośnikach kopie realnych

8 S. Żerańska-Kominek, op. cit.; Por. również: *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*, red. S. Clark, A. Rehding, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

9 Roger Scruton, *Modern Philosophy: An Introduction and Survey*, Sinclair-Stevenson, London 1994; idem, *Representation in Music*, „Philosophy”, 1976, Vol. 51, nr 197, s. 273-287.

10 Obrazowanie (ang. *depiction*) jest ikonycznym portretowaniem przedmiotu. Odniesienie (ang. *reference*) jest symboliczną relacją między wyrażeniem językowym a konkretnym lub abstrakcyjnym przedmiotem. Por. Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*, Pendragon Press, Hillsdale 2000, s. 10-11.

11 Por. R. Scruton, *Representation...*, op. cit., s. 118-139.

zjawisk dźwiękowych. Dzieło sztuki mimetycznej często opisuje się jako ikoniczną strukturę znaków, choć w muzyce to raczej wyjątek aniżeli reguła. Dźwięki bowiem nie są znakami wskazującymi na rozpoznawalne byty jednoznacznie powiązane z rzeczywistością zewnętrzną. W istocie reprezentacja muzyczna może funkcjonować na wiele różnych sposobów: jako znak, symptom emocji, jako obraz mimetyczny, abstrakcyjny gest oznaczający myśl, a nawet jako złożony symbol odnoszący się do całej koncepcji. Z tego powodu Roger Scruton uważa, że reprezentacja nie należy do właściwości muzyki, albowiem nie określa znaczeń definitywnie, jak to ma miejsce w sztukach wizualnych¹².

Z kolei reprezentację w znaczeniu odniesienia (*reference*) rozumie się na gruncie muzyki jako ustanowione na mocy kulturowo-historycznych konwencji asocjacje między niektórymi aspektami organizacji muzycznej a pozamuzycznym doświadczeniem. Wynika z tego, że rozpoznanie mimetycznej reprezentacji jakiegoś przedmiotu nie dokonuje się wyłącznie bezpośrednio, na podstawie podobieństwa między obiektem a obrazem, lecz także na podstawie nabytych w kulturze nawyków percepcyjno-asocjacyjnych. Dźwięki bowiem, jak również znaki na papierze reprezentujące dźwięki, są arbitralne w tym sensie, że nie mają w sobie nic substancjalnie wspólnego z tym, co miałyby przedstawiać¹³.

Tak więc rzeczywistość pozamuzyczna może manifestować się w muzyce w dwojaki sposób: bezpośrednio poprzez obrazowanie, czyli mimetyzm naturalny, oraz pośrednio, na mocy wyuczonych konwencji, do których odnosimy nasze rozumienie muzyki. Nabyte kulturowo konwencje umożliwiające słuchaczowi semantyczną interpretację komunikatów muzycznych składają się na dość wyrafinowany katalog znaczników wskazujących na obiekty świata zewnętrznego. Należą do nich między innymi figury retoryczne, system kategoryzacji pochodów interwałowych, symbolika tonacji, semantyczna interpretacja krótkich zwrotów muzycznych jako semantycznych „gestów” czy odtwarzanie obiektu wizualnego w konturze linii melodycznej. W opublikowanej w roku 1980 książce *Classic Music: Expression, Form, and Style*¹⁴ Leonard G. Ratner przedstawił koncepcję ukształtowanego na początku XVIII wieku „semantycznego słownika” charakterystycznych figur muzycznych, które nazwał toposami i które w praktyce muzycznej epoki powiązane

12 Ibidem.

13 S. Bruhn, *Musical Ekphrasis...*, op. cit., s. 10.

14 Leonard G. Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Schirmer, New York 1985.

były z różnymi uczuciami, afektami, nastrojami lub pozamuzycznymi obiektami. Te gesty i figury wymagały przygotowania i nastawienia ze strony indywidualnego słuchacza, który w celu zrozumienia znaczenia toposu musiał percepcyjnie powiązać pewne struktury dźwiękowe z kinestetycznym obrazem. I tak na przykład kontury melodyczne przekładają się na wizualne kształty i mogą reprezentować obiekt tylko pod warunkiem, że słuchacz rozumie metaforyczne pojęcia „wysoki” – „niski”, odpowiadające szybszym lub wolniejszym drganiom fal dźwiękowych. Z drugiej strony warto zauważyć, że kompozytorzy posługujący się rozmaitymi figurami muzycznymi do reprezentacji niemuzycznych obiektów i pojęć wykorzystują ogromną liczbę środków mimetycznych, które sugerują obrazowanie, a które pozostają ukryte dla słuchaczy nieprzygotowanych do odbioru danej konwencji. Świadectwem działania takich konwencji może być m.in. także umiejętność odczytywania symboliki numerycznej związanej z zaawansowaną piśmiennością; znaczenia takich symboli pozostają niedostępne nawet dla tych muzycznie wykształconych słuchaczy, którzy nie mogą wykazać się dostateczną biegłością w czytaniu partytury.

Bezpośrednie lub pośrednie reprezentacje ptaków w muzyce nazywam odpowiednio obrazami mimetycznymi oraz obrazami stylizującymi. Istnieje także trzeci typ reprezentacji śpiewu ptaków w muzyce, którego istotę stanowi imitacja jako szeroko rozumiana konceptualizacja „idei kompozytorskiej” ptaków. Imitację tego rodzaju można określić mianem transkrypcji, choć termin ten nie oddaje w pełni kompozytorskiego procesu mimetycznego, którego mistrzem jest Olivier Messiaen.

Obrazy mimetyczne

Bezpośrednie reprezentacje obiektów pozamuzycznych w muzyce Scruton określa mianem reprodukcji¹⁵. Obrazy mimetyczne są w tym znaczeniu nie tyle imitacją, ile odtwarzaniem cech fizycznych obiektów wkomponowanych w materię dźwiękową tak, że słyszymy je jako integralny element muzyki. Kontekst dzieła muzycznego zmienia status semiotyczny takich reprodukcji, które tracą swój pozamuzyczny wymiar, stając się pełnowartościowym, przedstawiającym współczynnikiem utworu.

15 R. Scruton, *Representation...*, op. cit., s. 276.

Do ptaków najczęściej naśladowanych należy kukułka, co nie jest dziwne, biorąc pod uwagę charakterystykę jej prostego, dwudźwiękowego zawołania obejmującego interwał tercji małej. Dający się z łatwością imitować głos tego ptaka jest często wkomponowany w dźwiękowy pejzaż natury, jak w *Scenie nad strumieniem* (*Szene am Bach*) z VI Symfonii F-dur „Pastoralnej” op. 68 Ludwiga van Beethovena, w której dobitne zawołanie kukułki (*Kukuk*) słyszymy na tle oznaczonych w partyturze śpiewów słowika (*Nachtigall*) i przepiórki (*Wachtel*). W I Symfonii D-dur „Tytan” Gustava Mahlera kukułka niestandardowo „kuka” w kwarcie zamiast w tercji, w poemacie symfonicznym Fredericka Deliusa *On Hearing the First Cuckoo in Spring* z 1912 roku powtarzany przez różne instrumenty głos kukułki stał się motywem konstrukcyjnym utworu. Na tercjowym motywie kukułki (*g-h-g*) oparta została także dedykowana Josephowi Haydnowi *Sonatina fortepianowa G-dur* op. 79 nr 25 Beethovena nosząca tytuł *Kukułka*. Tercjowe zawołania kukułki *h¹-gis¹*, *a¹-fis¹* w lewej ręce można bardzo wyraźnie usłyszeć w przetworzeniu (przykł. 4).

Absolutną dokładność reprodukcji śpiewu ptaka zademonstrował Ottorino Respighi w *Piniach na Janikulum* (*Pini del Gianicolo*), trzeciej części poematu symfonicznego *Pinie rzymskie* (*Pini di Roma*) z 1924 roku, do której włączył nagranie słowika śpiewającego na tle fletu i smyczków¹⁶. Na podobny eksperyment zdecydował się Einojuhani Rautavaara (1928-2016), który uważał, że „ptaki są tajemniczymi mieszkańcami dwóch światów posiadającymi głębsze symboliczne znaczenie”¹⁷. W wokalizach opery *Thomas* (1982-1985) kompozytor wykorzystuje nagrania ptaków, które łączy z własnymi melodiami inspirowanymi ich śpiewem¹⁸. Jeszcze bliższe nawiązania do śpiewu ptaków można odnaleźć w *Koncertcie na ptaki i orkiestrę* „*Cantus Arcticus*” op. 61 z 1972 roku, w którym Rautavaara umieścił nagrane przez siebie pieśni ptaków żyjących w pobliżu koła podbiegunowego, na ogromnych torfowiskach Liminki

16 Ottorino Respighi, *Roman Trilogy – Roman Festivals / Fountains of Rome / Pines of Rome*, Buffalo Philharmonic Orchestra, Naxos, 8.574013.

17 „The appearance of birds in my works is unintentional, so I suppose they must carry some deeper symbolic meaning to me. Birds are mysterious citizens of two worlds” [za:] Anne Sivuoja, *Rautavaara’s Vincent – not a Portrait*, „Finnish Music Quarterly”, 1990, nr 2, s. 11.

18 Por. m.in.: Einojuhani Rautavaara, *Thomas*, akt I *Aika aika on alussa aika on lopun alussa*, Joensuu City Orchestra, Joensuu Music School Choir, Opera Festival Chorus, Ondine, ODE 704-2.

w północnej Finlandii, gdzie w okresie wiosennym rozlega się ich oszałamiająco piękny i niezwykle skomplikowany śpiew.



Przykład 4. L. van Beethoven, *Sonatina fortepianowa G-dur „Kukułka”* op. 79 nr 25, t. 53-85 [w:] idem, *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16: Sonaten für das Pianoforte* (iv, 1-8), Breitkopf & Härtel, Leipzig b.r.

W *Konercie na ptaki i orkiestrę* oryginalne brzmienia ptasich pieśni współwystępują z ich artystycznie przetworzonym upostaciowaniem. Dzieło składa się z trzech części. Część pierwszą zatytułowaną *Suo* (*Torfowisko*) rozpoczyna duet fletów imitujących na zmianę ptasi śpiew. W takcie 22 dołącza taśma z nagraniami ptaków, podczas gdy dwa flety, dwa oboje, dwa klarnety, trąbka i puzon wykonują tryly i pochody dźwiękowe naśladujące ptaki. Część druga *Melankolia* (*Smutek*) rozpoczyna się nagraniem odtwarzanej w zwolnionym tempie pieśni

skowronków: „Orkiestra pauzuje, by słuchacze mieli czas dostrzec, że ptaki prezentowane na ścieżce 1 i 2 dialogują ze sobą”¹⁹. W trzeciej części utworu *Joutsenet muuttavat (Migrujące łabędzie)* coraz głośniejsze okrzyki nadlatujących łabędzi krzykliwych z taśmy magnetofonowej mieszają się głosami wszelakiego ptactwa Arktyki, by stopniowo zamilknąć wraz z łabędziami znikającymi za horyzontem²⁰.

W 2007 roku powstał prawykonany trzy lata później *Ptasi koncert* na skrzypce, orkiestrę symfoniczną i głosy ptaków polskiej kompozytorki młodego pokolenia Barbary Kaszuby (ur. 1983), która jest także autorką krótkiej, minutowej *Improwizacji na skrzypce i ptaki* powstałej w roku 2017. W obu utworach niestylizowane, naturalne głosy ptaków wykorzystane jako półgotowy materiał muzyczny, komponują się kolorystycznie, melodycznie i rytmicznie z autorskimi pomysłami kompozytorki, współtworząc harmonijną całość.

Obrazy stylizujące

W obrazach określonych mianem stylizujących nie chodzi o kopię przedmiotu, lecz raczej o stworzenie wrażenia podobieństwa, które osiągnąć jest przy pomocy określonych konwencji melodyczno-rytmicznych oraz artykulacyjnych. W europejskiej tradycji muzycznej można wyróżnić dwa rodzaje takich konwencji: wokalna, poszukująca możliwości mimetycznych w onomatopei oraz instrumentalna, w której środki stylizacji mają bezpośredni związek z techniką gry na instrumentach. Pieśni naśladujące ptaki znane jako mimetyczne *virelai* były niezwykle popularne w okresie późnego średniowiecza i stanowią znaczną część zachowanego do dziś w źródłach repertuaru. Zadziwiające zainteresowanie śpiewem ptaków późnośredniowiecznych kompozytorów i wykonawców miało swoje niewątpliwe korzenie w przekonaniu o istotowej jedności ludzi i zwierząt oraz o wymienności ich ról, wyglądu i zachowań²¹. Metaforyzacja ptaków jako ludzi i ludzi jako ptaków stanowi jeden z częstych obrazów i motywów średniowiecznej literatury, w której ludzkie postawy i dylematy ludzkich społeczności reprezentowały i rozstrzygały ptaki. Jednym z najbardziej znanych przykładów jest *The Parlement of Foules (Sejm ptaków)* ojca

19 E. Rautavaara, *Angels and Visitations*, Helsinki Philharmonic Orchestra, Ondine, ODE 1079-2D.

20 Ibidem.

21 Por.: Steven Mithen, *The Prehistory of the Mind*, Thames and Hudson, London 1996.

angielskiej literatury Geoffreya Chaucera (1343-1400). Mimetyczne virelai wykazują silne powiązania z improwizacyjną praktyką wykonawczą²², na co mogą wskazywać właściwości zastosowanej notacji wykorzystującej niestandardowe wartości rytmiczne, mniejsze od minimy. W ich repertuarze znajdują się także utwory wykazujące przemyślaną strukturę kompozycyjną z zastosowaniem techniki imitacyjnej²³.

W skomponowanej z okazji nadejścia wiosny *En ce gracieux temps joli* Jacoba Senlechesa, słynnego twórcy *ars subtilior* (1378-1395) występują dwa, bodaj najbardziej popularne w wiekach średnich ptaki, mianowicie kukułka i słowik. Oto w pogodny, wiosenny dzień narrator wychodzi z domu i słyszy słodki śpiew słowika, którego imituje onomatopeiczne „oci, oci”. Opodal daje się słyszeć monotonne zawołanie kukułki, która stara się zagłuszyć słowika, śpiewając jedyną piosenkę, którą umie: „kuku”. Para kukułka – słowik występuje także w virelai Jehana Vaillanta (działał w 1360-90) *Par maintes foys* (ok. 1350), w której naśladujące ptasi śpiew melizmaty i opadające linie melodyczne są podobne do *En ce gracieux temps joli* Senlechesa. Powstała na początku lat 50. XIV wieku *Par maintes foys* pozostaje najbardziej znaną późnośredniowieczną ptasią virelai. Jest ona świadectwem dawniejszej praktyki improwizacyjnej, której zindywidualizowane, wywodzące się najpewniej z różnych wykonawczych figury ornamentacyjne odzwierciedlają się w licznych, zachowanych do chwili obecnej wersjach. Pieśń opowiada o tym, jak słowik zachęcił inne ptaki do zabójstwa kukułki, która śpiewa wciąż o sobie, powtarzając swoje imię „kuku”. Zawierająca bardzo bogate onomatopeiczne imitacje głosów ptaków *Par maintes foys* była prawdopodobnie jedną z najbardziej popularnych virelai w XV wieku, a w każdym razie jedną z najczęściej kopiowanych. Znajduje się ona w dziewięciu źródłach, w tym w wersjach dwugłosowej i z dodanym *cantus*, a także w kontrafakturowanej wersji łacińskiej i średnio-wysoko-niemieckiej Oswalda von Wolkensteina. Tekst tej kompozycji²⁴ ukazuje proporcje onomatopeicznych imitacji śpiewu ptaków w stosunku do oryginalnego wiersza. Onomatopeje zostały zaznaczone kursywą.

22 Eva E. Leach, *Sung Birds. Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca–London 2007.

23 Ibidem, s. 109.

24 Za: ibidem, s. 132.

Par maintes foys avoy recoillie
 Du rosignoul la douce melodie
 Mais ne s'i veult le cucu acorder
 Ains veult chanter contre ly par envie
 Cucu cucu cucu toute sa vie
 Car il veult bien a son chant descourder,
 Et pourtant dit le reusignoul et crie:
 Je vos commant qu'on le tue et ocie,
Tue tue tue tue oci oci
Oci, oci, oci, oci, oci, oci,
Fideli fi, oci, oci, oci,
Fi del i f1, fi de li fi, fi de li, fi de li, fi,
 Du cucu qui d'amours veult parler.
 Si vous suppli ma tres douce alouette
 Que vous voullés dire vostre chanson;
 Lire lire lire lire lirelon
Que di Dieu Dieu,
Que te di Dieu que te di Dieu
que te di Dieu, que te di Dieu
 Il est temps
 Que le roussinolet dit sa chansounette.
Oci, oci, oci, oci, oci, oci, oci,
 Oci seront qui vos vont guerroyant.
 Assemblez vous, prenés la cardinette
 Faites chanter la calle et le sanson;
 Il est pris, pris, il est pris pris, il est pris pris,
 Tue, bate, se cucu pile bis son
 Il est pris pris
 Or soi mis mort. Soit mis a mort Soit mis a mort
 Soit mis a mort Soit mis a mort.
 Or almos seurement
 An joli ver vos et quere cullir la mosette;
 Ami, ami, ami, ami, ami, ami, ami, ami,
 Toudis seray le dieux d'amours priant.
 Par maintes fois ay ouy recorder
 Du rosignol la douce melodie
 Mais ne s'i veult le cucu acorder,
 Ains veult chanter contre ly par envie,
 »Cucu cucu cucu« toute sa vie,
 Car il veult bien a son chant descourder
 Et pourtant dit le rousignol et crie:
 »Je vos comant qu'on le tue et ocie.«
 Tue, tue, tue, tue,
Oci, oci, oci, oci, oci, oci, oci,
Fideli fi de li, fi de li, fi,
Oci, oci, oci, oci, oci, oci, oci, oci;
 Fi, fi, fi, du cucu qui d'amours veult parler
 Si vous suppli, ma tres douce alouette,
 Que vous vouliés dire vostre chanson:
Lire, lire, lire, lire, lirelon;
que dit Dieu, Dieu, que dit Dieu, Dieu que dit dit Dieu, Dieu,

Wiele razy słyszałem
 słodki śpiew słowika
 Lecz kukułka nigdy nie chce się z nim
 zgodzić. Woli śpiewać zazdrośnie ku-ku, przez całe
 życie, Swą pieśnią sieje niezgodę.
 Więc słowik śpiewa głośno:
 Żądam, żeby cię zabić, zabić, zabić,
 zamordować, zabić,
Tue tue tue tue oci oci
Oci, oci, oci, oci, oci, oci,
Fideli fi, oci, oci, oci,
Fi del i f1, fi de li fi, fi de li, fi de li, fi,
 Rozkazuję wam zabić kukułkę, która chce
 mówić o miłości.
 Słodki skowronku, błagam cię zaśpiewaj
 swą pieśń, jak Bóg przykazał.
 Lire lire lire lire lirelon
Que di Dieu Dieu,
Que te di Dieu que te di Dieu
que te di Dieu, que te di Dieu
 Jest pora, by swą pieśń zaśpiewał słowik
Oci, oci, oci, oci, oci, oci, oci,
 Zabici, zabici, zabici będą ci, którzy z tobą
 wojują. Łączmy się, poprośmy szczygła i szpaka
 by zaśpiewały
 Zabij kukułkę i ucisz ją.
 Jest złapana, pozwól ją zabić, zabić, zabić.
 Teraz idźmy w spokoju
 Bawmy się i zbierajmy kwiatki na łące
 Miłość, miłość, miłość, moja miłość.
 Zawsze będę się modlił do boga miłości²⁵.

que te dit Dieu, Dieu, que te dit Dieu, Dieu que te dit Dieu, Dieu?

il est tamps, il est tamps que le roussinot die sa chansonnette:

Oci, oci, oci, oci, oci, oci, oci, oci,

Oci seront qui nos vont guerroyant.»

Assemblés vous: prenés la cardinette,

Faites chanter la calle et le sanson;

Tués, batés le cucu pilebisson!

Il est pris, pris, il est pris, pris il est pris, pris

Or soit mis a mort, soit mis a mort, mort,

soit mis a mort, mort.

Or aloms seurement anjoliver nos et cullir la violette:

Ami, ami, ami, ami, ami, ami, ami, ami,

Toutdis seray le dieux d'Amours priant²⁶.

The image displays three musical fragments from a score. Fragment 'c' features a vocal line with lyrics 'tu - e tu - e tu - e tu - e o - ci o - ci o - ci o - ci o - ci o - ci fi - de - li' and a piano accompaniment. Fragment 'd' shows a vocal line with lyrics 'Li - re li - re li - re li - re li - re lon que dit' and a piano accompaniment. Fragment 'b' shows a vocal line with lyrics 'cu - cu cu - cu cu - cu tou - te sa vi [e]' and a piano accompaniment.

Przykład 5. J. Vaillant, *Par maintes foyes*, imitacje głosów wybranych ptaków, fragmenty; c – słowik, d – skowronek, b – kukułka. Za: E.E. Leach, op. cit., s. 132-133. Wybrane imitacje ptaków biorących udział w scenie zabójstwa kukułki cytuję według transkrypcji Evy Leach i z oznaczeniami analitycznymi autorki

26 Za: E.E. Leach, op. cit., s. 130.

Niemieckojęzyczna kontrafaktura tego utworu *Der mai mit lieber zal* Oswalda von Wolkensteina (1376 albo 1377-1445), zwłaszcza we wspaniałym wykonaniu Jan DeGaetani²⁷ ukazuje pełne spektrum mimetycznych kolorów ptasich obrazów późnego średniowiecza. Poniżej przytaczam tekst tej pieśni²⁸:

1. Der mai mit lieber zal
die erd bedeckt überal,
pühel, eben, berg und tal.
Aufs lüßen voglin ſchal
5. Erklingen, ſingen hohen hal,
galander, lerchen, droſchel, die nachtigal.
Der gauch fleucht hinden hin nach
zu großem ungemach
klainen vogel in gogel reich.
10. Höret wie er ſprach:
cu cu, cu cu, cu cu,
den zins gib mir,
den wil ich han von dir,
15. Der hunger macht lunger
mir den magen schir.
Ach ellend! nu wellent
20. ſol ich? ſo ſprach das klaine vich.
küngel, zeifel, mais, lerch, nu kommen wir ſingen:
oci und tu ich tu ich tu ich tu ich,
oci oci oci oci oci fi
25. Fideli fideli fideli fi,
ci cieriri ci ci cieriri,
ci ci ciwigk cidiwigk fici fici.
So ſang der gauch neur: kawa wa cu cu.
Raco, ſo ſprach der rab:
30. Zwar ich ſing ouch wol
vol müß ich ſein,
das ſingen mein:
ſcheub ein!
35. Herein! vol ſein!
Liri liri liri liri liri lon,
ſo ſang die lerch,
ſo ſang die lerch,
40. ſo ſang die lerch.
ich ſing hel ain droſchelin, ich ſing hel ain droſchel
in, ich ſing hel ain droſchelin,
das in dem wald erklinget.
45. Ir lherent, zierent
gracket und wacket hin und her
50. Recht als unfer pfarrer.

1. Maj z lubą obfitością
wszędzie okrywa ziemię,
pagórki, równiny, góry i doliny.
Ze słodkiej chmary ptaków
5. Rozbrzmiewa wielkim echem
śpiew pięknych skowronków, drożdów [i] słowika.
Kukułka leci [podąża] za nimi
ku wielkiemu nieszczęściu
małych ptaszków w krainie kogutów.
10. Posłuchajcie, co mówiła [kukułka]:
Ku ku, ku ku, ku ku,
daj mi datek,
chcę go od ciebie,
15. Głód czyni żebrakiem
[i] pustoszy mój żołądek.
O niedolo! Czy teraz
20. Mam *być żebrakiem*? Tak rzekł ten mały ptak.
[strzyżyki], [czyżyki] sikorki, skowronki,
teraz przybądźcie, zaśpiewajmy:
oci a ja zrobię, zrobię, zrobię
oci oci oci oci oci fi,
25. Fi fideli fideli fideli fi,
ci cieriri ci ci cieriri,
ci ci ciwigk cidiwigk fici fici.
Tak śpiewała znowu kukułka: kawa wa ku ku.
Krra, powiedział kruk:
30. [wprawdzie] ja także śpiewam pięknie,
brakuje [wam] mojego
pięknego śpiewu:
35. [więc] przyłączam się [do waszego chóru].
Liri liri liri liri liri lon,
tak śpiewał skowronek,
40. Tak śpiewał skowronek,
ja zaśpiewam coś drożdowego [po drożdowemu]
zaśpiewam coś po drożdowemu,
co pobrzmiwa w lesie.
45. Co misternie świergoli,
stuka i puka
tu i tam
50. Dokładnie jak nasz ksiądz proboszcz.

27 Jan DeGaetani, *Early Music Recital*, Bridge, kat. 9087.

28 Oswalds von Wolkenstein, *Die Gedichte Oswalds von Wolkenstein mit Einleitung, Wortbuch, und Varianten*, hrsg. von Beda Weber, Verlage der Wagner'schen Buchhandlung, Innsbruck 1847, s. 139-141; przeł. prof. dr hab. Czesław Karolak, któremu składam w tym miejscu serdeczne podziękowania. Numeracja wersów pochodzi od wydawcy.

zidiwick zidiwick zidiwick,
zifcico zifcico zifcico nachtigall,
diefelb mit irem gelangk behüb den gral.

Wiener bandschrift bis an Ende

Upchachi, so sprach das fül,
55. Lät uns auch darzue.
Frue vert die kue,
der esel lue: her sack, auff meinen nack.
60. Rigö, rigö, rigö, rigö, rigö, rigö, kum,
so rufft (Rüelt) die mül, so ruff(t) die mul,
so rufft die mul.
Ker ab, so sprach die mülnerin,
65. Heb auff, schray die päurin,
nü trag hin, mein eselein
da, da prustä,
gant, leir,
70. Nicht veir
bis dir der geir
die haut abziehen wirt bey (pei) dem vey(e)r.
Wol auff, wol auff,
75. Wol auff, wol auff,
saylor pint auff,
schint dich wolpurg,
rügeldich, guet waydmann,
80. Mitjagen, paissen,
rogken in den tan.

zidiwick zidiwick zidiwick,
zifcico zifcico zifcico [śpiewa] słowik,
[jakby] wznosił kielich.

Dalszy ciąg pieśni z rękopisu wiedeńskiego

Uwaga, powiedział *žrebak*, (?)
55. Dopuszczcie też nas [do głosu?].
Zaraz krowa [ryczy?], [zaraz] osioł [krzyczy]:
Dawaj(cie) worki na mój grzbiet.
60. Rigö, rigö, rigö, rigö, rigö, rigö, chodź(cie),
tak woła (stuka, kręcąc się) młyn
tak woła (stuka, kręcąc się) młyn
woła młyn woła młyn. Wracajcie, rzekła młynarka,
65. Przestańcie, zakrzyknęła gospodyni,
a teraz noś, mój
osiołeczku, [worki]
tam, tam.
70. Harczysz, beczysz i ciągle dyszysz
okropnie, aż sęp nad stawem
zedrze z ciebie skórę.
Na zdrowie, na zdrowie,
75. Na zdrowie, na zdrowie
powroziarz/rakarz [cię] obwiąże liną]
Walburga²⁹ obedrze cię ze skóry;
pośpiesz się, myśliwy,
80. [trzeba] go [osła] pogonić, pogryźć,
[i] wygonić na mokradła.

Mistrzem renesansowej onomatopeicznej chanson był Clément Janequin (1485-1558) twórca słynnej *La bataille* (*Escoutez tous gentilz*) imitującej odgłosy bitwy, dźwięki trąbek, strzały armatnie i krzyki rannych. *Le chant de l'alouette* (*Śpiew skowronka*) czy *Le chant du rossignol* (*Śpiew słowika*), a zwłaszcza *Le chant des oyseaulx* tego kompozytora stanowią szczytowe osiągnięcie mimetycznej tradycji onomatopeicznej. Anonimowy tekst tradycyjnie opiewa nadejście wiosny, uroczyście obchodzone w średniowiecznej Francji 1 maja. Głównymi aktorami wiosennej sceny są ptaki, przede wszystkim słowik, kos i drozd. Zgodnie z dawną średniowieczną tradycją w opozycji do pięknego śpiewu ptaków znajduje się kukanie podstępnej, pozbawionej talentu kukułki. Poniżej przytaczam tekst oraz onomatopeiczne fragmenty tej długiej, opartej na technice imitacyjnej chanson. Partie ptaków realizowane są przez wielokrotne powtarzanie wyrazów dźwiękonaśladowczych, co w połączeniu z fakturą polifoniczną znakomicie imituje ich świergot. Kukułka występuje w swym

29 Święta Walburga (VIII wiek) była opiekunką chorych i umierających.

zwykłym, tercjowo-kwartowym wcieleniu, a długa i rozbudowana partia słowika rozwija się z dwudziestu onomatopei (*frian, tar, veleci, tu, coqui, oyti, trrr, qui lara, turi, huit, ter, ticun, turri, quibi, quio, tu fouqet, fiti, qr, fr, fiti*) powtarzanych w technice imitacyjnej w kolejnych głosach i symbolizujących złożoność oraz piękno śpiewu tego ptaka:

Reveillez vous, coeurs endormis
Le dieu d'amour vous sonne.
A ce premier jour de may,
oyseaulx feront merveillez,
Pour vous mettre hors d'esmay
Destoupez vos oreilles.
Et farirariron (etc...)
Vous serez tous en ioye mis,
Car la saison est bonne.
Vous orrez, à mon advis, une dulce musique
Que fera le roy mauvis (le merle aussi)
d'une voix autentique.
Tytyty (etc...)
Rire et gaudir c'es mon devis,
Chacun s'i habandonne.
Rossignol du boys ioly, A qui le voix resonance,
Pour vous mettre hors d'ennuy
Vostre gorge iargonne:
Frian, frian, frian (etc...)
Fuez, regrez, pleurs et souci,
Car la saison l'ordonne.,
Ariere maistre coucou,
Sortez de no chapitre.
Chacun vous donne au bibou,
Car vous n'estes q'un traistre.
Cocou, cocou (etc...)
Par traison en chacun nid,
Pondez sans qu'on vous sonne.
Reveillez vous, coeurs endormis,
Le dieu damours vous sonne³⁰.

Obudźcie się, śpiące serca,
bóg miłości was wzywa.
Pierwszego dnia maja ptaki
wprawia was w zachwyt.
By wyrwać się z niepokoju
otwórzcie uszy.
I farirariron (etc...)
Rozradujecie się,
bo pora roku jest dobra.
Obiecuję, że usłyszysz słodką muzykę,
którą królewski drozd a także kos
zaśpiewa czystym głosem.
Tititit (etc...)
Śmiej się i raduj, taka moja rada.
Z pięknego lasu
rozbrzmiewa głos słowika,
więc nie będziesz się nudził.
Twoje gardło się rozśpiewa.
Frian frian (etc...)
Porzuć smutki, żale i obawy
Pora roku jest ku temu odpowiednia.
Obróć się i pana kukułkę
wyrzuć z naszego towarzystwa.
Każdy z nas mówi mu do widzenia!
Ponieważ jest zdrajcą.
Kuku (etc...)
Zdradliwie w cudzych gniazdach
leżysz bez zaproszenia.
Obudźcie się śpiące serca.
Bóg miłości was wzywa.

Strukturę imitacyjnej melodii ptasiej ilustruje fragment tego utworu:

30 Autor tekstu anonimowy, tekst za wydaniem: C. Jannequin, *Le chant des oyseaulx*, Les Éditions Outremontaises, Montréal 2004. Przeł. S. Żerańska-Kominek.

Teo Tu tu tu tu tu tu tu Co-qui co-qui co-qui co-qui Tu

-cun ti - cun ti - cun Ti - cun ti-cun ti-cun Quila - ra qui la-ra qui la-ra Fre-re-li Fi fi Tu

Frian frian frian frian frian frian frian Tu tu tu tu tu Co-qui co-qui co-qui co-

Teo

116 Tu Oy - ti oy - ti oy-ti oy - ti Trrr Tu

tu tu tu Quila-ra qui la-

-qui Si - ti si - ti Quila - ra qui la-ra qui la-ra qui la-ra qui la-ra Ti-cun ti-cun ti-cun ti-cun ti -

Frian frian frian frian frian frian frian Tu Tur - ri tur - ri tur-ri tur - ri Quila-ra qui la-ra.

120 Huit huit huit huit huit huit Teo teo teo teo teo teo teo

- ra. Ter ter ter ter ter ter ter ter ter ter ter ter Teo teo teo Teo

- cun Co-qui Oy - ti oy - ti oy - ti oy - ti Tu Tu tu

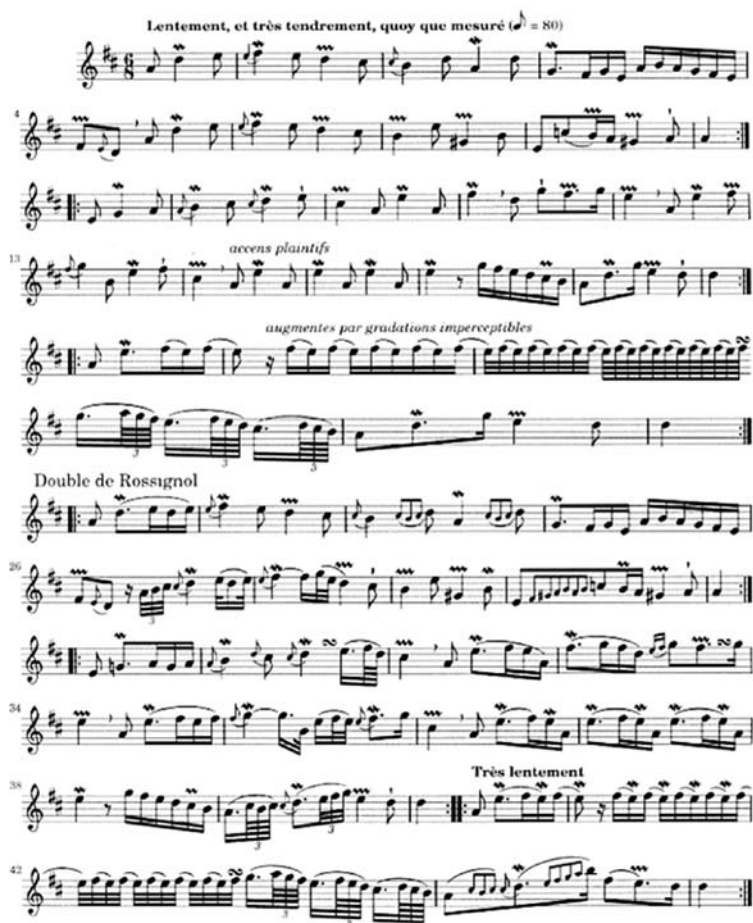
Tu tu

Przykład 6. C. Janequin, *Le chant des oyseaulx*, fragment, Les Éditions Outremontaises, Montréal 2004

Stylizacje głosów ptaków w twórczości kompozytorskiej przeżywały największy rozkwit w baroku, co wiązać należy z rozwojem muzyki instrumentalnej oraz ze zróżnicowaniem i wymiennością środków wokalnych i instrumentalnych. Ptasie onomatopeje przeniesione na instrumenty klawiszowe zyskiwały nowe brzmienie, pobudzały inwencję kompozytorów w kierunku kształtowania nowej, ornamentalnej faktury charakteryzującej się wirtuozerią i pogłębioną ekspresją³¹. W trzeciej księdze *Pièces de Clavecin (14 Ordre)* François Couperina (*Le Grand*, 1668-1733) znajdują się wyjątkowo piękne miniatury imitujące ptaki: *Le Rossignol en-amour* (*Zakochany słowik*), *La linote éfarouchée*

31 James R. Anthony, *French Baroque Music. From Beaujoyeux to Rameau*, Amadeus Press, Portland 1997, s. 314.

(*Przestraszona makolągwa*), *Les Fauvètes plaintives* (Zawodzące gajówki), *Le Rossignol-vainqueur* (Słowik zwycięzca). Stylizacja głosu słowika realizuje się przede wszystkim w bogactwie ornamentacji, które mają imitować subtelny liryzm słowiczej pieśni przemawiającej, wedle życzenia kompozytora, w wykonaniu „wolnym, bardzo tklwym, chociaż miarowym”³². Utwór nie odtwarza rzeczywistego śpiewu ptaka, lecz jest subiektywnym, choć zarazem skonwencjonalizowanym jego wyobrażeniem.



Przykład 7. F. Couperin, *Le Rossignol en-amour* [w:] idem, *Pièces de Clavecin*, Augener Ltd., London 1888, reprint: Dover Publications, Mineola 1988, *Quatorzième orders*

32 François Couperin, *Pièces de Clavecin*, Augener Ltd., London 1888, reprint: Dover Publications, Mineola 1988, *Quatorzième order*, s. 1.

Liryzmem i delikatnością obfitych mordentów, obiegników i tryłów przepełnione są *Rossignols amoureux* (Zakochane słowiki) Jeana-Philippe'a Rameau (1683-1764), *Nachtigall* z *Sonata representativa* Heinricha Ignaza Franza von Bibera (1644-1704) na skrzypce solo, *Primavera* Antonia Vivaldiego (1678-1741). Słodycz i smutek śpiewu słowika naśladuje Georg Friedrich Händel (1685-1759) w arii *Sweet bird* z oratorium *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* HWV 55 do tekstu Johna Milтона *Il Penseroso*. W Koncercie organowym F-dur nr 13 HWV 295 *The Cuckoo and the Nightingale* (Kukułka i słowik) kompozytor nawiązał do dawnego antagonizmu między kukułką a słowikiem, budując pierwszą część *Koncertu* wokół dialogu między tymi ptakami. Do wyjątkowych imitacji ptaków należą także *The Bird's Prelude* Henry'ego Purcella (1659-1695) z II aktu maski *The Fairy Queen* (Królowa elfów) oraz późnobarokowa aria *L'augelletto in lacci stretto* z opery *Didone abbandonata* IJH 36 Johanna Adolfa Hassego (1699-1783). Nie można w tym miejscu nie wspomnieć o wyrafinowanych mimetycznie barokowych kurach i kogutach, jak na przykład *La poule A-dur* Louisa-Claude'a Daquina (1694-1772), J.S. Bacha fuga *Thema all'imitatio gallina cucca* (Temat imitujący dziobanie kury) z klawesynowej *Sonaty D-dur* BWV 963-965 czy Bibera *Die Henne* (Kury) i *Der Hahn* (Kogut) ze wspomnianej już wcześniej *Sonata representativa*. Dodajmy, że we wszystkich tych utworach kompozytorzy nie tylko naśladują głosy lub śpiewy ptaków, ale często także ich charakterystyczne zachowania i ruchy, odwzorowane po mistrzowsku przez Josepha Haydna w *Kwartecie C-dur „Vogelquartett”* (Kwartet ptasi) op. 33 nr 3 Hob. III:39³³. W pierwszym, trzytaktowym odcinku drugie skrzypce i altówka imitują dziobanie ptaka, który w drugim takcie siada wysoko „na gałęzi” dźwięku g^2 (pierwsze skrzypce), dwukrotnie ćwierka, by w kolejnych trzech taktach sfrunąć dwie oktawy w dół do g na tle wiolonczeli poruszającej się ruchem przeciwnym. W taktach 7-12 proces się powtarza, lecz tym razem ptak siada wyżej, „na gałęzi” dźwięku a^2 i sfruwa dwie oktawy w dół do a w tonacji d-moll.

33 Haydn, J.: *String Quartets (Complete)*. The Vox Mega Box Edition, Dekany String Quartet. Cat. Nr VOX-ED-5985.



Przykład 8. J. Haydn, *Kwartet C-dur „Vogelquartett”* Hob. III:39 op. 33 nr 3, t. 1-15, Dover Publications, Minneola 1985

Skojarzenia ptasie sugerowane przez kompozytora w krótkich, świergotliwych motywach powracają w *Triu* drugiego ogniwa kwartetu (*Scherzando. Allegretto*) i są zaznaczone trylami w pierwszych skrzypcach. Staccatowe tło drugich skrzypiec może wskazywać na drugiego ptaka, który prezentuje strukturę imitującą dziobanie. Do ptasiego śpiewu nawiązuje także łagodne *Adagio*, w którym krótkie, charakterystyczne dla ptaków motywy są eksponowane w zwolnionym tempie. W uroczym *Kwartecie D-dur „Skowronkowym”* (*Lerchenquartett*) op. 64 nr 5 Hob. III:63³⁴ kompozytor odchodzi od imitacyjnego stereotypu (krótkie motywy, tryle, bardzo bogata

34 Ibidem.

ornamentacja) na rzecz ogólnie wyrażonej „skowronkowej” czułości i delikatności osiąganey dzięki dynamice *piano*, staccatowej artykulacji, punktowanej rytmice oraz obowiązkowej w ptasim idiomie, lecz nienarzucającej się w tym dziele, ornamentacji.

Szczegółowa dyskusja nad semiotycznym statusem ptasich figur mimetycznych, które swój wyrazisty kształt uzyskiwały w baroku wykracza poza zakres przedmiotowy prezentowanego artykułu. Można jednak zastanawiać się, czy pod pewnymi względami przynajmniej nie spełniają one kryteriów toposu³⁵ w znaczeniu proponowanym przez Leonarda G. Ratnera³⁶ i rozwijanym przez Wye Allanbrook³⁷, Kofiego Agawu³⁸, Roberta S. Hattena³⁹, Raymonda Monelle’a⁴⁰ i innych uczonych, którzy badali epistemologiczne implikacje topicznej organizacji materiału w muzyce klasycznej. Struktury imitujące „techniki wokalne”, właściwości fakturalne i brzmienia śpiewu ptaków z upodobaniem wykorzystywane w twórczości kompozytorów XVII i XVIII stulecia stanowią jedną z pozycji „semantycznego słownika” charakterystycznych figur rozpoznawalnych przez słuchaczy i powiązanych z określonymi uczuciami, sytuacjami i krajobrazami. W twórczości kompozytorów romantycznych ustępują one nawiązującej do ptasiego śpiewu wirtuozerii błyskotliwej i emocjonalnej, jak w *Słowiku* Franciszka Liszta (1811-1886)⁴¹ czy w *Skowronku* Milija Bałakiriewa (1837-1910)⁴².

W kontraście do wybujałej, by nie powiedzieć egzaltowanej, uczuciowości romantyków powściągliwy liryzm Béli Bartóka (1881-1945) zapowiada zupełnie odmienną estetykę imitacji głosów ptaków, odwołującą się do najbardziej naturalnych brzmień ich śpiewu, „przybrudzonych” tonalnie, nieupiększonych regularną metryką. W miękkim *Adagio religioso*, wolnej części *Koncertu fortepianowego E-dur* nr 3 Sz. 119 BB 127 (takty

35 Danuta Mirka, *Introduction* [w:] *The Oxford Handbook of Topic Theory*, red. D. Mirka, Oxford University Press, Oxford 2014, s. 1-61.

36 L.G. Ratner, op. cit.

37 Wye J. Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, University of Chicago Press, Chicago 1983.

38 V. Kofi Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, Princeton 1991.

39 R.S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, Bloomington 2004.

40 Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton University Press, Princeton 2000; idem, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Indiana University Press, Bloomington 2006.

41 Fortepianowa transkrypcja pieśni Aleksandra Alabiewa (1787-1851) *Słowik*.

42 Fortepianowa transkrypcja pieśni Michaiła Glinki (1804-1857) *Skowronek*.

52-88), na tle statycznego tremola w smyczkach słyszymy prawdziwy koncert ptaków, ćwierkających różnymi strukturami na oboju, klawecie i flecie. Ich zawołaniom odpowiada fortepian, który podejmuje dialog jako zewnętrzny, nieptasi obserwator, „podmiot liryczny” wypowiadający się w ptasim języku.

Maria Anna Harley sądzi, że Bartók sportretował zawołania trzech ptaków, które miał sam zanotować, gdy przebywał w Asheville w sanatorium w Karolinie Północnej: pipilo⁴³ (*Pipilo erythrophthalmus*), drozdka samotnego (*Catharus guttatus*) oraz drozdka rudego (*Hylocichla mustelina*)⁴⁴. Jednakże żadna z transkrypcji Bartóka się nie zachowała, a jednoznaczne powiązanie ich głosów ze znanymi w literaturze ornitologicznej zapisami nie wydaje się w pełni możliwe. Z drugiej jednak strony, jeśli nawet kompozytor nie cytował wiernie, to i tak tercet ptaków w *Konercie fortepianowym* do złudzenia przypomina ich śpiew w naturze.

52

poco più mosso

Ob. 1.

Cor. (F) 1.

Tba. (C) 1.

Pf.

1.

p

1.

p

con sord.

1.

pp

Przykład 9. B. Bartók, *III Koncert fortepianowy*, cz. II *Adagio religioso*, t. 52-70, Boosey & Hawkes, London 1947

43 Ptak z rodziny pasówki (*Passerellidae*) występującej na kontynencie amerykańskim.

44 Maria Anna Harley, *Birds in concert: North American birdsong in Bartók's Piano Concerto No. 3*, „Tempo”, 1994, nr 189, s. 8-16.

64

Fl. 1. 2. *p* 2. muta in Fl picc.

Ob. 1.

Clar. (A) 1.

Cor. (F) 1. (con sord.) *pp*

Tba. 1. (C) 2. *pp* (con sord.)

Pf. *f* *mf*

Vln. I. II.

Vle. *pizz.* *p* *arco*

Vc. *pizz.* *p*

69

Ob. 1.

Clar. (A) 1.

Cor. (F) 1.

Tba. 1. (C) 2.

Pf. *Sta.*

Przykład 9 cd.

Transpozycje konceptualne

Olivier Messiaen, który uważał ptaki za „największych muzyków żyjących na naszej planecie” i który nasycił pieśnią ptasią niemal całą swoją twórczość, zajmuje szczególne miejsce w europejskiej tradycji muzyczno-ornitologicznej. Jego twórczość bowiem nie jest stylizacją ptasiego śpiewu, lecz budowaniem idiomu ufundowanego na indywidualnym przetwarzaniu ptasiej „koncepcji artystycznej”, którą Messiaen traktuje z największą powagą nie tylko jako źródło inspiracji, lecz przede wszystkim jako skarbnicę technik kompozytorskich, barw i ukrytych znaczeń. Utwory takie, jak *Réveil des oiseaux* na fortepian i orkiestrę z 1953 roku, *Oiseaux exotiques* na fortepian i orkiestrę z 1955 roku czy *Catalogue d'oiseaux* (*Katalog ptaków*) na fortepian, skomponowany w latach 1956-1970 nie stylizują i nie są transkrypcją śpiewu ptaków, lecz stanowią twórczą adaptację koncepcji ich „dzieła” jako zespolenia struktury formalnej, tonalnej, melodyczno-motywicznej, rytmicznej i kolorystycznej. Messiaen nie kopiuje materiału dźwiękowego ptaków, lecz w pewnym sensie utożsamia się z ideami konstrukcyjnymi ptasich produkcji, obserwuje leżące u ich podstaw muzyczne procesy, którym daje się prowadzić, wykorzystując w pełni ich ekspresyjny potencjał. Ten rodzaj inkorporacji „muzyki” ptaków do dzieła muzycznego nazywam transpozycją konceptualną, dla odróżnienia jej od imitacji lub malarstwa dźwiękowego. W rozdziale IX *Technique de mon langage musical* poświęconym ptakom Messiaen w ten właśnie sposób przedstawił udział ptaków w swojej twórczości:

Paul Ducas zwykł mówić: „Słuchaj ptaków. To wielcy mistrzowie”. Skorzystałem przyznając, z tej rady, by podziwiać, analizować i notować niektóre pieśni ptaków. W wiązkach swych pieśni prezentują one niezwykle wyrafinowane struktury rytmiczne. Fantazyjność ich melodii, zwłaszcza melodii kosa, przekracza ludzką wyobraźnię. Ponieważ wykorzystują one mniejsze od półtonu interwały nietemperowane i ponieważ niewolnicze naśladowanie natury wydaje się śmieszne, przedstawiamy tu przykłady melodii „ptasiego” gatunku to znaczy transkrypcję, transformację i interpretację salw i tryłów tych małych służebników pozaziemskiej radości⁴⁵.

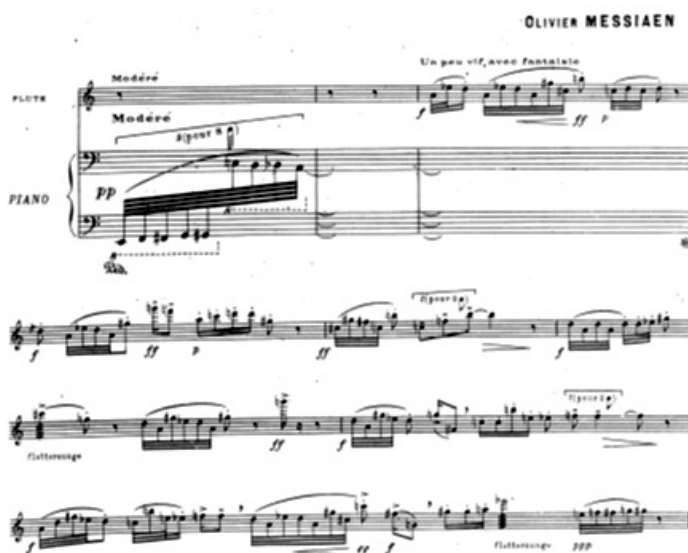
45 Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc, Paris 1944 et 1956, s. 34-35.



© 2006 The Authors
Journal compilation © 2006 Blackwell Publishing Ltd

Oś x sonogramu reprezentuje czas, a oś y częstotliwość (kHz). Miarą amplitudy są plamy szarości. Pieśń kosa składa się z fraz (A), zwykle o długości 2-3 sekund, oddzielonych pauzami (a) trwającymi kilka sekund. Każda fraza składa się z jednego lub więcej motywów (B), oddzielonych krótszymi pauzami (b). Każdy motyw składa się z jednego lub więcej elementów (C) oddzielonych jeszcze krótszymi pauzami (c).

Ekspozycja śpiewu kosa w *Le merle noir* stanowi wyjątkowo piękną a zarazem koncepcyjnie konsekwentną realizację „zamyśłu” melodycznego kosa. Zróżnicowane wariacyjnie frazy są zawsze zbudowane z dwóch członów, z czego jeden reprezentuje „motyw”, drugi zaś świergot⁴⁷, imitowany na flecie techniką *frullato*. Pozostające w kontakcie kosa często prowadzą ze sobą „rozmowę”, przejmują motyw sąsiada lub odpowiadają mu podobnym motywem. Dialogiczny charakter muzycznej aktywności kosów Messiaen ujął w formie dialogu fletu i fortepianu, w którym umieścił odpowiedzi bardzo zbliżone fakturalnie i motywicznie do fletowej partii kosa.



Przykład 12. O. Messiaen, *Le merle noir* na flet i fortepian, t. 1-8, Alphonse Leduc, Paris b.r.

47 Torben Dabelsteen, *An Analysis of the Full Song of the Blackbird Turdus merula with Respect to Message Coding and Adaptations for Acoustic Communication*, „Ornis Scandinavica”, 1984, Vol. 15, nr 4, s. 227-239.

W kolejnych odsłonach tej gry ptasie motywy fletu i odpowiedzi fortepianu ulegają wariacyjnym przekształceniom, zachowując przy tym charakterystyczną dla ptasich produkcji wokalnych segmentację na wyraźnie wyodrębnione, rozdzielone pauzami częstki⁴⁸.

W twórczości Messiaena ptaki odgrywają rolę szczególną, daleko wykraczającą poza powierzchowną fascynację walorami ich pieśni. Były one dla kompozytora znakiem jedności natury, jej kolorystycznego bogactwa, ale przede wszystkim symbolem rzeczy najpiękniejszych i najbardziej wzniosłych, wyrazem naszego pragnienia światła, gwiazd, tęczy i radosnych wokaliz, którymi sławimy Boga. Ptaki są „wykonawcami” nieustannego hymnu na cześć Boga⁴⁹. Temu celowi służyło bogactwo Messiaenowskich struktur modalnych, świetlistość melodii, a nade wszystko błyskotliwość imitującej ptasi śpiew rytmiki.

Zakończenie

Urokowi ptasich wokalizacji ulegało w dziejach muzyki wielu kompozytorów, których łączyło poczucie bliskości z naturą i z ptakami jako jej muzycznymi reprezentantami. Wszakże imitacje, stylizacje i transkrypcje nie są jedyną formą obecności ptaków w muzyce. Pojawiają się one także w postaci obrazów poetyckich w liryce wokalnej, przy czym sposób ich istnienia, walory i znaczenia w sposób istotny różnią się od dźwiękowych upostaciowań w najbardziej nawet doskonałych utworach mimetycznych. W kontekście poetyckim wirtuozeria wokalna stanowi tylko część, i to nie zawsze najważniejszą, wizerunku ptaków, które przede wszystkim są nośnikami treści symbolicznych ukształtowanych i przekazywanych w tradycji kulturowej. Spośród wielu gatunków ptaków zamieszkujących ekosystemy w różnych częściach świata niektóre były szczególnie wyróżniane przez ludzi w ich środowiskach przyrodniczych i ze szczególną starannością obserwowane. Ich wygląd, życie i zwyczaje obrastały legendami i mitami, które stały się materiałem dla poetyckiego obrazowania. Jako stereotypowe i powtarzalne konstrukcje, obrazy te stanowią rezultat petryfikacji motywów legendarnych i mitologicznych

48 Poulenc: „*Flute Sonata*” / O. Messiaen: „*Le Merle Noir*” / Boulez: „*Sonatine*”, wyk. P. Gallois, L. Wong, Naxos, 8.557328.

49 S. Bruhn, *Oliviera Messiaena recepcja i adaptacja teologii i estetyki Tomasza z Akwinu*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje”, 2014, nr 5, s. 23-52.

powiązanych z pewnym znaczeniem oraz z rozpoznawalną, „półgotową” formą poetyckiego obrazowania. Przekazywane z pokolenia na pokolenie, przetwarzane, oczyszczane i wzbogacane treściowo zachowały wszystkie strukturalnie znaczące składniki. Pełniły dla poety rolę retorycznego modelu ekspresji i emocjonalności, których dany ptak jest nośnikiem i które mogły być odczytane przez kulturowo kompetentnego słuchacza. Przykładem doskonale znanym jest słowik, który stał się tematem mitów do chwili obecnej zasilających wyobraźnię europejskich poetów, artystów i kompozytorów.

Ptaki są zatem w muzyce reprezentowane w dwojaki sposób: albo mimetycznie, poprzez naśladownictwo struktury ptasiego śpiewu albo poprzez metaforyczne obrazowanie poetyckie, w których kryją się utrwalone treści symboliczne i ekspresyjne. Umuzycznienie obrazów poetyckich w pieśni otwiera szerokie pole dociekań dotyczących związku między poetycką i muzyczną warstwą pieśni. Powstaje przede wszystkim pytanie, jakimi środkami muzycznymi jest wyrażany obraz poetycki i na ile muzyka stanowi soniczną reprezentację lub imitację obrazu poetyckiego. W jaki sposób muzyka interpretuje topos, na ile zaś i czy sama ulega swoistej standaryzacji czy topizacji w taki sposób, że poszczególne ptaki czy związane z nimi krajobrazy, emocje i nastroje mają swoje względnie stałe, powtarzalne formuły muzyczne. Chodzi więc o intersemiotyczne współdziałanie obrazu poetyckiego z muzyką nie tylko w sensie ogólnej, poetyckiej inspiracji, ale przede wszystkim w sensie odpowiedniości poetyckiego i muzycznego obrazu ptaków w pieśni. Ptasia tematyka w twórczości wokalne na poszukiwania w tym właśnie kierunku wskazuje z całą wyrazistością, kierując uwagę na pokrewieństwo i korespondencję muzyki i poezji określane w literaturze przedmiotu mianem intermedialności⁵⁰, której szczególną formę stanowi ekfraz muzyczna jako „muzyczna reprezentacja tekstu wytworzonego w niemuzycznym systemie znaków”⁵¹. Wedle Siglind Bruhn do kategorii muzycznych ekfraz można zaliczyć utwory zawierające komponenty tekstowe, które wszakże nie są prostym umuzycznieniem tekstu literackiego, lecz stanowią realizację pewnej nadrzędnej idei wykraczającej poza jego literalną warstwę. Do tej grupy należą utwory wokalne powstałe do

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

51 S. Bruhn, *Introduction* [w:] *Sonic Transformations of Literary Texts. From Program Music to Musical Ekphrasis*, red. S. Bruhn, Pendragon Press, Hillsdale 2008.

tekstów poetyckich, których treści zostały osnute wokół ptasich motywów i obrazów zakorzenionych w kulturowej pamięci⁵². Ekfrastyczne związki muzyki i tekstu w takich utworach powinny stać się przedmiotem dalszych badań.

Bibliografia

- Agawu V.K., *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, Princeton 1991.
- Allanbrook W.J., *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, University of Chicago Press, Chicago 1983.
- Anthony J.R., *French Baroque Music. From Beaujoyeux to Rameau*, Amadeus Press, Portland 1997.
- Armstrong E.A., *A Study of Bird Song*, Oxford University Press, London 1963.
- Bachelard G., *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, Paris 1990.
- Barrington D., *Experiments and Observations on the Singing of Birds*, „Philosophical Transactions”, 1773-1774, Vol. 63.
- Bruhn S., *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*, Pendragon Press, Hillsdale 2000.
- Bruhn S., *Musical Ekphrasis in Rilke's Marien-Leben*, Rodopi, Amsterdam–Atlanta 2000.
- Bruhn S., *Olivera Messiaena recepcja i adaptacja teologii i estetyki Tomasza z Akwinu*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje”, 2014, nr 5.
- Bruhn S., *Sonic Transformations of Literary Texts. From Program Music to Musical Ekphrasis*, Pendragon Press, Hillsdale 2008.
- Dabelsteen T., *An Analysis of the Full Song of the Blackbird Turdus merula with Respect to Message Coding and Adaptations for Acoustic Communication*, „Ornis Scandinavica”, 1984, Vol. 15, nr 4, s. 227-239.
- Darwin K., *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego*, Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne, Warszawa 1955.
- Elian K., *O właściwościach zwierząt*, Ks. VI 19, przeł. A.M. Komornicka, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.
- Hatten R., *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, Bloomington 2004.
- Harley M.A., *Birds in concert: North American birdsong in Bartók's Piano Concerto No. 3*, „Tempo”, 1994, nr 189, s. 8-16.
- Kentish B., Harvey J., Roberts L., Ross J., *Multivariate statistical analysis of songs of the male Common Blackbird (Turdus merula): An example from western Victoria, Australia* [<https://www.researchgate.net>, dostęp: 21.04.2020].
- Leach E.E., *Sung Birds. Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca–London 2007.
- Lévi-Strauss C., *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008.
- Messiaen O., *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc, Paris 1944 et 1956.

52 S. Bruhn, *Musical Ekphrasis in Rilke's Marien-Leben*, Rodopi, Amsterdam–Atlanta 2000, s. 80.

- Mirka D., *Introduction* [w:] *The Oxford Handbook of Topic Theory*, red. D. Mirka, Oxford University Press, New York 2014.
- Mithen S., *The Prehistory of the Mind*, Thames and Hudson, London 1996.
- Monelle R., *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Indiana University Press, Bloomington 2006.
- Monelle R., *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton University Press, Princeton 2000.
- Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*, red. S. Clark, A. Rehding, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Ossowski S., *U podstaw estetyki*, Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik”, Warszawa 1949.
- Ratner L.G., *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Schirmer, New York 1985.
- Scruton R., *Modern Philosophy: An Introduction and Survey*, Sinclair-Stevenson, London 1994.
- Scruton R., *Representation in Music*, „Philosophy”, 1976, Vol. 51, Nr 197.
- Sivuoja A., *Rautavaara's Vincent – not a Portrait*, „Finnish Music Quarterly”, 1990, nr 2.
- Wolf W., *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Rodopi, Amsterdam–Atlanta 1999.
- Wolkenstein O. von, *Die Gedichte Oswalds von Wolkenstein mit Einleitung, Wortbuch, und Varianten*, hrsg. B. Weber, Verlage der Wagner'schen Buchhandlung, Innsbruck 1847.
- Żerańska-Kominek S., *Śpiew ptaków i początek muzyki* [w:] eadem, *Muzykalne dzieci Wenus i inne studia z antropologii muzyki*, DiG, Warszawa 2014.

The „music” of birds in music. Imitations, stylisations, transpositions

S u m m a r y

The topic of this study is the representations of the vocal activity of birds in European compositional works. We can divide them into three kinds: (1) mimetic, (2) stylised, and (3) conceptual. The mimetic representations are faithful copies of avian voices. The stylised instances use generalised, conventionalized melodic, rhythmic, and articulative structures. They allude to birdsongs, but do not constitute a direct, concrete imitation. Conceptual representations are those, in which the composer uses what is widely understood as “a compositional idea” of birds. The most prominent example of this type of birdsong imagining was Olivier Messiaen.

The images of birds in music seem to fulfil the topical criteria as defined by Leonard G. Ratner.

Słowa kluczowe: ptaki w kulturze, reprezentacja w muzyce, znaczenie muzyczne, obrazowanie, imitacja, ornitologia muzykologiczna, topos

Key-words: birds in culture, musical representation, musical meaning, imagining, imitation, musical ornithology, topic