



## Uchosonda (XII)

### Czy muzyka może coś znaczyć?

Zapewne spotkaliście się kiedyś z powiedzeniem, że „muzyka zaczyna się tam, gdzie kończą się słowa”. Jego autorem jest francuski kompozytor Claude Debussy, a ich popularność dowodzi, jak wielu ludzi sądzi, że muzyka jest czymś innym niż mową.

Słowa Debussy’ego to oczywiście pochwała muzyki jako najwyższej i najszlachetniejszej ze sztuk, która wyraża niewyraźne i w ten sposób wznosi się ponad język.

Faktem jest, że słuchamy dziś muzyki bynajmniej nie po to, by się czegoś z niej dowiedzieć. Jej sens upatrujemy raczej w emocjach, uniesieniach. Skłonni jesteśmy przyjąć, że muzyka nic nie znaczy, nie niesie żadnego przesłania, ma walor czysto estetyczny, który należy kontemplować.

To dziedzictwo romantyzmu, a nie jakaś obiektywna prawda. Nie zgodziłby się z tym na przykład Nikolaus Harnoncourt, wybitny austriacki dyrygent i teoretyk. W swych legendarnych już dziś książkach – *Muzyka mową dźwięków* i *Dialog muzyczny* – wyjaśnia, że nie zawsze tak było oraz kiedy i dlaczego muzyka utraciła charakter mowy i stała się ornamentem.

Obie książki to zbiory wykładów i odczytów Harnoncourta (arystokraty i potomka cesarzowej Marii Teresy, jego pełne nazwisko brzmi Johann Nicolaus hrabia de la Fontaine und d’Harnoncourt-Unverzagt), zebranych i opublikowanych w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Dokumentują one proces tworzenia się ruchu tzw. wykonawstwa historycznego, które za punkt wyjścia przyjmuje odtworzenie pierwotnych warunków wykonywania muzyki. Aby poznać realia epoki, dowiedzieć się, jak zbudowane były instrumenty, na które dany utwór został napisany, muzycy studiują historyczne traktaty, prowadzą coś na kształt historycznego śledztwa. Harnoncourt był pionierem tego ruchu, kiedy w 1953 roku zakładał zespół Concentus Musicus Wien. *Muzyka mową dźwięków* i *Dialog muzyczny* to owoce jego własnych poszukiwań i studiów, encyklopedie wiedzy o muzyce dawnej. Szczegółowo objaśniają XVII- i XVIII-wieczne praktyki wykonawcze, kreślą okoliczności powstania i wynikające z tego warunki uprawiania muzyki baroku i klasycyzmu.

Harnoncourtowi, jak i innym artystom zgłębiającym tajniki muzyki dawnej, nie chodzi jednak o rekonstruowanie przeszłości dla niej samej, lecz przywrócenie muzyce jej pierwotnego znaczenia. Bo chyba nigdy w dziejach zachodniej muzyki nie miała swym słuchaczom tak wiele do powiedzenia, jak właśnie w baroku.

O tym, że muzyka to „mowa dźwięków”, Harnoncourt jest głęboko przekonany. Mimo to treść muzyki barokowej tylko

pozornie jest dla nas dzisiaj zrozumiała. Większości kodów (a jest ich naprawdę wiele!) współczesny słuchacz w ogóle nie pojmuje – w przeciwieństwie do dawnej publiczności, obcujucej z nimi na co dzień.

Źródłem językowego charakteru muzyki jest tzw. retoryka muzyczna – zbiór znaczących figur dźwiękowych. Znaczenie niosła też w muzyce barokowej harmonia i artykulacja. Dla ówczesnych słuchaczy przekaz ten był w pełni czytelny, tymczasem współczesny słuchacz często nie wie nawet, że coś takiego w muzyce istnieje!

Jak powstawały dźwiękowe figury retoryczne? Otóż przenikały z tekstu słownego. W muzyce wokalne łatwo było porównać dźwięki i słowa, ale kiedy zwroty te zaczęły funkcjonować z muzyce instrumentalnej, trzeba było je po prostu znać. Dźwiękowe figury retoryczne usamodzielniały się od tekstu i zaczęły żyć własnym życiem, tworzyć swe własne „zdania”.

Figury retoryczne zazwyczaj odnosiły się do afektów i wyrażały radość, ból, miłość lub gniew. Były też takie, które imitowały westchnienie, zawołanie, zapytanie. Słychać je zwłaszcza z lamentach – popularnych w baroku utworach wokalo-instrumentalnym, pojawiających się szczególnie często w operach i wyrażających skrajną rozpacz bohatera lub bohaterki. Jednym z najsłynniejszych lamentów barokowych jest *Lament Ariadny*, jedyny zachowany fragment opery *L'Arianna* Claudia Monteverdiego. Ariadna rozpacza tu za ukochanym Tezeuszem, który porzucił ją na wyspie Naksos. Ból bohaterki wyrażany jest tu na wiele muzycznych sposobów, na przykład pochodem chromatycznym w górę (figura zwana „patopoja”) lub przez chwilowe zmiany trybu molowego na durowy.

Mistrzem retoryki muzycznej był oczywiście Johann Sebastian Bach, który znał także klasyczne teorie retoryczne. Poświęcił wiele czasu studiom nad Kwintylianiem i budował swe utwory według jego zasad. Wplatając zwroty retoryczne w swą kunsztowną polifonię, tworzył niezwykle złożone i wyrafinowane komunikaty muzyczne. Pełna zakodowanych w dźwiękach treści jest także muzyka Wolfganga Amadeusza Mozarta i wielu innych kompozytorów, nie tylko zresztą barokowych czy klasycznych.

Muzyki barokowej, klasycznej, romantycznej słuchamy dzisiaj głównie dla przyjemności, redukujemy w ten sposób jej znaczenie i rolę do szlachetnej rozrywki. Pokazuje to, jak bardzo zmieniło się miejsce muzyki w kulturze.

Dla nas muzyka minionych wieków symbolizuje jedynie utracone piękno i harmonię, jest źródłem rozkoszy zmysłów, oferuje słuchaczom podróż do wyidealizowanej przeszłości. Oczekujemy, że muzyka będzie „ładna”, choć już barok stosował brzydotę jako środek ekspresji. Kompozytorzy minionych wieków w niezwykle subtelny i złożony sposób operowali językiem dźwiękowym, dlatego utożsamianie muzyki dawnej wyłącznie z pięknem wynika z głębokiego niezrozumienia i uproszczenia w myśleniu.

Jak pisze Nicolaus Harnoncourt, „zredukowanie muzyki do piękna, jej swego rodzaju zniwelowanie stało się możliwe dopiero w chwili, w której nie umieliśmy już, czy też nie chcieliśmy pojmować jej jako całości. Z chwilą gdy i muzykę dawną – tę, którą nazywamy prawdziwą muzyką – potraktowaliśmy jako jedynie miłą ozdobę naszej codzienności, przestaliśmy ją rozumieć jako całości, inaczej bowiem nie moglibyśmy jej zredukować do rzędu zjawisk o znaczeniu wyłącznie estetycznym.”

Monika Pasiiecznik