

Ryszard Lubieniecki

Uniwersytet Wrocławski, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych,
Instytut Muzykologii,

<https://orcid.org/0000-0002-2855-8183>

Atlasy pamięci. Warburg i Muzyka Dawna na podstawie *Time Regained* Björna Schmelzera i Margaridy Garcii

DOI: 10.14746/rfn.2019.20.8

ATLAS WYOBRAŻONY

Na nieukończony *Atlas obrazów Mnemosyne* niemieckiego historyka sztuki Aby'ego Warburga (1866–1929) składać się miało kilkadziesiąt tablic oraz obszerny komentarz, tworzący kontekst dla zamieszczonych na nich obrazów i ich układu. To, jaka miała być rola *Atlasu*, pozostanie tajemnicą, gdyż dotrwał on do naszych czasów w niemalże „niemej” formie sześćdziesięciu stojących tablic, opatrzonych enigmatycznymi tytułami. Zamiast szeroko zakrojonego komentarza mamy chaotyczne wprowadzenie, poskładane z notatek spisywanych na przestrzeni ostatnich dwóch lat życia badacza¹. Czytamy w nim, że: „*Mnemosyne* pragnie być w swojej podstawie obrazowomateriałowej, którą charakteryzuje w reprodukcjach przydany jej Atlas, w pierwszym rzędzie jedynie inwentarzem antykizujących uprzednich ukształtowań, współwplywających stylotwórczo na przedstawienie życia w poruszeniu w epoce renesansu”².

Zgodnie z powyższym założeniem na tablicach Warburga dominują dzieła sztuki XV i XVI wieku

¹ P. Brożyński, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, red. M. Warnke, przeł. i red. wyd. pol. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Warszawa 2015, s. IX.

² A. Warburg, *Wprowadzenie*, [w:] ibidem, s. 4.

oraz ich antyczne wzorce. *Atlas*, szczególnie w swoich skrajnych częściach, stał się jednak przedsięwzięciem zakrojonym dużo szerzej. Rozpoczynają go „systemy relacji, w które włączony jest człowiek”: kosmiczny (reprezentowany przez XVII-wieczną mapę gwiazdozbiorów), geograficzny (europejska mapa wymiany kulturowej między Północą a Południem) oraz genealogiczny (drzewo genealogiczne rodu Medyceuszy/Tornabuonich). Ostatnie tablice stanowią zaś symboliczne spojrzenie w przyszłość: obok fresków Rafaela pojawiają się wycinki prasowe i fotografie z podpisania traktatów laterańskich. Zasady łączenia obrazów pozostają tajemnicą i stały się przyczyną wielu, często przeciwstawnych, interpretacji³.

Silnie osadzony w tradycji historii sztuki, Warburg nigdy nie zajmował się muzyką, a wręcz deprecjonował jej znaczenie. W eseju poświęconym florenckim intermediom operowym z 1589 roku⁴ kompletnie

³ Część z nich znaleźć można w numerze pisma „Konteksty” z 2011 r., poświęconym postaci Aby'ego Warburga. Zob. „Konteksty” 2011 nr 2–3 (293–294).

⁴ Esej opublikowano po raz pierwszy w języku włoskim: A. Warburg, *I Costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di Conti di Emilio de' Cavalieri*, „Atti dell' Accademia del Regio Istituto Musicale di Firenze, 1895: Commemorazione della Riforma Melodrammatica” 1895 t. 23, s. 133–146.

omija warstwę muzyczną, zajmując się niemal wyłącznie kostiumami aktorów i scenografią⁵.

Podobnie niezainteresowana muzyką była inna wybitna postać początku XX wieku – Sigmund Freud (1856–1939). Mimo iż metody psychoanalizy skupione są na mowie i słuchaniu, ich autor przyznawał się do swojej niemuzyczności. Rzekoma amuzja Freuda bywa kwestionowana⁶, jednak jego niezainteresowanie muzyką nie podlega wątpliwości. W eseju *Der Moses des Michelangelo* z 1914 r. pisał: „[...] dzieła sztuki silnie oddziałują na mnie, szczególnie literatura i rzeźba, rzadziej malarstwo. Zdarzało mi się spędzać długie godziny kontemplując je i próbując pojąć na mój własny sposób, czyli wytłumaczyć przyczynę ich oddziaływania. Jeśli nie mogę tego zrobić, jak w przypadku muzyki, nie jestem w stanie osiągnąć niemal żadnej przyjemności”⁷.

Jak twierdzi Björn Schmelzer, belgijski antropolog i muzykolog znany przede wszystkim jako dyrygent i dyrektor artystyczny grupy wokalne Graindelavoix, paradoksalnie koncepcje obu myślicieli mają wielki, wręcz narzucający się potencjał do zastosowania w muzyce⁸. W komentarzu dołączonym do nagrania *Messe de Nostre Dame* Guillaume’a de Machaut cytuje niemieckiego muzykologa Laurenza Lüttekena, wyrażającego swój żal, że w muzykologii zabrakło takiej postaci jak Warburg w historii

sztuki⁹. W pewnym stopniu z chęci wypełnienia tego braku powstał *Time Regained (A Warburg Atlas for Early Music)*¹⁰, napisany wspólnie z Margaridą Garcia, kontrabasistką i artystką wizualną aktywną na scenie muzyki improwizowanej. Mimo iż razem dyskutowali idee zawarte w pracy, a także dokonywali selekcji i układu obrazów, to Schmelzer był ostatecznym redaktorem całości. To również on w przeważającej mierze wykorzystuje ujęte w *Time Regained* idee jako wykonawca i badacz, m.in. przygotowując kolejne repertuary z Graindelavoix, teksty dołączone do albumów zespołu, a także prowadząc liczne wykłady i seminaria. Ze względu na to, oraz przede wszystkim ze względów praktycznych, w dalszej części tekstu pozwolę sobie na wymienianie tylko pierwszego autora.

Na *A Warburg Atlas for Early Music* składają się trzy elementy, rezonujące z pierwotną ideą Aby’ego Warburga. Podstawę atlasu stanowi dziesięć tablic (*plates*), na których znalazło się ok. 1500 obrazów. Towarzyszy im obszerny, niemal 250-stronicowy komentarz oraz sto pięćdziesiąt stron wprowadzenia, będącego po części artystycznym manifestem, w którym Schmelzer rozprawia się z mitami i przekonaniem narosłymi wokół Muzyki Dawnej, zapisanej wielkimi literami w celu odróżnienia od „muzyki dawnej” rozumianej wąsko jako repertuar muzyczny.

„Muzyka Dawna dotyczy tak samo współczesności, jak przeszłości. Jedną rzeczą jest pewna: jakkolwiek chce się ją nazwać – podejściem, ruchem, stylem, praktyką wykonawczą – Muzyka Dawna obejmuje badanie przeszłości w przemijaniu muzyki, badanie pamięci i licznych czasowości, ukrytych w jej śladach, przekazie i wykonawstwie”¹¹. Głównym przedmiotem zainteresowania w przypadku *Time Regained*

⁵ Jak twierdzi Gary Tomlinson: „[...] Warburg uznawał pieśni pierwszych oper za przeciwieństwo *Pathosformel*, jako niematerialne podważenie jej gestycznej materialności” ([...] *Warburg viewed the song of the first operas as the opposite of the Pathosformel, as an immaterial refutation of its gestural materiality*). G. Tomlinson, *Five Pictures of Pathos, [w:] Music and Historical Critique: Selected Essays*, London 2007, s. 307. Na podstawie tego mało znanego tekstu (*I Costumi teatrali...*) Warburg bywa określany jako pierwszy ikonograf teatru, zob. M.A. Katritzky, *Aby Warburg’s ‘Costumi teatrali’ (1895) and the Art Historical Foundations of Theatre Iconography*, „Theatre Research International” 1999 t. 24 nr 2, s. 160–167. Przekład własny.

⁶ C.L. Diaz de Chumaceiro, *Was Freud Really Tone Deaf? A Brief Commentary*, „The American Journal of Psychoanalysis” 1990 t. 50 nr 2, s. 199–202.

⁷ [...] *works of art do exercise a powerful effect on me, especially those of literature and sculpture, less often painting. This has occasioned me, when I have been contemplating such things, to spend a long time before them trying to apprehend them in my own way, i.e. to explain to myself what their effect is due to. Wherever I cannot do this, as for instance with music, I am almost incapable of obtaining any pleasure*. Sigmund Freud, *The Moses of Michelangelo*, przeł. J. Strachey, [w:] *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XIII, red. J. Strachey, London 1955, s. 211. Przekład własny.

⁸ B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained (A Warburg Atlas for Early Music)*, Ghent 2018, s. 111.

⁹ B. Schmelzer, *Guillaume de Machaut. Messe de Nostre Dame*, [w:] Graindelavoix/B. Schmelzer, *Guillaume de Machaut. Messe de Nostre Dame* [album muzyczny], Glossa 2016, s. 6.

¹⁰ Tytuł nawiązuje do ostatniego tomu (*Czas odnaleziony*) powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta. Pełne wykazanie tych związków wymagałoby odrębnego potraktowania, na co niestety nie znalazło się miejsce w niniejszym artykule.

¹¹ *Early Music is as much about the contemporary as it is about the past. One thing is certain: whatever one prefers to call it – an approach, a movement, a style, a performance practice – Early Music includes an investigation of past time in the passing of the music, of memory and of the multiplicity of temporalities implied in its trace, transmission and performance*. B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, op. cit., s. 19. Przekład własny.

(podobnie jak zespołu Graindelavoix) jest polifonia wokalna XII–XVI w. Na tablicach atlasu znalazły się jednak nie tylko fragmenty partytur (będące raczej w mniejszości), ale także obrazy, fragmenty traktatów teoretycznych, szkice architektoniczne, fotografie, kadry z filmów, strony książek muzykologicznych... Wszystko krąży swobodnie wokół muzyki – jej materii, sposobów przekazu, ludzi próbujących ją ożywić, stojących za nimi intencji, namiętności i ideologii oraz ich wpływu na nasze obecne postrzeganie dawnej polifonii, która w pewnym momencie używania atlasu staje się jednym z najbardziej oryginalnych i wyrazistych emblematów zachodnioeuropejskiej kultury. „To nie jest historia Muzyki Dawnej, ale jej konfabulacja, tak samo jak Muzyka Dawna jest konfabulacją historii muzyki”¹².

Rozległy komentarz do tablic można postrzegać jako wyobrażenie tego, czego Warburg nie zdążył dokonać. Mimo iż nie wiadomo, w jaki sposób wyglądałaby literacka część *Atlasu obrazów Mnemosyne*, w swojej pracy Schmelzer próbuje pozostać zgodny z jego myślą (o ile można być zgodnym z myślą Warburga, zajmując się muzyką...). Stale lawiruje więc między niedopowiedzeniem a szczegółowym opisem, nigdy nie wyczerpując tematu, w odpowiednim momencie ustępując miejsca wyobraźni i kompetencjom odbiorcy.

W niniejszym artykule chciałbym przedstawić, w jaki sposób myśl i dzieło Aby’ego Warburga zostały wykorzystane przez Björna Schmelzera i Margaridę Garcję do stworzenia własnej wizji Muzyki Dawnej, a następnie jakie możliwości dla wykonawstwa historycznego i muzykologii otwierają autorzy *Time Regained*. Większą część tekstu poświęcam więc próbie uporządkowania poglądów rozproszonych na stronach tej rozległej pracy. Punktem wyjścia, a zarazem elementem porządkującym, jest „Warburg” – wychodzę od struktury *Atlasu obrazów Mnemosyne* i jego interpretacji, by w drugiej części prześledzić sposób zaimplementowania Warburgowskich pojęć do Muzyki Dawnej. Ostatni ustęp artykułu dotyczy zaś praktycznych realizacji potencjału tkwiącego w samym *Time Regained*.

¹² This is not a history of Early Music, but a fabulation of it, in the same way as Early Music is a fabulation of music history. Ibidem, s. 13. Przekład własny.

MONTAŻE WARBURGA, MONTAŻE SCHMELZERA

Schmelzer postrzega *Atlas obrazów Mnemosyne* przez pryzmat interpretacji Georgesa Didi-Hubermana¹³. Zgodnie z nią dzieło Warburga stanowi dla niego montaż, formę otwartą. Z tej perspektywy fakt niedokończenia *Atlasu* staje się wewnętrzną jakością, elementem niemal intencjonalnym. Schmelzer wyraża wątpliwość, czy ostateczne ukończenie dzieła było rzeczywistym celem Aby’ego Warburga¹⁴. Zamiast zastanawiać się nad możliwą pełną formą *Atlasu*, woli podkreślać dynamizm połączeń pomiędzy obrazami oraz otwartość na zmiany konfiguracji. W przeciwieństwie do tradycyjnej ikonologii, obrazy *Mnemosyne* stanowią rodzaj oddziałujących na siebie pól energetycznych, wymykających się obiektywnemu opisowi. Podobnie tablice Warburga nie służyły do oglądania ich jako statycznego zbioru reprodukcji, ale stanowiły integralną część wykładów, podczas których autor tworzył i objaśniał połączenia pomiędzy obrazami. *Atlas* jest więc narzędziem służącym do „badania obrazów za pomocą obrazów”¹⁵. Istotną rolę pełnią też w nim puste czarne pola, reprezentujące „dziury w pamięci”. „Warburg przypisuje historykowi kultury nową rolę – interpretatora tego co wyparte, «jasnowidza» czarnych dziur pamięci”¹⁶.

W ten sposób uzasadnione staje się porównanie *Atlasu obrazów Mnemosyne* do przedmiotów magicznych, przede wszystkim tzw. Wątroby z Piacenzy, pojawiającej się na I tablicy *Mnemosyne*¹⁷. Artefakt ten, którego odlew Warburg gorączkowo poszukiwał¹⁸, stanowi model wątroby owcy, służący do nauki wróżeń z rzeczywistych zwierzęcych organów. Na jego powierzchni wyryte zostały inskrypcje reprezentujące

¹³ G. Didi-Huberman, *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms*, przeł. H.L. Mendelsohn, University Park, PA 2017. Zob. także: G. Didi-Huberman, *Atlas Mnemosyne jako montaż*, przeł. T. Swoboda, „Konteksty” 2011 nr 2–3 (293–294), s. 143–147.

¹⁴ B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, op. cit., s. 129.

¹⁵ K. Mazzucco, *Mnemosyne: Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas. Chronologiczna prezentacja dokumentów związanych z Atlasem Warburga*, przeł. M. Salwa, „Konteksty” 2011 nr 2–3 (293–294), s. 120.

¹⁶ G. Didi-Huberman, *Atlas Mnemosyne jako montaż...*, op. cit., s. 145.

¹⁷ A. Warburg, *Atlas...*, op. cit., s. 18–19.

¹⁸ G. Didi-Huberman, *Atlas Mnemosyne jako montaż...*, op. cit., s. 143.

bóstwa i rejony nieba. W tym kontekście układ *Time Regained* wydaje się „bardziej warburgowski” niż sam *Atlas Mnemosyne*, gdyż obrazy umieszczone zostały w nim na dość rozległych poziomych płaszczyznach, bardziej niż stojące tablice przypominających stół alchemika bądź osoby wróżącej z danych materiałów.

Należy w tym momencie wspomnieć, że atlas *Time Regained* powstał na zamówienie Xaviera Vandamme’a, dyrektora artystycznego Utrecht Early Music Festival, i prezentowany był w formie wystawy podczas ubiegłorocznej edycji festiwalu. Ilustracje zostały ułożone luźno na podłużnych stołach, potencjalnie dając możliwość ich swobodnego przestawiania. Wystawę można było zobaczyć w Warszawie w marcu 2019 roku jako część rezydencji zespołu Graindelavoix w ramach Festiwalu Nowe Epifanie. Odbywały się wówczas również oprowadzania kuratorskie Björna Schmelzera, który, na wzór Warburga, objaśniał powiązania pomiędzy obrazami i stojące za nimi idee.

Ogólna liczba obrazów wykorzystanych w *Atlasie obrazów Mnemosyne* i *Time Regained* jest podobna (ok. 1500), jednak strategia w atlasie Schmelzera znacząco różni się od dzieła Warburga. Na każdej z ponad sześćdziesięciu tablic *Atlasu obrazów Mnemosyne* umieszczono od kilku do kilkudziesięciu obrazów, natomiast Schmelzerowskie *plates* tworzą rozległe „przestrzenie myśli”, *Denkräume* w terminologii Warburga. Każda z nich obejmuje ponad sto reprodukcji (maksymalnie sto pięćdziesiąt trzy) i stanowi rodzaj uniwersum rządzącego się własnymi prawami. Skupiska obrazów tworzą klastry, które wykazują ze sobą bliższe lub dalsze powiązania. Powstaje więc kolejny poziom oddziaływań – nie tylko pomiędzy pojedynczymi wizerunkami, ale także ich grupami.

Schmelzer stosuje bardzo różne strategie zestawiania obrazów i nie da się ich sprowadzić do jakiejś nadrzędnej zasady, w czym, jak twierdzi, zgodny jest z postawą Warburga¹⁹. Tablicę I, zatytułowaną *Ornament i plastyczność (Ornament & Plasticity)*, na dwie części w osi horyzontalnej dzielą tabele ornamentów z pracy *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie* austriackiego muzykologa Roberta

Lacha²⁰ z 1913 roku, a punkt centralny tablicy II, *Katedraliści (Cathedralists)*²¹, stanowi obraz *Santa Barbara* Jana van Eycka w ramie i bez niej, przedstawiony jako dzieło intencjonalnie nieukończony. Podobną funkcję pełni *Zmartwychwstanie Chrystusa* Pietera Bruegla (starszego) na tablicy VI zatytułowanej *Toczący się kamień (Rolling Stone)*²². Obraz zostaje zarazem pomysłowo (aczkolwiek ryzykownie) połączony z partyturą mszy *Et ecce terrae motus* Antoine’a Brumela, której wielokrotnie powtarzający się *cantus firmus* Schmelzer kojarzy z ruchem toczącego się głazu²³. W ten sposób kompozycja Brumela, najczęściej łączona z obrazem trzęsienia ziemi, otrzymuje potencjalnie nowy kontekst. Obecny stan *Atlasu obrazów Mnemosyne* Warburga najbardziej przypomina tablicę V – *Powab i taniec (Allure & Dance)*. W komentarzu Schmelzer dzieli ją na mniejsze części, obejmujące zazwyczaj od dziesięciu do dwudziestu obrazów, którym przyporządkowuje podtytuły. Do minimum ogranicza notki do poszczególnych reprodukcji. Powstaje w ten sposób dziewięć mniej wewnętrznie skontrastowanych „podtablic”.

Myśl Aby’ego Warburga przenika *Time Regained* nie tylko na poziomie koncepcji, terminologii oraz niektórych rozwiązań strukturalnych. Właściwie na każdej z dziesięciu tablic pojawiają się mniejsze lub większe nawiązania, a przedmioty zainteresowania niemieckiego historyka sztuki otrzymują swoje rozszerzenie na dziedzinę muzyki. Figura nimfy staje się uosobieniem energii tańca, ruchu i animującej

²⁰ Warto nadmienić, że według Schmelzera Robert Lach, jeden z założycieli dziedziny muzykologii porównawczej, mógłby spełnić podobną rolę co Warburg w historii sztuki. Problem tkwi w tym, że ten zagorzały antysemita i późniejszy członek NSDAP kolekcjonowane na całym świecie fenomeny muzyczne próbował ująć w notacji i wtłoczyć w założony z góry schemat, u którego podstaw legł ewolucjonistyczny pogląd o estetyce Zachodu jako ideale, do którego dąży wszystko inne. Tym samym ostatecznym stadium rozwoju muzycznego jest według Lacha notowany system harmoniczny, a wszystko, co wystąpiło wcześniej, stanowi zaledwie stadium przygotowawcze. B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, op. cit., s. 146–150.

²¹ Tytuł stanowi nawiązanie do pracy Christophera Page’a *Discarding Images*, w której autor zaproponował termin *cathedralism* na określenie tendencji wśród muzykologów i historyków sztuki do postrzegania twórczości średniowiecza przez pryzmat gotyckich katedr jako budynków statycznych i dokładnie zaplanowanych. Ibidem, s. 161.

²² „Toczący się kamień” nawiązuje w tym kontekście do głazu zamykającego wejście do grobu Chrystusa.

²³ Ibidem, s. 261–262.

¹⁹ W rozmowie z autorem przeprowadzonej 9 sierpnia 2019 na pytanie, czy potraktował *Atlas* Warburga jako metodę, odpowiedział, że „nie istnieje nic takiego, jak metoda Warburga”.

siły dźwięku (tablice III – *Pneumatyka* [*Pneumatics*] i V – *Powab i taniec*). Wątroba z Piacenzy zostaje połączona z partyturami traktowanymi jako diagramy (tablica IV – *Diagramatyka* [*Diagrammatics*]), a obrazy Albrechta Dürera z akustyczną charakterystyką katedry w Antwerpii (tablica III²⁴). Szczególnie bogata w nawiązania jest tablica V. Pojawiają się na niej m.in. tańce mieczy i moreski, czyli „tańce dzikich”, które stanowiły również obiekt zainteresowania Warburga²⁵. Chyba najbardziej interesujący jest jednak fragment, w którym Schmelzer zestawia zdjęcia z rytuału węża Indian Hopi (studiowanego przez Warburga po jego podróży do Arizony²⁶) ze smoczymi przedstawieniami kulturowanymi w niektórych regionach Niderlandów do początku wieku XX. Co jednak najistotniejsze, podążając za hipotezą Anne Walter Robertson²⁷, łączy owe rytuały z *Missa Caput* Johannes Ockeghe, która w Kodeksie Chigich (Biblioteka Apostolica Vaticana C.VIII.234) ozdobiona została wizerunkami pół człowieka pół konia walczącego ze smokiem (fol. 64v) oraz dwóch gadów, spośród których jeden posiada ludzką twarz (fol. 65r). Ockeghem urodził się w Saint-Ghislain i dużą część swojego życia spędził w Tours, gdzie rytuały z wykorzystaniem wizerunków smoka były powszechne. Schmelzer bez odpowiedzi pozostawia pytanie: „W jaki sposób kompozytor [...] włączył te elementy do czterogłosowej mszy i jak może to wpłynąć na wykonanie takiego utworu?”²⁸.

Takich nieoczywistych połączeń jest w *Time Regained* dużo więcej. Jak w przypadku *Atlasu obrazów Mnemosyne* idea montażu (czy nawet kolażu) różnorodnych materiałów zaznacza się najsilniej na kilku ostatnich tablicach (nr 77–79), tak praca Schmelzera i Garcii to prawdziwa „muzykologia surrealistyczna”. Zaproponowana w rozległym komentarzu ścieżka „zwiedzania” jeszcze bardziej podkreśla ten element

zaskoczenia. Każdy z obrazów opatrzony jest informacją o pochodzeniu i autorze, jednak dłuższy komentarz zazwyczaj pojawia się pod kilkoma reprodukcjami, w celu zarysowania możliwych związków między nimi. Tablicę III (*Diagramatyka*) rozpoczyna osiem przedstawień ręki jako narzędzia pedagogicznego, służącego do dokonywania obliczeń i zapamiętywania systemu heksachordalnego (ręka Gwidona). Po chwili jednak znaczenie to staje się bardziej problematyczne: pod nr 9 Schmelzer zamieszcza obraz Pietera Bruegla (starszego) *De ass in de school*, a w komentarzu cytuje Bruce’a W. Holsingera: „Ręka Gwidona stanowi niezastąpiony przyrząd pedagogiczny w przekazie muzycznym, jednocześnie ucieleśniając stałą groźbę muzycznej przemocy”²⁹.

Celem komentarzy nie jest więc wyjaśnianie (nie znajdziemy w *Time Regained* chociażby opisu wykorzystania ręki), lecz wręcz odwrotnie – mnożenie kontekstów i problematyzowanie. Schmelzer bardzo często oddaje w komentarzach głos innym badaczom, specjalistom w danej dziedzinie. Z cytowanych prac można byłoby skompilować dodatkową tablicę, która stanowiłaby „mapę” zainteresowań autora, i powstałby z tego obraz niezwykle interesujący. Wśród cytowań znajdziemy głównie teksty opublikowane w ostatnich kilkunastu latach, podejmujące tematy nieoczywiste. Prace muzykologiczne dotyczą m.in. związków muzyki dawnej z pamięcią³⁰ i cielesnością³¹, procesu kompozytorskiego w XV i XVI wieku³² oraz późnośredniowiecznych motetów postrzeganych jako hybrydy, łączące w sobie różnorodny materiał dźwiękowy i tekstowy³³. Obok licznych opracowań z zakresu historii sztuki (autorstwa m.in. Caroline van Eck³⁴, Christophera

²⁴ Komentarz do dzieł Dürera: ibidem, s. 212–215.

²⁵ Zob. Tablica 32 *Mnemosyne*, A. Warburg, *Atlas...*, op. cit., s. 58–59.

²⁶ Podróży Warburga do Arizony oraz związanym z nią kontekstom (m.in. rytuałowi węża) poświęcono całą sekcję pisma „Konteksty” 2011 nr 2–3 (293–294), s. 41–109.

²⁷ A.W. Robertson, *The Savior, the Woman, and the Head of the Dragon in the Caput Masses and Motet*, „Journal of the American Musicological Society” 2006 t. 59 nr 3, s. 537–630.

²⁸ *How does a composer like him integrates those elements in a four-voice mass and what are the implications for the performance of such a piece?* B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, op. cit., s. 241. Przekład własny.

²⁹ *The Guidonian Hand provides an indispensable pedagogical apparatus for musical transmission while embodying the constant threat of musical violence.* B.W. Holsinger, *Music, Body, and Desire in Medieval Culture: Hildegard of Bingen to Chaucer*, Stanford 2001, s. 279; cyt. za: B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, op. cit., s. 222. Przekład własny.

³⁰ A.M. Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley 2005.

³¹ B.W. Holsinger, *Music, Body, and Desire...* op. cit.

³² J.A. Owens, *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450–1600*, Oxford 1997.

³³ A. Zayaruznaya, *The Monstrous New Art, Divided Forms in the Late Medieval Motet*, Cambridge 2015.

³⁴ C. van Eck, *Animation and Petrification in Rubens’s Introitus Ferdinandi*, [w:] *Art, Music, and Spectacle in the Age of Rubens: the Pompa Introitus Ferdinandi*, red. A.C. Knaap, M.C.J. Putnam, London 2013.

Heuera³⁵, Koenraada Jonckheere'a³⁶) zwracają uwagę teksty poruszające interesujące aspekty dawnej kultury, m.in. procesy myślowe i twórcze³⁷, czy rolę automatów w wysokich klasach średniowiecznego społeczeństwa³⁸.

Jednocześnie, mimo odwołań do najnowszej literatury, Schmelzer jest badaczem zaskakująco osadzonym w latach przełomu wieków XIX i XX. Czytając *Time Regained*, można dojść do wniosku, że właściwie wszystkie kluczowe dla muzykologii idee i kierunki zaistniały właśnie wtedy, a obecny stan jest pokłosiem wówczas podjętych (świadomie bądź nie) decyzji. W pierwszej, wprowadzającej części *Time Regained* Schmelzer zestawia ze sobą poglądy Rudolfa von Fickera i Heinricha Besselera³⁹, by następnie przedstawić problematyczną identyfikację Daniela Leech-Wilkinsona z tym ostatnim⁴⁰. Bessler przedstawiony jest jako ten, który skupia się na dowodach dostarczonych przez źródła. Według niego przez partytury można uzyskać dostęp do brzmienia muzyki dawnej. Wprowadza również pojęcie „muzyki użytkowej” (*Gebrauchsmusik*) w odniesieniu do repertuaru średniowiecza i renesansu, tym samym redukując ją do poziomu towarzysza wydarzeń społecznych: rytuałów, wspólnych śpiewów, tańców i dziecięcych zabaw. Problem w dostępie do tego doświadczenia widzi w zmianach społeczno-ekonomicznych: „Ekonomiczne struktury kapitalizmu doprowadziły do zmiany relacji pomiędzy pracą a odpoczynkiem, w ten sposób blokując źródło żywotności, które do dzisiaj przetrwało wyłącznie jako rodzaj poczucia winy: czujemy, że te rzeczy mogły i powinny być inne”⁴¹.

³⁵ Ch. Heuer, *Dürer's Folds*, „RES: Anthropology and Aesthetics” 2011 t. 59–60, s. 249–265.

³⁶ K. Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm, Experiments in Decorum, 1566–1585*, Brussels–New Haven–London 2012.

³⁷ M. Carruthers, *The Craft of Thought, Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400–1200*, Cambridge 1998.

³⁸ E.R. Truitt, *Medieval Robots: Mechanism, Magic, Nature, and Art*, Philadelphia 2015.

³⁹ B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, op. cit., s. 33–52.

⁴⁰ Ibidem, s. 53–60.

⁴¹ *The economic structures of capitalism have brought about a different relationship between work and leisure, and thereby blocked up a spring of vitality which today survives only in a sort of guilty conscience: we sense that things could and should be different.* H. Bessler, *Fundamental Issues of Musical Listening* (1925), przeł. M. Pritchard & I. Auerbach, „Twentieth-Century Music” 2012 t. 8 nr 1, s. 54; cyt. za: B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, op. cit., s. 39. Przekład własny.

Podkreśla więc aspekt nieprzekraczalnej luki, która dzieli nas od dawnych epok.

Przeciwnie von Ficker, którego poglądy i uniwersalistyczne podejście Schmelzer próbuje zrehabilitować. Podchodzi on do dawnych kompozycji jak do pełnoprawnych dzieł sztuki. Należy w tym kontekście wspomnieć dość kuriozalne ze współczesnej perspektywy opracowanie czterogłosowego organum *Sederunt principes* z repertuaru szkoły Notre Dame przełomu XII i XIII wieku⁴². Von Ficker rozpiął utwór na chór (składający się z mężczyzn i chłopców) i fortepian, wprowadził oznaczenia dynamiczne i dotyczące frazowania. Większość komentatorów (m.in. Leech-Wilkinson) skupia się na fakcie nieprzystawalności romantycznej estetyki zaaplikowanej do dawnej kompozycji, tymczasem dla Schmelzera jest to dowód na to, że von Ficker brał repertuar szkoły Notre Dame na poważnie. Dla niego przestrzeń pomiędzy partyturą a jej realizacją została intencjonalnie pozostawiona wykonawcom⁴³.

Z ustępów *Time Regained* poświęconych początkom muzykologii bije niespotykane wręcz zaangażowanie i pasja. Poza tymi najbardziej znanymi i wpływowymi, autorzy wyciągają z odmętów przeszłości studia kompletnie zapomniane, w których zauważają niewykorzystane dla tej nauki szanse. Poza wspomnianą wcześniej pracą Roberta Lacha⁴⁴ są to m.in. teksty Julesa Combarieu o związkach muzyki i magii⁴⁵, czy Günthera Sterna (Andersa) o fenomenologii słuchania na przykładzie „muzyki impresjonistycznej”⁴⁶. Co ciekawe, skany wielu spośród tych dawnych prac umieszczone są na tablicach atlasu.

W to wszystko wpleciona jest opowieść o związkach początków muzykologii z nazizmem i faszyzmem. Najbardziej zanurzona w tych czasach jest tablica IX opatrzona tytułem *Polityka polifonii* (*Politics of Polyphony*). Schmelzer przytacza na niej nie tylko

⁴² R. von Ficker, Perotinus, Organum Quadruplum, Sederunt Principes. *Klavierauszug mit Text und kritische Übertragung*, Wien 1930.

⁴³ B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, op. cit., s. 35–36.

⁴⁴ R. Lach, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*, Leipzig 1913.

⁴⁵ J. Combarieu, *La musique et la magie; étude sur les origines populaires de l'art musical; son influence et sa fonction dans les sociétés*, „Journal des Savants” 1910, s. 231–233.

⁴⁶ G. Stern, *Zur Phänomenologie des Zuhörens*, „Zeitschrift für Musikwissenschaft” 1926–1927 t. 9, s. 610–619.

skomplikowane historie związanych z nazizmem muzykologów – Heinricha Besselera, Arnolda Scheringa, Mariusa Schneidera, czy Hermanna Felixa Wirtha, ale także jeszcze rzadziej poruszane kwestie, takie jak ruch *Wandervögel*, którego początki sięgają lat dwudziestych XX wieku. *Wandervögel* był częścią większej reformy przeprowadzanej wśród klasy średniej i studentów, której głównym postulatem było sięganie do korzeni i życie bliżej natury. Grupy te spędzały czas na wędrówkach i śpiewaniu pseudotradycyjnych i patriotycznych pieśni z akompaniamentem lutni (a właściwie gitar w kształcie lutni, na których grano również na sposób gitarowy). *Wandervögel* kilka lat później został płynnie włączony w ruchy skrajnie prawicowej młodzieży, takie jak Hitler-Jugend⁴⁷.

Na ostatnich tablicach *Atlasu obrazów Mnemosyne* Aby Warburg symbolicznie spogląda w przyszłość i niejako przeczuwa tragedię związaną z antysemickim szaleństwem. To, co dla Warburga było przyszłością, Schmelzer zgłębia jako przeszłość i odnosi do muzyki. Wśród materiałów zebranych w procesie powstawania *Mnemosyne* znalazła się broszura Paola Ardalego, na której *Kazanie do ptaków* Giotta zestawione jest z fotografią Benita Mussoliniego głaszczącego swoją lwicę⁴⁸. W *Time Regained* ten sam Mussolini gra na skrzypcach należących do Antonia Vivaldiego⁴⁹.

SŁOWNIK WARBURGA DO MUZYKI DAWNEJ

Ruch stanowi centralny punkt myśli Aby’ego Warburga. W dziełach sztuk wizualnych poszukiwał dawnych rytuałów, powracających formuł, krążących w kulturze przedstawień, napięć i konfliktów. Jednocześnie nie uważał, że to, co w obrazach ukryte, w innej dziedzinie wychodzi na pierwszy plan. Mowa o muzyce, sztuce najbardziej ulotnej, nieuchwytnej, której kluczowym elementem jest, wymagający ciągłego aktualizowania, aspekt performatywny. Może stanowić to jednak podstawowy problem w badaniach. Według Schmelzera tkwi on właśnie w przepaści pomiędzy partyturą a wykonaniem. W pierwszych dekadach XX w.

wykonawstwo muzyki dawnej niemal nie istniało i nie było w stanie przekazać plastyczności materii muzycznej, a tym samym nie dostarczało wystarczającego materiału do przyciągnięcia uwagi historyka sztuki⁵⁰. Idąc za wskazówkami autorów *Time Regained*, spróbujmy określić, jak pojęcia Warburga, często niejasne i niejednoznaczne, mogłyby funkcjonować w odniesieniu do Muzyki Dawnej.

Pathosformel – pojęcie, tłumaczone jako „formuła patosu”, nigdy nie zostało jasno zdefiniowane przez Warburga. Według autorów słownika terminów Warburgowskich: „określa ogólną formułę ciała bądź stanu psychicznego, a także ich artystycznego przedstawienia, wyrażającą napięcie i psychiczną energię związaną z przeżywaniem patosu (gr. cierpienie)”⁵¹. Wpisana jest w nią wewnętrzna sprzeczność: z jednej strony dynamika i dramatyzm, z drugiej powracający schemat⁵². Jako pojęcie kładące nacisk na aktywność i ruch, ustawia się w opozycji do tradycyjnej ikonologii, skupionej na statycznej, podległej bezpośredniemu opisowi formie.

Björn Schmelzer zauważył w „formule patosu” związek z inkantacjami, co rezonuje również z przekonaniem Freuda o magicznej sile mowy: „Słowa były niegdyś czarami i do dziś słowo zachowało coś ze swej siły czarodziejskiej. Słowami może człowiek uszczęśliwić lub doprowadzić do rozpacz, słowami nauczyciel przenosi na uczniów swą wiedzę, słowami mówca porывa słuchaczy, decyduje o ich sądach i rozstrzygnięciach. Słowa wywołują afekty, są powszechnym środkiem do tego, by ludzie mogli na siebie wpływać”⁵³.

Schmelzer eksploruje tę ideę przede wszystkim na gruncie lamentacji (zob. tablica VII – *Lament*). Opierając się na dokonaniach włoskiego etnologa Ernesto de Martino (a w szczególności na jego pracy *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria* z 1958 roku⁵⁴), zwraca uwagę na

⁵⁰ Ibidem, s. 111–112.

⁵¹ P. Brożyński, *Słownik wybranych terminów i pojęć*, [w:] A. Warburg, *Atlas...*, op. cit., s. XXIV.

⁵² A. Heil, M. Brehm, R. Ohrt, *Warburg’s Terminology*, <https://zkm.de/en/event/2016/09/aby-warburg-mnemosyne-bilderatlas/warburgs-terminology> (4.09.2019).

⁵³ S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1982, s. 51.

⁵⁴ E. de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino 1958. Studium na temat

⁴⁷ B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, op. cit., s. 356–357.

⁴⁸ K. Mazzucco, *Mnemosyne: Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas...*, s. 131. Reprodukacja na s. 125.

⁴⁹ B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, op. cit., s. 354.

odgrywanie i sztuczność rytuałów, odrzuca zarazem powszechne przekonanie o spontaniczności kultur tradycyjnych. Twierdzi, że zarówno w muzyce tradycyjnej i artystycznej „emocje nigdy nie są autentyczne i naturalne, ale zawsze zapośredniczone przez to, co Warburg nazwał formułą patosu”⁵⁵. Różnicę stanowi tylko sposób zapośredniczenia. W dawnej polifonii „formuły patosu” ukryte są w partyturze, traktowanej jako diagram. Czekają na zdekodowanie i ożywienie.

Najbardziej fascynujący przykład, jaki Schmelzer proponuje w tym kontekście, dotyczy praktyki stosowania świeckiego *cantus firmus* jako podstawy kompozycji religijnej. Josquin des Prez w swoim *Stabat Mater* wykorzystał melodię tenora trzygłosowej pieśni Gilles’a Binchois *Comme femme desconfortée*, wyrażającej lament kobiety po stracie kochanka. W następujący sposób opisana jest jej rola w utworze: „Gdy wszystkie głosy rozpoczynają i niemal od razu opadają, linia tenora kontruje ten kierunek wznoszącym skokiem w długich wartościach rytmicznych. Gdy wszystkie głosy robią krótką pauzę na końcu frazy tekstu, *cantus firmus* kontynuuje. Czasem nagle opada o kwartę i cały nastrój się zmienia, wpływa na zagęszczenie i fakturę pozostałych głosów. Tenor jest dosłownie «aktywatorem», elektryzującym elementem utworu. Kiedy potencjał tego głosu nie zostaje wykorzystany do granic możliwości, cała konstrukcja upada lub, co najwyżej, nie realizuje swojego emocjonalnego celu”⁵⁶. W ten sposób *cantus firmus* przechowuje energię świata świeckiego w celu wprowadzenia jej do religijnego motetu. Staje się pośrednikiem, zakłębieniem, „formułą patosu”.

lamentu w obrzędach tradycyjnych jest szczególnie interesujące w tym kontekście ze względu na wieńczący go „Atlas figur lamentacji” (*Atlante figurato del pianto*), odwołujący się do *Atlasu* Warburga i zestawiający sześćdziesiąt sześć obrazów (m.in. fotografii i kadrów filmowych).

⁵⁵ *Emotions are never authentic and natural, but always already mediated through what Warburg called pathos formula.* B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, op. cit., s. 284. Przekład własny.

⁵⁶ *When all the voices start and almost immediately descend, this tenor line counters the downward movement with a slow ascending leap. When all the voices make a short break at the end of a textual phrase, this cantus firmus voice continues. Sometimes this voice descends suddenly with a fourth and the whole climate changes, coloring the density and texture of the other voices. This voice is literally the ‘energizer’, the electrifying element of the piece. When this voice is not pushing its line to the limit, the whole construction collapses or, at least, doesn’t realize its compassionate aim.* Ibidem, s. 294. Przekład własny.

W tekście dołączonym do albumu muzycznego Graindelavoix *Cipriano de Rore. Portrait of the Artist as a Starved Dog* Schmelzer pisze: „Byłoby ciekawie stworzyć atlas muzycznego patosu i szaleństwa ekspresji na podstawie madrygałów Cipriana de Rore”⁵⁷. Idea dynamicznych formuł ukrytych w rękopisach koresponduje w interesujący sposób z postulatem Nicholasa Cooka, by postrzegać partytury jako „scenariusze”, „zawierające układy interakcji społecznych zachodzących w czasie rzeczywistym pomiędzy wykonawcami”⁵⁸. Schmelzer, przyjmujący za von Fickerem uniwersalistyczny i podkreślający antyhistoryczny aspekt dzieła muzycznego punkt widzenia, z pewnością nie zgodziłby się ze wszystkimi twierdzeniami Cooka, jednak w tym miejscu widzę potencjał połączenia idei obu badaczy. Cook pod koniec swojego artykułu cytuje zresztą pracę angielskiego śpiewaka Johna Pottera⁵⁹, w której analizuje on fragment *Missa Victimae Paschali* Antoine’a Brumela, zwracając szczególną uwagę na napięcia i odprężenia, a więc narracyjny aspekt dzieła muzycznego⁶⁰. Cook kończy swój tekst stwierdzeniem: „Nazwać muzykę sztuką performatywną znaczy więc nie tylko założyć, że muzykę się wykonuje; znaczy to, że muzyka wytwarza znaczenie”⁶¹. Czy zatem kolejnym etapem naprawdę poważnego traktowania repertuaru średniowiecza i renesansu nie byłoby stworzenie dla niego odrębnej teorii analizy narracyjnej? Gałąź semiotyki muzycznej od kilkudziesięciu lat stopniowo rozrasta się, a jej metody z powodzeniem wykorzystywane są nie tylko w analizie muzyki XVIII⁶² i XIX⁶³ wieku, ale także muzyki popularnej⁶⁴. Toposy w twórczości klasyczno-romantycznej

⁵⁷ *It would be interesting to build an atlas of musical pathos and expressive madness based on De Rore’s madrigals.* B. Schmelzer, *Cipriano de Rore. Portrait of the Artist as a Starved Dog*, s. 12, [w:] Graindelavoix/B. Schmelzer, *Cipriano de Rore. Portrait of the Artist as a Starved Dog* [album muzyczny], Glossa 2017. Przekład własny.

⁵⁸ N. Cook, *Między procesem a produktem: muzyka jako performans*, przeł. J. Dolińska, „Glissando” 2013 t. 21, s. 12.

⁵⁹ J. Potter, *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*, Cambridge 1998.

⁶⁰ N. Cook, *Między procesem a produktem...*, op. cit., s. 17.

⁶¹ Ibidem, s. 17.

⁶² Zob. E. Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, Berlin 2012; K. Agawu, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton 1991.

⁶³ Zob. K. Agawu, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford 2009.

⁶⁴ Zob. P. Tagg, B. Clarida, *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*, New York 2003.

funkcjonują przeciw w podobny sposób jak „formuły patosu” w ujęciu Schmelzera – jako figury wprowadzające energię świata zewnętrznego (tańca, obrzędów itd.) w ramy dzieła muzycznego. Teoria ta, ze względu na niedookreślenie dawnych zapisów muzycznych, nie mogłaby jednak powstać w izolacji od wykonawstwa.

Nachleben – „dalsze życie” bądź „przetrwanie” (czasem utożsamiane z angielskim słowem *survival*), w myśli Warburga „wyraża kontynuację życia albo jego dialektyczne przejście na inny etap, bez akcentowania zerwania ani tym bardziej śmierci”⁶⁵. Najczęściej odnosi się do antyku (*Nachleben der Antike*) i dotyczy pojawiania się ukształtowanych wtedy formuł w sztuce renesansu.

Dla Muzyki Dawnej jest to koncept kluczowy, gdyż odnosi się do, zawartego w samym pojęciu, aspektu czasowego. Idea *Nachleben* przenika cały atlas Schmelzera. Na podstawowym poziomie odnosi się do specyfiki materiału, jakim jest dźwięk. Schmelzer cytuje w tym kontekście Leonarda da Vinci, który w *Paragone* nadaje muzyce niższy status od sztuk wizualnych, gdyż w przeciwieństwie do nich „ginie [ona] w momencie swojego powstania”⁶⁶. W samym swoim założeniu jest ruiną, śmierć jest wpisana w jej naturę. Partytury pozwalają na „dalsze życie” muzyki, jednak w stanie zawieszonym między życiem a śmiercią, w stanie nieumarłego. Traktowane jako diagramy, organizują i przechowują energię, stąd w *Time Regained* pojawia się połączenie obu pojęć Warburga: „dalsze życie formuł patosu”⁶⁷. Do ożywienia wymagają ciąglej repetycji, co Schmelzer w nie do końca jasny i głównie metaforyczny sposób łączy z psychoanalizą – tym razem Freudowskim przymusem powtarzania⁶⁸. Trudno jednak koncepcję nieświadomie powtarzanych w toku życia człowieka, nieprzyjemnych zdarzeń z przeszłości bezpośrednio odnieść do muzyki dawnej, oczywiście poza ogólnym twierdzeniem, że istnieje ona wyłącznie w obrębie wykonania, które, by trwała, musi być powtarzane.

W kontekście przekazu repertuaru Schmelzer łączy *Nachleben* z Freudowską traumą, która zazwyczaj nie następuje w momencie traumatycznego wydarzenia, lecz *post factum*. Każdy fakt otrzymuje swoją wartość w procesie, który następuje później. Z tej perspektywy nie istnieje więc żadne pierwsze, idealne wykonanie, w którym wszyscy muzycy i słuchacze doskonale rozumieli wszystkie intencje kompozytora oraz mieli pełną świadomość tego, co robią i w czym biorą udział.

W przypadku przedziwnej i skomplikowanej muzyki spisanej pod koniec XIV wieku w Kodeksie z Chantilly (Musée Condé 564) nie mamy zbyt wielu dowodów jej ówczesnej recepcji. Być może nastąpiła ona dopiero w drugiej połowie XX wieku, po tym, jak w latach sześćdziesiątych Ursula Günther rozpoznała termin *ars subtilior*⁶⁹, a dwadzieścia lat później pojawiły się pierwsze nagrania dokonane m.in. przez Marcela Pérèsa i Ensemble Organum⁷⁰ oraz Crawforda Younga i Ferrara Ensemble⁷¹? Do dzisiaj takie utwory, jak *Fumeux fume par fumée* czy *Corps feminin*, podpisane enigmatycznym nazwiskiem Solage, doczekały się kilkunastu rejestracji (i z pewnością kilkuset wykonań) dokonanych przez różne grupy muzyczne. Czy ich twórca byłby w stanie wyobrazić sobie tak bogatą i żywą recepcję?

To pierwsze, idealne wykonanie jest tylko naszym wyobrażeniem, do którego, świadomie bądź nie, wciąż dążą muzycy z nurtu wykonawstwa historycznie poinformowanego. Wykonanie to, jako wzór (ideał), przypomina Wielkiego Innego z teorii psychoanalizy Jacques’a Lacana, czyli „obiektywnego ducha”⁷², do którego podmiot (w tym przypadku tzw. wykonawstwo historycznie poinformowane) wciąż się przyrównuje i czuje się przez niego obserwowany. Wiąże się to z ograniczeniem własnej kreatywności i opieraniem się wyłącznie na „twardych dowodach”, czyli tym, co można wydedukować ze źródeł, tym, co „na pewno” może zbliżyć nas do owego pierwszego wykonania. Głównym przedstawicielem tej postawy

⁶⁵ P. Brożyński, *Słownik...*, op. cit., s. XXIII–XXIV.

⁶⁶ C.J. Farago, *Leonardo da Vinci’s Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden 1992, s. 241.

⁶⁷ B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, op. cit., s. 284.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 121–122.

⁶⁹ Zob. U. Günther, *Das Ende der Ars Nova*, „Die Musikforschung” 1963 t. 16, s. 105–120.

⁷⁰ Ensemble Organum (dyr. Marcel Pérès), *Codex Chantilly: Airs de cour du XIVe siècle*, Harmonia Mundi 1987.

⁷¹ Ferrara Ensemble (dyr. Crawford Young), *Fleurs de vertus. Chansons subtiles à la fin du XIVe siècle*, Arcana 1996.

⁷² A. Johnston, *Jacques Lacan*, [w:] *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/lacan/#LibEco> (20.09.2019).

w *Time Regained* jest brytyjski muzykolog Daniel Leech-Wilkinson, którego twierdzenie o braku dowodów (*lack of evidence*) Schmelzer odwraca w dowód braku (*evidence of lack*)⁷³ – intencjonalnie pozostawioną przestrzeń pomiędzy partyturą a wykonaniem.

Jeden z przytoczonych dowodów na istnienie Wielkiego Innego, „straszącego” w kręgach Muzyki Dawnej, wiąże się z technologią nagraniową oraz postacią ostatniego kastrata – Alessandra Moreschiego. Wielokrotnie wykonawcy i muzykolodzy wyrażają swój żal, że nie możemy usłyszeć, jak brzmiała muzyka kilkaset lat temu. Schmelzer twierdzi, że gdyby w jakiś niezwykle sposób do naszych czasów dotrwał wałek woskowy z XVI wieku, to zapisane na nim nagranie nie byłoby obiektem czci. Wręcz przeciwnie – jego wiarygodność zostałaby wielokrotnie podważona, tak samo jak kompetencje wykonawców, którzy go dokonali. Dobrym tego przykładem są nagrania głosu Alessandra Moreschiego z początku XX wieku – dziwaczne, pełne glissand, swobodnych ozdobników, niestabilnej intonacji i forsowanej emisji. Nikt nie próbuje na ich podstawie rekonstruować praktyki śpiewu w Kaplicy Sykstyńskiej⁷⁴. Zamiast tego, umiejętności pierwszego solisty kapeli są wielokrotnie podważane. Według komentatorów nagrania te miałyby być dowodem na niski poziom kastratów w okresie schyłkowym i stopniową degenerację techniki śpiewaków⁷⁵. Mimo bycia „twardym dowodem”, nie wpisują się one w wizję muzyki wydedukowaną na podstawie źródeł. Zostały tym samym kompletnie zmarginalizowane i zredukowane do statusu jedynie historycznej ciekawostki.

Opozycji „przetrwania” i „odrodzenia” (*Survival & Revival*) Schmelzer poświęca X tablicę atlasu. Jako punkt wyjścia obiera fragment powieści *Return of the Native* Thomasa Hardy’ego, dotyczący tradycyjnych przedstawień pantomimicznych. Wydaje się, że ludzie w nie zaangażowani nie identyfikują się z wykonywanymi obrzędami, właściwie nie wiedzą, po co je robią, co jednocześnie nie przeszkadza im w ich kontynuowaniu. Reprezentują „przetrwanie”. Po drugiej stronie pojawia się „odrodzenie” – pełne entuzjazmu dążenia do komunikatywności i perfekcji. Jak pisze Schmelzer: „Nie ma nic gorszego od oglądania grupy

tradycyjnych mimów występujących w czystych, nowiutkich strojach”⁷⁶.

Oba te nurty współistnieją ze sobą od początku ruchu Muzyki Dawnej. Na X tablicy atlasu głównym patronem „odrodzenia” jest Anton Friedrich Justus Thibaut i jego wpływowa praca *Über Reinheit der Tonkunst* [*O czystości w muzyce*], okraszona niemal stylizowanym na Chrystusa portretem Palestriny – kompozytora, który do dziś kojarzony jest z muzycznym puryzmem i perfekcją. Zaraz obok pojawiają się ci zapomniani – lokalne grupy francuskich śpiewaków z początku XIX wieku – przedstawieni karykaturalnie, z nienaturalnie powykrzywianymi twarzami i wykonujący przerysowane gesty, ci, którzy stracili rację bytu pod koniec XIX wieku, wraz z reformami śpiewu gregoriańskiego dokonany przez mnichów z Solesmes⁷⁷. Z pewnością do „przetrwania” zaliczyć można również Alessandra Moreschiego.

Schmelzer na X tablicy śledzi dalsze losy obu nurtów, a sam identyfikuje się jako „survivalista”. Jak twierdzi: „nigdy nie jest do końca jasne, dlaczego sztuka powinna być tworzona ani w jaki sposób powinno się w nią angażować: właśnie ta aporia stanowi jej dynamikę”⁷⁸. Postawa ta sytuuje Graindelavoix w opozycji do przeważającej części świata Muzyki Dawnej – wśród wykonawców dominuje zazwyczaj pełna identyfikacja ze „wskrzeszanym” repertuarem, entuzjazm i puryzm. Na pierwszy plan wysuwa się z pewnością ta ostatnia cecha – poza Ensemble Organum Marcela Pérèsa (choć jego postawa jest zupełnie odmienna od Schmelzera) trudno wskazać inne grupy wokalne, które swobodnie stosowałyby ozdobniki (poza wibracją przy niektórych kadencjach), glissanda czy różne sposoby modulowania głosu. Wciąż w wykonawstwie dominuje brzmienie jednorodne, idealnie zbalansowane.

Zwischenraum – „przestrzeń pomiędzy”, związana także z pojęciem „dystansu”. Termin ten pojawia się już w pierwszym zdaniu *Wprowadzenia do Atlasu obrazów Mnemosyne*. „Przestrzeń pomiędzy” jest

⁷³ B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, op. cit., s. 29–32.

⁷⁴ Ibidem, s. 114–115.

⁷⁵ J.K. Law, *Alessandro Moreschi Reconsidered. A Castrato on Records*, „The Opera Quarterly” 1984 t. 2 nr 2, s. 10.

⁷⁶ *There is nothing as horrible as seeing a group of traditional pantomime artists or mimmers emerging in clean, brand-new garments.* B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, s. 377. Przekład własny.

⁷⁷ Ibidem, s. 379.

⁷⁸ [...] *it is never completely clear why art should be made and in which way one should be involved in it: this aporia is exactly its dynamic.* Ibidem, s. 378. Przekład własny.

rezultatem świadomej działalności ludzkiego umysłu, dążącego do stworzenia dystansu między sobą a światem zewnętrznym: „Świadome wytworzenie dystansu pomiędzy sobą a światem zewnętrznym określić zapewne należy jako podstawowy akt ludzkiej cywilizacji; jeśli owa przestrzeń pomiędzy staje się substratem sztucznego kształtowania, to spełnione zostają w ten sposób wstępne warunki, by świadomość dystansu mogła stać się trwałą funkcją społeczną [...]”⁷⁹.

W *Time Regained* termin ten pojawia się kilkakrotnie. Podobnie jak w przypadku dwóch poprzednich, wykorzystywany jest swobodnie i nie do końca konsekwentnie, na co pozwala niedookreślenie i enigmatyczność Warburgowskich pojęć. Przede wszystkim, tworzenie dystansu jest dla Schmelzera podstawowym sensem działania twórców dawnej polifonii, opracowujących tradycyjny, w założeniu niezmienny materiał chorału gregoriańskiego na sposób wcześniej niespotykany; tworzących zarazem wyłom (*crack*) w porządku danej epoki. Schmelzer dość niejasno łączy go z Freudowskim popędem śmierci⁸⁰ – siłą niszczącą związki, dążącą do stanu nieorganicznego, a więc przeciwną „budującemu” popędowi erosa⁸¹. Wyłom ten jest czymś, co wymyka się „naturalnemu porządkowi”, a tym samym kontekstowi historycznemu. Czymś, czego – skupiony wyłącznie na „twardych dowodach” – nurt wykonawstwa historycznie poinformowanego nie jest w stanie uchwycić⁸². Schmelzer tym twierdzeniem sprzeciwia się tendencji do redukcji dawnych dzieł wyłącznie do ich historyczności, ale podkreśla również aspekt ahistoryczny (czy też antyhistoryczny)⁸³, odwołując się do prac wspomnianego wcześniej Rudolfa von Fickera⁸⁴ oraz Günthera Sterna (Andersa) *Philosophische Untersuchungen über*

musikalische Situationen (1930–1931) na temat transformacyjnego i magicznego potencjału muzyki⁸⁵.

Zwischenraum określana jest również jako przestrzeń, rozdział pomiędzy partyturą a wykonaniem. W rozdziewie tym tkwi cały potencjał muzyki dawnej. Kompozytorzy musieli mieć tę przestrzeń na uwadze, pozostawiając istotne decyzje umiejętnościom i wrażliwości wykonawców. To intencjonalne niedookreślenie bywało pomijane w pierwszych latach muzykologii, w których dominowała tendencja do uchwycenia partytury jako obiektu, ostatecznej formy materiału muzycznego, który można komfortowo badać i wyczerpująco opisać⁸⁶. Partytura, traktowana jako coś sztywno ustalonego, co trzeba w nieskazitelny sposób przekazać odbiorcom, staje się w ten sposób kolejnym Wielkim Innym, od którego nurt Muzyki Dawnej nie może się uwolnić⁸⁷.

Schmelzer, idąc za poglądem von Fickera, postrzega partyturę jako potencjał. „Przeźrenie pomiędzy” należy wypełnić, by nadać materiałowi muzycznemu plastyczność, podobnie jak zrobił to von Ficker w przypadku organum *Sederunt principes*. Jednym ze służących do tego narzędzi dla repertuaru późnośredniowiecznego jest *musica ficta*, czyli praktyka dodawania niezapisanych zmian chromatycznych. Dla Schmelzera nie jest to zbiór sztywno ustalonych zasad, ale właśnie narzędzie dla wykonawców, za pomocą którego można kształtować przebieg muzyczny w zamierzoną stronę⁸⁸. Myślę, że każdy, kto w praktyce próbował na własną rękę zaaplikować *musica ficta* (a zalicza się do tych osób autor niniejszego artykułu) zgodzi się, że jest to działanie dające dość niepewne rezultaty, a różne rozwiązania mogą przynieść rozmaite efekty muzyczne. Czy poprzez podwyższenie dźwięku wzmocnić wrażenie dążenia do kolejnego, czy raczej obniżyć dźwięk, by pozostać w pełnej zgodności z niższym głosem? Który głos

⁷⁹ A. Warburg, *Wprowadzenie...*, op. cit., s. 2.

⁸⁰ „W przypadku «przetrawiania» zmiana jest wewnątrz i wpisana jest w kontynuację – idea inwolucji. Inwolucja może być postrzegana jako rodzaj artystycznego wyłomu w czymś sztywno ustalonym (zgodnie z Freudowskim pojęciem popędu śmierci).” (*In a survival, change is inside and implied in the continuity, the idea of involution. Involution can be seen as a sort of artistic crack in something that is sticking [in the Freudian idea of death drive].*) B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, op. cit., s. 378. Przekład własny.

⁸¹ S. Freud, *Zarys psychoanalizy*, [w:] idem, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1994, s. 102.

⁸² B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, op. cit., s. 79.

⁸³ Ibidem, s. 42–43.

⁸⁴ R. von Ficker, *Polyphonic Music of the Gothic Period*, przeł. Th. Baker, „The Musical Quarterly” 1929 t. 15 nr 4, s. 483–505.

⁸⁵ G. Anders, *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen*, [w:] idem, *Musikphilosophische Schriften*, opr. R. Ellensohn, München 2017, s. 15–141.

⁸⁶ B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, op. cit., s. 113.

⁸⁷ Schmelzer użył tego sformułowania w odniesieniu do partytury w rozmowie z autorem przeprowadzonej 19 marca 2018, której fragmenty opublikowane zostały w postaci wywiadu na portalu dwutygodnik.com: Ryszard Lubieniecki, *Nie wiemy jak było. Rozmowa z Björnem Schmelzerem*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7985-nie-wiemy-jak-bylo.html> (12.09.2019).

⁸⁸ Ibidem.

lepiej obniżyć, by uniknąć dysonansu? Wystarczy zajrzeć do źródeł teoretycznych, by zauważyć, że nie tylko my obecnie zmagamy się z podobnymi pytaniami. Prosdocimo de' Beldomandi w ustępie traktatu *Contrapunctus*, poświęconym *musica ficta*, zamieścił przykład muzyczny wręcz przeładowany znakami chromatycznymi, nie unikając skoku o kwartę zwiększoną w górę, uważanego za błąd⁸⁹. Tekst wieńczy zaś słowami: „Określenie, gdzie [w którym głosie] te znaki brzmią lepiej pozostawiam dla Twojego ucha, do tego nie ma reguły, ponieważ sytuacje te są w pewnym sensie nieskończone”⁹⁰.

bewegtes Leben – „życie w poruszeniu” / ***bewegte Beiwerk*** – „dodatki/akcesoria w poruszeniu” – pojęcia dotyczące fundamentalnej dla Warburga kwestii ruchu. Pierwsze z nich występuje we *Wprowadzeniu* do *Atlasu obrazów Mnemosyne*, a także miało pojawić się w pełnym tytule dzieła: „Mnemosyne, zbiór obrazów do badań nad funkcją uprzednio ukształtowanych antycznych wartości wyrazu w przedstawieniach **życia w poruszeniu** w sztuce europejskiego renesansu”⁹¹. Termin *bewegte Beiwerk* Warburg wprowadza zaś w esejach dotyczących malarstwa Sandra Botticellego⁹². Niemieckie słowo *Beiwerk* pochodzi od czasownika *beigeben*, oznaczającego „dodać coś”. Autor określa w ten sposób poruszające się elementy: wzburzone wiatrem włosy i trzepoczące części garderoby, które Botticelli dodał do nagiej postaci Wenus⁹³.

W *Atlasie obrazów Mnemosyne* uosobienie ruchu stanowi figura nimfy, będąca głównym tematem tablic 46 i 47⁹⁴. Ta często pojawiająca się na renesansowych dziełach postać przedstawiana jest w ruchu i zazwyczaj niesie jakiś ciężar – kosz owoców lub naczynie, stąd drugie określenie nimfy – *Eilbringitte*⁹⁵. Jej szata,

zazwyczaj wzorowana na antycznych, jest pofałdowana i na różne sposoby pozaginana, reprezentując intensywność i dynamikę ruchu.

W *Time Regained* figura nimfy pojawia się kilkakrotnie. Na tablicy III, poświęconej pneumatyce – animującej sile muzyki, Schmelzer rozszerza zarysowany przez Warburga kontekst o wątki muzyczne. Śledząc początki nimfy, natrafia na dwa motety Guillaume'a du Faya (*Salve Flos Tusce gentis* i *Mirandas parit*), w których jednoznaczne aluzje do tej figury pojawiają się niemal pięćdziesiąt lat przed freskami Ghirlandaia⁹⁶. Następnie wskazuje na motyw nimfy w kompozycjach Josquina des Prez, aż dochodzi do tablicy 46 *Atlasu* Warburga. Poprzez pracę Giorgia Agambena⁹⁷ łączy Warburgowską figurę z XV-wieczną praktyką muzyczną i taneczną. Koncept ruchu, tańca i rytuału otrzymuje swoje dalsze rozwinięcie w postaci tablicy V (*Powab i taniec*). Tam też pojawia się *Wiosna* Botticellego (obraz nr 74).

Koncept „życia w poruszeniu” należy łączyć z dawną polifonią w sposób podobny do *Pathosformel* (we wprowadzeniu do tablicy V Schmelzer przytacza nawet ten sam przykład *cantus firmus* w *Stabat Mater* Josquina). Polifonia jest w tym kontekście narzędziem zdolnym do uchwycenia energii świata zewnętrznego. Na tablicy V jest to przede wszystkim energia związana z ruchem – rytuałami, tańcem, stylizowanymi walkami, turniejami, ale także cielesnością i seksem.

POTENCJAŁ *TIME REGAINED*

„Powiadają, że człowiek ten skonstruował jakiś Amfiteatr, dzieło niezwykle kunsztowne, w którym każdy, kto znajdzie się tam w charakterze widza, uzyskuje zdolność rozprawiania na każdy temat nie mniej biegle niż Cyceron”⁹⁸.

Przeglądając tablice atlasu *Time Regained*, wydaje się, że niemalże nie ma w nim tematu dotyczącego Muzyki Dawnej, który nie zostałby poruszony. Jednocześnie większość z nich jest zaledwie zarysowana, wręcz wzywając do dalszego zgłębiania

⁸⁹ P. de' Beldomandi, *Contrapunctus. A New Critical Text and Translation* by Jan Herlinger, red. J. Herlinger, Lincoln 1984, s. 84–85.

⁹⁰ *Scire autem ubi hec signa dulcius cadunt auri tue dimitto, qua de hoc regula dari non potest, cum hec loca quodammodo infinita sunt.* Ibidem, s. 94–95. Przekład własny.

⁹¹ *List Fritza Saxla do wydawnictwa B.G. Teubner*, przeł. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, [w:] A. Warburg, *Atlas...*, op. cit., s. XLI.

⁹² Teksty poświęcone *Narodzeniu Wenus* i *Wiosnie* ukazały się w polskim przekładzie w tomie: A. Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. R. Kasperowicz, Gdańsk 2010.

⁹³ A. Heil, M. Brehm, R. Ohrt, *Warburg's Terminology...*, op. cit.

⁹⁴ A. Warburg, *Atlas...*, op. cit., s. 88–91.

⁹⁵ Powstało ono z połączenia słowa *Eilbringerin* („niosąca ciężar”) z niemieckim imieniem Brigitte. Ibidem, s. 88.

⁹⁶ B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, op. cit., s. 200–202.

⁹⁷ G. Agamben, *Nymphs*, London 2013.

⁹⁸ Z listu Vigliusa Zuichemusa do Erazma z Rotterdamu (1532); cyt. za: F. Yates, *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, Warszawa 1977, s. 138.

i elaboracji. Z pewnością miał na to wpływ również fakt, że Schmelzer i Garcia nie są związani z żadnym środowiskiem akademickim, co pozwoliło na pewną „niefrasobliwość” – swobodny i niejednokrotnie zawiły styl, operowanie terminami w sposób nie zawsze jasny, tworzenie kompilacji cytatów z różnych prac i pozostawianie tematów w postaci otwartej, niedokończonych.

W eseju z 1999 roku włoski filozof Giorgio Agamben przyrównał *Atlas obrazów Mnemosyne* do XV-wiecznego Teatru Pamięci Giulia Camilla⁹⁹, który miał „przedstawiać wszystko, co jest w stanie pojąć umysł, oraz wszystko, co ukryte jest w duszy – i wszystko to można od razu uzmysłowić sobie przez lustrację wyobrażeń”¹⁰⁰. Nieukończony dzieło Warburga miałoby pełnić podobną funkcję w odniesieniu do zachodniej kultury. Ze względu na dość wąską tematykę *Mnemosyne*, porównanie to wydaje się nieco na wyrost, jednak nie miałbym problemu z określeniem *Time Regained* jako „Teatru Pamięci do Muzyki Dawnej”. W atlasie Schmelzera zgromadzony został ogromny potencjał, z którego mogą czerpać przyszli badacze i inni zainteresowani dawną polifonią oraz narosłą wokół niej kulturą. Jestem w stanie sobie wyobrazić wprawionego i przygotowanego mówcę, który mógłby, podobnie jak sam autor, patrząc na obrazy zgromadzone na dziesięciu *plates* wygłaszać właściwie dowolne wykłady na temat muzyki średniowiecza, renesansu i jej dalszych losów.

Jednak *Time Regained* wyrasta z praktyki, dotyczy przede wszystkim praktyki i jako taki otwiera nowe drogi dla wykonawstwa dawnej polifonii. O ile *Atlas obrazów Mnemosyne* poprzedzały liczne wykłady i pokazy¹⁰¹, o tyle w przypadku dzieła Schmelzera i Garcii rodzaj „stadium przygotowawczego” (które można w ten sposób nazwać wyłącznie z perspektywy atlasu) stanowiły kolejne podejmowane przez Graindelavoix repertuary, związane z nimi badania i towarzyszące im teksty. Do *Time Regained* włączone zostały m.in. połączenia pomiędzy portretami Cipriana de Rore,

znaczeniem renesansowych przedstawień psów (m.in. na obrazie *Melencolia I* Albrechta Dürera) oraz włoskimi madrygałami¹⁰². Wielokrotnie na tablicach atlasu pojawiają się też karty ze szkicownika Villarda de Honnecourt – francuskiego rysownika i podróżnika, którego postaci Graindelavoix poświęcili trylogię albumów muzycznych¹⁰³. W komentarzu do tablicy III (*Pneumatyka*) szeroko cytowany jest również artykuł z pogranicza historii sztuki i muzykologii na temat znaczenia śpiewu i ruchu w przestrzeniach katedr na obrazach flamandzkich malarzy przełomu XVI i XVII wieku¹⁰⁴.

W jaki jednak sposób te teoretyczne rozważania mogą wpłynąć na wykonawstwo? W madrygałach Cipriana de Rore Schmelzer identyfikuje konkretne style i „formuły patosu”, które mają zostać podkreślone w wykonaniu za pomocą wyselekcjonowanych narzędzi retorycznych – ornamentów, glissand, zmian dynamicznych i agogicznych. W efekcie powstało jedno z najbardziej ujmujących osobistą ekspresją nagrań muzyki dawnej, a jednocześnie najbardziej „warburgowskie” – Schmelzer śledzi „formuły patosu” w twórczości renesansowego kompozytora, odnosząc je, na podstawie tekstów madrygałów, do wzorców antycznych¹⁰⁵.

Kilka lat wcześniej, na *Ossuaires* – pierwszym albumie z cyklu Villarda de Honnecourt¹⁰⁶, Schmelzer porusza problem „katedralizmu” (*cathedralism*),

¹⁰² Wyczerpujący tekst Björna Schmelzera na ten temat został opublikowany wraz z albumem muzycznym: Graindelavoix/B. Schmelzer, *Cipriano de Rore. Portrait of the Artist as a Starved Dog* [album muzyczny], Glossa 2017. W *Time Regained* pojawia się na tablicy VIII (*Musica Reservata*), obrazy 107–137, komentarz na s. 342–344.

¹⁰³ Graindelavoix/B. Schmelzer, *Villard de Honnecourt. Métier, Memories and Travels of a 13-th-Century Cathedral Builder*:

vol. 1 *Ossuaires. Office for Elizabeth of Hungary by Pierre de Cambrai* [album muzyczny], Glossa 2012.

vol. 2 *Confréries. Devotional Songs by Jaikes de Cambrai* [album muzyczny], Glossa 2013.

vol. 3 *Motets. Music from Northern France: the Cambrai Manuscript A 410* [album muzyczny], Glossa 2014.

¹⁰⁴ B. Schmelzer, *Singers in a Church: Implications of Voice, Sound and Movement in Post-Iconoclastic Interiors by Van Steenwijck, Grimmer and Neeffs*, [w:] *Divine Interiors: Experience Churches in the Age of Rubens*, red. C. Baisier, Antwerp 2016, s. 38–55.

¹⁰⁵ B. Schmelzer, *Cipriano de Rore. Portrait of the Artist as a Starved Dog*, s. 11–13, [w:] Graindelavoix/B. Schmelzer, *Cipriano de Rore...*, op. cit.

¹⁰⁶ Graindelavoix/B. Schmelzer, *Ossuaires. Office for Elizabeth of Hungary by Pierre de Cambrai* [album muzyczny], Glossa 2012.

⁹⁹ G. Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, przeł. i red. D. Heller-Roazen, Stanford 1999, s. 95–96.

¹⁰⁰ F. Yates, *Sztuka pamięci...*, op. cit., s. 165.

¹⁰¹ Z dokumentacją materiałów poprzedzających *Atlas obrazów Mnemosyne* można zapoznać się we wcześniej cytowanym artykule Katii Mazzucco: K. Mazzucco, *Mnemosyne: Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas...*, op. cit., s. 120–142.

który stanowi temat II tablicy *Time Regained*. Tytułowe „ossuaria” to gotyckie katedry, przechowujące relikwie świętych. Termin *cathedralism*, pojawiający się wcześniej w *Discarding Images* Christophera Page’a¹⁰⁷, w ujęciu Schmelzera nie dotyczy popularnej wśród badaczy projekcji abstrakcyjnego planu katedry na repertuar muzyczny. Wręcz przeciwnie, autor twierdzi, że architektki i budowniczości posługiwali się konkretną, praktyczną wiedzą, wyrosłą na bazie doświadczenia, czego efektem jest różnorodność poszczególnych sekcji gotyckich budynków – „olbrzymich relikwiarzy”, wznoszonych czasem przez dziesiątki lat. W podobny sposób Schmelzer traktuje repertuar organum XII i XIII wieku. Kolejne utwory zebrane na płycie zostają dość swobodnie „poskładane” z jednogłosowych fragmentów chorałowych, organum paralelnego (organum *purum*) oraz bardziej złożonych, trzy- lub czterogłosowych konstrukcji w stylu szkoły Notre Dame¹⁰⁸.

Z treścią *Time Regained* korespondują inne cechy wykonawstwa Graindelavoix. Wystarczy wspomnieć

o jednym z najbardziej radykalnych nagrań dawnej polifonii – *Messe de Nostre Dame* Guillaume’a de Machaut¹⁰⁹, które bez problemu można odnieść do koncepcji „przetrwania” (*survival*) z tablicy X. Słuchając ciężkiego, rozwibrowanego brzmienia niskich głosów męskich oraz swobodnej ornamentacji z szerokim wykorzystaniem glissand, niemal jesteśmy w stanie sobie wyobrazić karykaturalne wizerunki XIX-wiecznych lokalnych śpiewaków (tablica IX, nr 3–5 i 53, a także tablica VIII, nr 42). Niebezzasadne są w tym przypadku również porównania do dźwięków wydawanych przez zwierzęta, co było jednym z głównych zarzutów kierowanych w stronę średniowiecznych wykonawców polifonii¹¹⁰.

Inny interesujący przykład „przetrwaniowej” imperfekcji przynosi jeden z najnowszych repertuarów zespołu. Podczas wykonywania motetu *Anthoni usque limina* oraz mszy *Lardent desir* Antoine’a Busnoisa wykorzystywane są dzwony, co jest zgodne ze wskazówką zawartą w rękopisie motetu (Bruksela, Koninklijke Bibliotheek Albert I MS 5557,

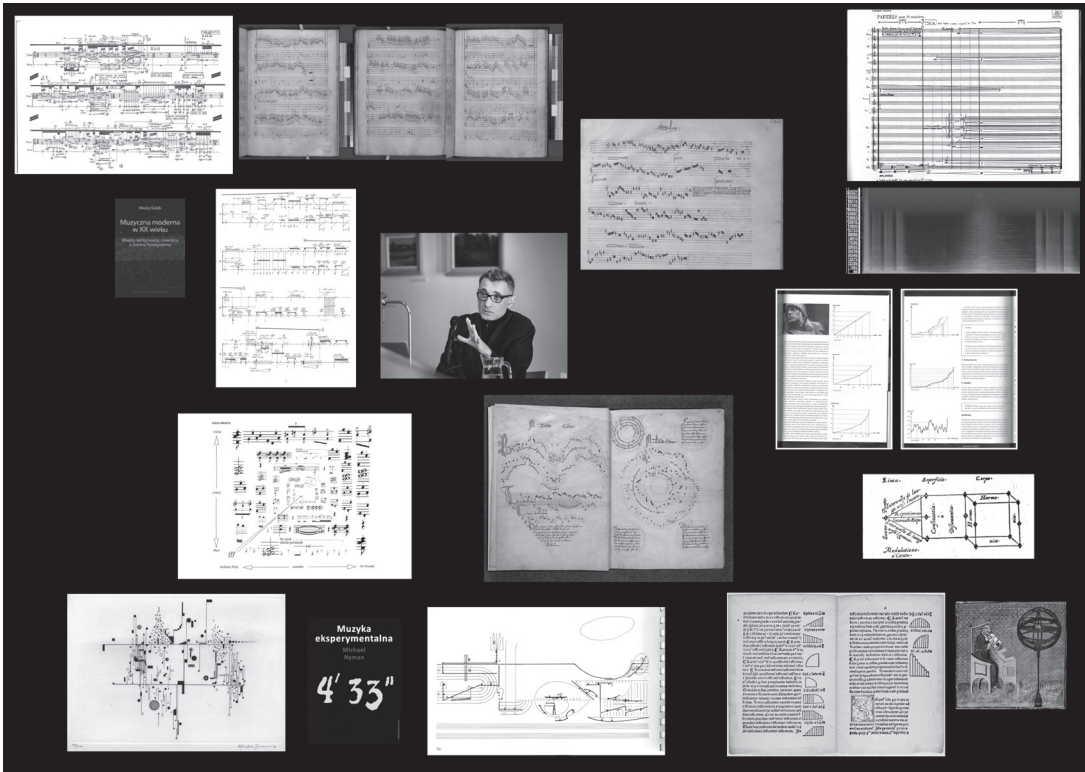
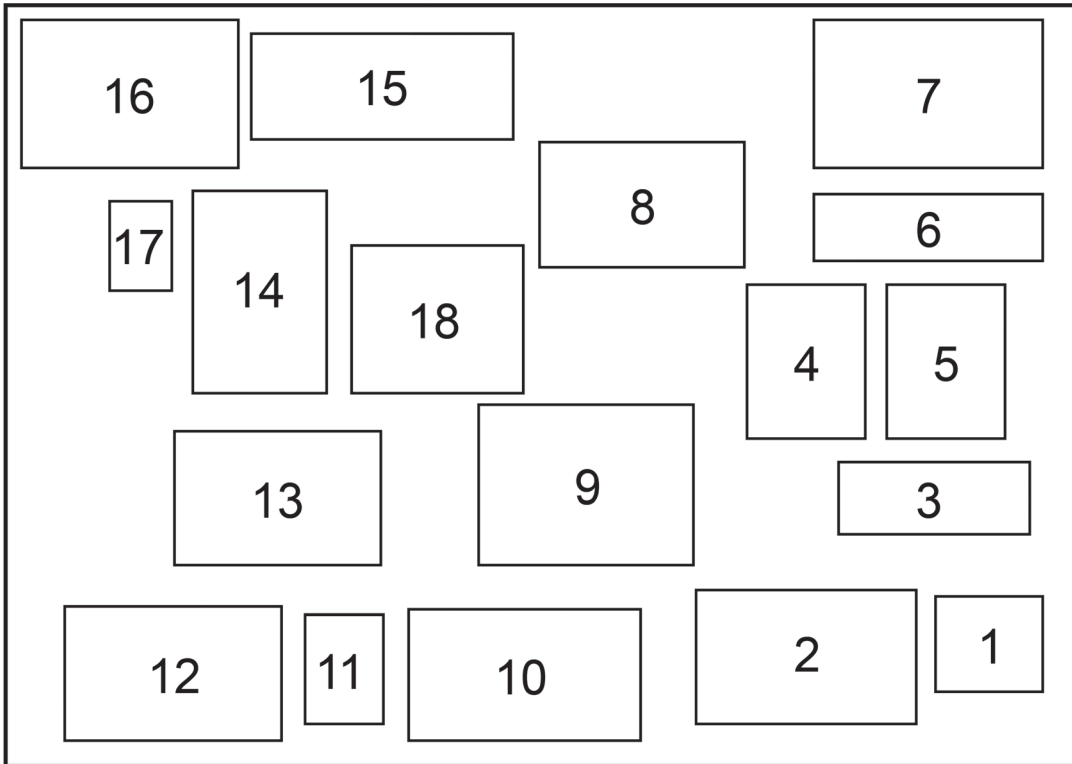
¹⁰⁷ Ch. Page, *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford 1993.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Graindelavoix/B. Schmelzer, *Guillaume de Machaut. Messe de Nostre Dame* [album muzyczny], Glossa 2016.

¹¹⁰ B. Schmelzer, M. Garcia, *Time Regained...*, op. cit., s. 313.

1. Portret Nicole Oresme (ok. 1322–1382) z *Traité de la sphère* (rękopis z początku XV w.) jego autorstwa.
2. Nicole Oresme, diagramy ruchu i intensywności z *De configurationibus qualitatum et motuum* (ok. 1350).
3. Gioseffo Zarlino, diagram struktury polifonicznej z *Sopplimenti musicali* (1588).
- 4–5. Gérard Grisey, wykresy kategorii czasowych z traktatu *Tempus ex machina. Kompozytorskie przemyślenia na temat czasu muzycznego* (1980), przeł. J. Topolski, „Glissando” 2013 t. 21, s. IV i VII.
6. Spektrogram nagrania początku *Partiels* (1975) Gérarda Griseya, wyk. Stefan Asbury, Asko Ensemble, Kairos 2005.
7. Gérard Grisey, pierwsza strona partytury *Partiels* (1975), Ricordi, Milano.
8. Solage, *Fumeux fume par fumée*, Kodeks z Chantilly (ok. 1390), Musée Condé 564, fol. 59r.
9. Baude Cordier, *Belle bonne sage* (po lewej), *Tout par compas suy composés* (po prawej), Kodeks z Chantilly (ok. 1390), Musée Condé 564, fol. 11v–12r.
10. Cornelius Cardew, *Treatise* (1967), s. 180, Gallery Upstairs Press, New York.
11. Michael Nyman, *Muzyka eksperymentalna: Cage i po Cage’u*, przeł. Michał Mendyk, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2011.
12. Roman Haubenstock-Ramati, jedna z kart *Konstellationen* (1971), © copyright 1970 by Universal Edition A.G., Wien/UE20016.
13. Alannah Halay, *We Lived in the Gaps between the Stories* (2016) na akordeon amplifikowany.
14. Dominik Karski, *Metaphysical Graffiti* (2016) na akordeon preparowany amplifikowany, s. 5.
15. Intawolacja madrygału *Non al suo amante* Jacopa da Bologna, Kodeks z Faenzy (ok. 1410), Biblioteca Comunale 117, fol. 78r–79r.
16. Brian Ferneyhough, *Unity Capsule* (1976) na flet solo, s. 2, © copyright 1975 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Limited. Reprint with kind permission by C.F. Peters Ltd. & Co. KG.
17. Maciej Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku* (2011), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
18. Fotografia Marka Andre (ur. 1964), kompozytora i autora pracy *Le compossible musical de l’Ars subtilior*. Autor: Adam Walanus, fotografia wykonana podczas Międzynarodowych Letnich Kursów Kompozytorskich SYNTHETIS 2016 w Radziejowicach.



fol. 48v). Nie jest to jednak zestaw perfekcyjnie ze sobą zestrojonych koncertowych instrumentów. Schmelzer przez kilka miesięcy odwiedzał targi i kolekcjonerów, by skompletować baterię o odpowiednim układzie wysokościowym. W efekcie każdy z dzwonów posiada odmienne brzmienie i rezonans, a podczas gry na nich powstaje nieprzewidywalna chmura alikwotów.

Niewątpliwe nowatorstwo Schmelzera nie wynika z „prawdziwej”, modernistycznie rozumianej oryginalności. Można wskazać źródła niemalże każdego z zaproponowanych przez niego rozwiązań, a najczęściej on sam te źródła wskazuje. *Time Regained* jest pokazem mistrzostwa kompilacji, imitacji jednych materiałów przez inne oraz tworzenia połączeń pomiędzy pozornie odległymi elementami. Jego autorzy mają tego świadomość, pisząc: „Twierdzimy, [...] że imitacja jednej dziedziny przez inną jest drogą gwarantującą powstanie czegoś nowego”¹¹¹ oraz: „Czas i przeszłość wciąż są kluczowe. [...] Prawdziwie nowe powstaje prosto z grobu!”¹¹².

Między innymi dzięki temu „Atlas Warburga do Muzyki Dawnej” nie jest tworem zamkniętym, lecz wręcz wzywającym do tworzenia połączeń z obrazami pochodzącymi z własnego doświadczenia. Niech za podsumowanie, a zarazem skromny przyczynek do „muzykologii surrealistycznej”, posłuży autorski montaż, rozwijający poza kontekstem XVI-wiecznym wątek *musica reservata* jako tej, która bada możliwości materiału muzycznego i próbuje doprowadzić go do granic, jednocześnie będąc sztuką dość niejasną i hermetyczną¹¹³. W *Time Regained* wątek ten pojawia się przede wszystkim na tablicach I (*Ornament i plastyckość*) oraz VIII (*Musica reservata*). Według mnie, w ten sposób rozumiana *musica reservata* otrzymała swoje *Nachleben* pod postacią XX-wiecznych awangard muzycznych. Na niniejszej tablicy śledzę te połączenia w sposób swobodny i nieusystematyzowany, jednocześnie nie unikając elementów autobiograficznych, co wydaje się zgodne zarówno z podejściem Schmelzera, jak i Warburga.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben Giorgio, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, przekład i red. Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford 1999.
- Agawu Kofi, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, Oxford 2009.
- Agawu Kofi, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, Princeton 1991.
- Anders Günther, *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen*, [w:] idem, *Musikphilosophische Schriften*, opr. Reinhard Ellensohn, C.H. Beck, München 2017, s. 15–141.
- Beldomandi Prodocimo de', *Contrapunctus. A New Critical Text and Translation by Jan Herlinger*, red. Jan Herlinger, University of Nebraska Press, Lincoln 1984.
- Besseler Heinrich, *Fundamental Issues of Musical Listening (1925)*, przeł. Matthew Pritchard & Irene Auerbach, „Twentieth-Century Music” 2012 t. 8 nr 4, s. 49–70.
- Busse Berger Anna Maria, *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley 2005.
- Carruthers Mary, *The Craft of Thought, Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400–1200*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Combarieu Jules, *La musique et la magie; étude sur les origines populaires de l'art musical; son influence et sa fonction dans les sociétés*, „Journal des Savants” 1910, s. 231–233.
- Cook Nicholas, *Między procesem a produktem: muzyka jako performans*, przeł. Jagoda Dolińska, „Glissando” 2013 t. 21, s. 7–17.
- Diaz de Chumaceiro Cora L., *Was Freud Really Tone Deaf? A Brief Commentary*, „The American Journal of Psychoanalysis” 1990 t. 50 nr 2, s. 199–202.
- Didi-Huberman Georges, *Atlas Mnemosyne jako montaż*, przeł. Tomasz Swoboda, „Konteksty” 2011 nr 2–3 (293–294), s. 143–147.
- Eck Caroline van, *Animation and Petrification in Rubens's Introitus Ferdinandi*, [w:] *Art, Music, and Spectacle in the Age of Rubens: the Pompa Introitus Ferdinandi*, red. Anna C. Knaap, Michael C.J. Putnam, Harvey Miller Publishers, London 2013, s. 143–165.
- Ensemble Organum (dyr. Marcel Pérès), *Codex Chantilly: Airs de cour du XIVe siècle* [album muzyczny], Harmonia Mundi 1987.
- Farago Claire J., *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, E.J. Brill, Leiden 1992.

¹¹¹ *We claim, [...] that imitation of one domain by another is the passage that guarantees the appearance of something new.* Ibidem, s. 241. Przekład własny.

¹¹² *Time and past are still crucial. [...] the truly new appears directly from the grave!* Ibidem, s. 21. Przekład własny.

¹¹³ Ibidem, s. 307.

- Ferrara Ensemble (dyr. Crawford Young), *Fleurs de vertus. Chansons subtiles à la fin du XIV^e siècle* [album muzyczny], Arcana 1996.
- Ficker Rudolf von, Perotinus, Organum Quadruplum, Sederrunt Principes. *Klavierauszug mit Text und kritische Übertragung*, Universal Edition, Wien 1930.
- Ficker Rudolf von, *Polyphonic Music of the Gothic Period*, przeł. Theodore Baker, „The Musical Quarterly” 1929 t. 15 nr 4, s. 483–505.
- Freud Sigmund, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. Jerzy Prokopiuk, PWN, Warszawa 1994.
- Freud Sigmund, *The Moses of Michelangelo*, przeł. James Strachey, [w:] *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XIII, red. James Strachey, The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, London 1955, s. 211–236.
- Freud Sigmund, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. Salomea Kempnerówna, Witold Zaniewicki, PWN, Warszawa 1982.
- Günther Ursula, *Das Ende der Ars Nova*, „Die Musikforschung” 1963 t. 16, s. 105–120.
- Heil Axel, Brehm Margrit, Ohrt Roberto, *Warburg's Terminology*, <https://zkm.de/en/event/2016/09/aby-warburg-mnemosyne-bilderatlas/warburgs-terminology> (4.09.2019).
- Heuer Christopher, *Dürer's Folds*, „RES: Anthropology and Aesthetics” 2011 t. 59–60, s. 249–265.
- Holsinger Bruce W., *Music, Body, and Desire in Medieval Culture: Hildegard of Bingen to Chaucer*, Stanford University Press, Stanford 2001.
- Johnston Adrian, *Jacques Lacan*, [w:] *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/lacan/#LibEco> (20.09.2019).
- Jonckheere Koenraad, *Antwerp Art after Iconoclasm, Experiments in Decorum, 1566–1585*, Marcatorfonds and Yale University Press, Brussels–New Haven–London 2012.
- Katritzky M.A., *Aby Warburg's 'Costumi teatrali' (1895) and the Art Historical Foundations of Theatre Iconography*, „Theatre Research International” 1999 t. 24 nr 2, s. 160–167.
- Lach Robert, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*, C.F. Kahnt, Leipzig 1913.
- Law Joe K., *Alessandro Moreschi Reconsidered. A Castrato on Records*, „The Opera Quarterly” 1984 t. 2 nr 2, s. 1–12.
- Lubieniecki Ryszard, *Nie wiemy jak było. Rozmowa z Björnem Schmelzerem*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7985-nie-wiemy-jak-bylo.html> (12.09.2019).
- Martino Ernesto de, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino 1958.
- Mazzucco Katia, *Mnemosyne: Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas. Chronologiczna prezentacja dokumentów związanych z Atlasem Warburga*, przeł. Mateusz Salwa, „Konteksty” 2011 nr 2–3 (293–294), s. 120–142.
- Owens Jessie Ann, *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450–1600*, Oxford University Press, Oxford 1997.
- Page Christopher, *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Clarendon Press, Oxford 1993.
- Potter John, *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Robertson Anne Walters, *The Savior, the Woman, and the Head of the Dragon in the Caput Masses and Motet*, „Journal of the American Musicological Society” 2006 t. 59 nr 3, s. 537–630.
- Schmelzer Björn, *Cipriano de Rore. Portrait of the Artist as a Starved Dog*, s. 12, [w:] Graindelavoix/Björn Schmelzer, *Cipriano de Rore. Portrait of the Artist as a Starved Dog* [album muzyczny], Glossa 2017.
- Schmelzer Björn, *Guillaume de Machaut. Messe de Nostre Dame*, [w:] Graindelavoix/Björn Schmelzer, *Guillaume de Machaut. Messe de Nostre Dame* [album muzyczny], Glossa 2016.
- Schmelzer Björn, *Singers in a Church: Implications of Voice, Sound and Movement in Post-Iconoclastic Interiors by Van Steenwijck, Grimmer and Neeffs*, [w:] *Divine Interiors: Experience Churches in the Age of Rubens*, red. Claire Baisier, Museum Mayer van den Bergh, Antwerp 2016, s. 38–55.
- Schmelzer Björn, *Vol. 1: 'Ossuaires'*, s. 10, [w:] Graindelavoix/Björn Schmelzer, *Ossuaires. Office for Elizabeth of Hungary by Pierre de Cambrai* [album muzyczny], Glossa 2012.
- Schmelzer Björn, Garcia Margarida, *Time Regained (A Warburg Atlas for Early Music)*, MER Paper Kunsthalle, Ghent 2018.
- Stern Günther, *Zur Phänomenologie des Zuhörens*, „Zeitschrift für Musikwissenschaft” 1926–1927 t. 9, s. 610–619.
- Tagg Philip, Clarida Bob, *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*, The Mass Media Musicologists' Press, New York 2003.
- Tarasti Eero, *Semiotics of Classical Music*, De Gruyter, Berlin 2012.
- Tomlinson Gary, *Five Pictures of Pathos*, [w:] idem, *Music and Historical Critique: Selected Essays*, Ashgate Publishing, London 2007, s. 301–326.
- Truitt Elly R., *Medieval Robots: Mechanism, Magic, Nature, and Art*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2015.

Warburg Aby, *Atlas obrazów Mnemosyne*, red. Martin Warnke, przekład i red. wyd. pol. Paweł Brożyński, Małgorzata Jędrzejczyk, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.

Warburg Aby, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. Ryszard Kasperowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

Yates Frances, *Sztuka pamięci*, przeł. Witold Radwański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

Zayaruznaya Anna, *The Monstrous New Art, Divided Forms in the Late Medieval Motet*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

Grafiki wykorzystane w artykule:

Partiels / Tempus ex machina

Music by Gérard Grisey

Copyright © by Casa Ricordi S.r.l – Milan, Italy

All Rights Reserved. International Copyright Secured

Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe S.r.l – Italy

Regained. Most of the text is devoted to systematising the opinions scattered over the pages of this extensive publication. The point of departure is the *Mnemosyne Atlas* – its structure, the contexts relating to it, and its re-interpretation in relation to Early Music („Warburg’s montages, Schmelzer’s montages”). The second part („Warburg’s Dictionary for Early Music”) concerns the manner of applying Warburg’s concepts (*Pathosformel*, *Nachleben*, *Zwischenraum*, *bewegtes Leben*) in the area of musicology and historical performance. The last fragment of the article (“The potential of *Time Regained*”) discusses the practical realisations of the potential contained within *Time Regained* itself.

Keywords

Björn Schmelzer, Margarida Garcia, Graindelavoix, performance of early music, polyphony of the Middle Ages and Renaissance, Aby Warburg, atlas, Mnemosyne

SUMMARY

Ryszard Lubieniecki

Atlases of memory. Warburg and Early Music on the basis of *Time Regained* by Björn Schmelzer and Margarida Garcia

Time Regained (A Warburg Atlas for Early Music) by Björn Schmelzer and Margarida Garcia, published in 2018, is the first large-scale attempt to apply to musicology, or more precisely the Early Music movement with its beginnings in the nineteenth century, the thinking and action strategy of the German art historian Aby Warburg. The authors chose as a kind of model Warburg’s famous *Mnemosyne Atlas*. In a similar way, *Time Regained* was presented in the form of an exhibition, premiered during the residence of the Belgian vocal ensemble Graindelavoix at the Utrecht Early Music Festival in 2018. The book version, alongside 10 plates containing ca. 1500 pictures, provides an extensive commentary on the exhibition. In view of its close relationship to the performance practice of the Graindelavoix ensemble, led by Björn Schmelzer, the main subject of discussion is vocal polyphony in the 12th–16th centuries.

The main aim of the article is to show how Aby Warburg’s ideas and work are used by Schmelzer and Garcia to create their own vision of Early Music, and thus to examine the possibilities opened up for musicology and historical performance by the authors of *Time*