

## Książka o Griseyu. Uwagi z marginesów

[Jan Topolski, *Widma i czasy. Muzyka Gérarda Griseya*,  
Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012]

Praca Jana Topolskiego o Gérardzie Griseyu jest jedną z tych, które pobudzają do myślenia. Spisując z marginesów książki myśli przez nią wywołane, dochodzę do wniosku, że jest ich jak na recenzję za mało i zarazem zbyt wiele. Za mało – bo własny mój pogląd na muzykę Griseya nie jest wystarczająco wyraźny, a znajomość literatury tak dogłębna, bym mógł ocenić, na ile trafne i nowe są poglądy Topolskiego. Zbyt wiele – ponieważ recenzent nie sięga zazwyczaj do kwestii najogólniejszych, a jeśli ma w tej mierze jakieś zastrzeżenia, to poprzestaje na krytyce, nie starając się już o to, aby autorskie ujęcie szerzej uzupełnić albo skorygować. Zakres moich uwag i zwyczajowy zakres recenzji są zatem wzajemnie przesunięte. W ich wspólnym obszarze mieści się namysł nad zewnętrzną stroną książki – jej stylem, kompozycją i stroną graficzną. Spostrzeżenia na ten temat podaję poniżej w pierwszej kolejności i oddzielam od uwag ogólniejszych. Książkę Jana Topolskiego rozważam kolejno od strony jej „warstwy powierzchniowej” oraz „praosnowy”, pomijając to, co mieści się pomiędzy nimi. Inni piszący czytelnicy przyjmą, jak sądzę, strategię odwrotną. Także z tego względu poniższe uwagi okażą się może nie całkiem chybione.

\* \* \*

Książka składa się z 43 rozdziałów, połączonych w 7 części. Obрамowują je dwa teksty kompozytorów-spektralistów: *Muzyka spektralna* Huguesa Dufourta (1979) i *Powiedziałeś: spektralny?* samego Griseya (1998). Każ-

da część książki stanowi względnie wyodrębnioną całość tematyczną, uformowaną – z wyjątkiem ogniwa B – wokół wybranego dzieła (lub dzieł) kompozytora. Tytuły części charakteryzują dość dobrze ich treść, tym lepiej więc będzie wyliczyć je dla porządku, wskazując w nawiasie, do którego utworu każda z nich bliżej nawiązuje: część A. *Prze-strzenie akustyczne – laboratorium Griseya* (*Les Espaces acoustiques*, 6 utworów na różne obsady instrumentalne, 1976-1985), część B. *Znaczenia muzyki spektralnej*, część C. *Czasowe i kosmiczne wymiary dźwięku* (*Tempus ex machina* na 6 perkusistów, 1979; *Le Noir de l'étoile* na 6 perkusistów, taśmę i transmisję dźwięków elektronicznych *in situ*, 1990), część D. *Od struktury do percepcji* (*Les Chants de l'amour* na 12 głosów i taśmę, 1984), część E. *Delektowanie zmysłów* (*Talea* na 5 instrumentów, 1986; *Vortex temporum* na 6 instrumentów, 1996), część F. *Powroty do tradycji* (*L'icône paradoxale. Hommage à Piero della Francesca* na sopran, mezzosopran i 2 grupy orkiestrowe, 1994), część G. *Przekraczanie progu* (*Quatre chants pour franchir le seuil* na sopran i 15 instrumentów, 1998). Rozdziały czytać można w rozmaitym porządku, nie sugerując się ich kolejnością w druku. Na końcu każdego rozdziału zaproponowano możliwe kontynuacje, zaś we *Wstępie* (s. 10) autor wyróżnia dodatkowo cztery „szlaki”, którymi może podążyć czytelnik<sup>1</sup>. Wybór takiej właśnie otwartej formy wynika, jak pisze Topolski, ze starania, aby „uwzględnić postinternetową zmianę percepcji i wielokierunkowość odbioru” (s. 10), co służyć ma osiągnięciu nadrzędnego celu: „ukazaniu Griseya jako człowieka renesansu, próbującego – na przekór czasom specjalizacji i subkultur – zrealizować utopię koherencji i wszechstronności” (s. 10). Warto pamiętać o tym, rozważając „powierzchniową” warstwę publikacji – jej stronę graficzną, układ materiału i styl, jakim została napisana.

Szata graficzna książki może uchodzić za nowoczesną i atrakcyjną. Z całą pewnością ominął Topolskiego los Martiny Hommy, której wspianała książka o Lutosławskim<sup>2</sup> ukazała się w formie wyjątkowo nieudanej. Mimo to lektura *Widm i czasów* bywa niekiedy męcząca. (Uwagę tę kieruję naturalnie pod adresem wydawcy, nie autora.) Wiele przykładów nutowych i diagramów podano w wielkości, która znacznie utrudnia ich lekturę. Największy kłopot sprawiają przykłady nutowe na s. 62, 65, 272-273, 316 i 319 oraz diagramy na s. 88-89, 156 i 313. Górny przykład na s. 64 umieszczono tak, że trudno odczytać dwa pierwsze współbrzmienia. Niezbyt czytelne są też niektóre czarno-białe spektrogramy (s. 22, 63, 291, 380). Zróznicowany kierunek wierszy („poziomy” w tekście głównym, „pionowy” w indeksach i bibliografii) zmusza do częstego obracania książki; bywa to dość irytujące. Kolejność ilustracji we wkładce (... 39., 81., 61., 66., 121., 70., ...) nie ułatwia ich wyszukiwania. Jeżeli chodzi o użycie czcionki (bardzo skądinąd eleganckiej), warto byłoby rozważyć uwydatnienie za jej pomocą kluczowych terminów – tak jak wyodrębniono przejrzyste tytuły dzieł Griseya<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> „Proponuję – pisze Topolski – wędrówkę różnymi szlakami: dzieł (rozdziały 1-7-15-21-27-34-39), inspiracji (3-5-11-19-26-33-38-40), interpretacji (12-13-14-20-22-30-35-42), technik (6-8-16-24-26-29-31-37) (...)”.

<sup>2</sup> M. Homma, *Witold Lutoslawski. Zwölfton-Harmonik – Formbildung – „aleatorischer Kontrapunkt”. Studien zum Gesamtwerk unter Einbeziehung der Skizzen*, Köln 1996.

<sup>3</sup> Drobne zastrzeżenia budzi wykorzystanie czcionki w dwóch wzorach matematycznych (s. 47 i 50). Zapis ciągu Fibonacciego na s. 47 może mylić, ponieważ nie jest jasne na pierwszy rzut oka, czy wyrażenia „n”, „n-1” i „n-2” znajdują się – jak powinny – w indeksach dolnych. We wzorze prekompozycyjnym z *Périodes* (s. 50) mnożenie zamarkowano przez x, które w kontekście całej formuły wygląda jednak raczej na symbol zmiennej. Zamiast dwuznacznego  $t = k \times |\log(m/n)|$ , należałoby tu raczej położyć:  $t = k \cdot |\log(m/n)|$ . Byłoby też jaśniej, gdyby w zapisie formuł kursywą „traktowano” jedynie zmienne.

Zaletą książki jest lekki, „publicystyczny” styl, w którym utrzymanych jest wiele jej partii. Autor nie bez pokrycia deklaruje: „w języku woląłem odejść od muzykologicznego żargonu wszędzie tam, gdzie to tylko możliwe” (s. 10). Nie odchodzi jednak od muzykologicznej terminologii, zakładając chyba – i słusznie – że jej brak raczej zmniejszyłby niż zwiększył zrozumiałość wywodu, zwłaszcza tam, gdzie mowa o sprawach techniki dźwiękowej. Autor stara się oszczędzić czytelnikowi zbędnych detali (co budzi sympatię), czasem jednak rezygnuje ze szczegółów, bez których pewne fragmenty tekstu stają się mało czytelne, zwłaszcza dla laika.

Z tekstu nie wynika na przykład, czym jest „rozpieranie” w pieśni *La mort de l'ange* z cyklu *Quatre chants pour franchir le seuil* (s. 357). Dowiadujemy się, że Lukas Haselböck zauważył w pieśni *La mort de l'ange* „nałożenie i starcie dwóch podstawowych procesów – linearnej progresji i «rozpierania»”. Owo rozpieranie polega zaś – jak pisze Topolski – na „rytmicznym i harmonicznym rozpieraniu, cyklicznej permutacji, procesach mutacji, repetycjach tekstu, podkreślaniu słowa *mort* oraz «czynieniu niesłyszalnego słyszalnym»”. Mamy tu do czynienia z tłumaczeniem *ignotum per ignotum* – nieznanego przez nieznanego. Czym jest „rytmiczne i harmoniczne rozpieranie”? Co podlega cyklicznemu permutowaniu oraz procesom mutacji? Co wspólnego z rozpieraniem ma powtarzanie słowa „*mort*”? Na czym polega „czynienie niesłyszalnego słyszalnym”?

Nieco abstrakcyjne wydają się (poprawne skądinąd) objaśnienia takich zjawisk, jak np. modulacja pierścieniowa (s. 69) albo izorytmia (s. 307). O tej ostatniej czytamy: „Tytuł utworu *Talea* odnosi się oczywiście do późnośredniowiecznej techniki, polegającej na powtarzaniu w głosie tenorowym (lub wyższych) rytmicznych odcinków (lub, uwaga, ich proporcjonalnych ściśnień czy rozciągnięć). Mistrzami izorytmii byli (...)”. By uzmysłowić czytelnikowi sens „izorytmizacji”, należałoby, jak sądzę, wskazać jej kluczowy rezultat – zwyczajową niezależność między następstwem wartości rytmicznych (*talea*) a szeregiem wysokości (*color*). Z reguły zdarzało się tak, że dany schemat wysokościowy nie posiadał stałej rytmizacji, lecz kojarzony był ze zmiennymi szeregami wartości rytmicznych. Szczególnym przypadkiem takiej procedury było równoległe powtarzanie i wzajemne kojarzenie dwóch schematów – rytmicznego i melicznego – różnych co do długości i w związku z tym wzajemnie stale „rozmiągających się”. Właśnie ten aspekt izorytmii – „systematyczna niezależność” rytmu i meliki – najsilniej odróżniał ją od „trywialnej” techniki ostinatowej i okazał się najbardziej inspirujący dla kompozytorów XX w.; szkoda więc, że nie został podkreślony<sup>4</sup>.

Przyjrzyjmy się bliżej układowi treści.

Dobrym pomysłem jest wspomniany porządek tematyczny, a interesująco wypada połączenie fragmentów o zróżnicowanym charakterze. Autor proponuje „liczne wprowadzenia, wyluszczenia od podstaw, opisy i cytaty literackie, zmiany stylu” (s. 10). We *Wstępie* pisze: „Często przytaczam obszerne cytaty z samego Griseya, ale i jego krytyków; zdarza się, że zostawiam je bez komentarza, a czasem snuję na ich podstawie własne interpretacje. Niektóre rozdziały są zamkniętymi i dopracowanymi esejami, inne tylko szkicami” (s. 10). Różnorodność materiału przychylnie usposabia czytelników nie będących fachowcami lub znudzonych schematyzmem wielu muzykologicznych mono-

---

<sup>4</sup> Szczęśliwym rozwiązaniem mogłoby być odwołanie się (w formie opisu lub diagramu) do konkretnego przykładu, chociażby do *Prologu z Muzyki żałobnej* Lutosławskiego (i skojarzenia ciągu 24-dźwiękowego z szeregiem 17 wartości rytmicznych).

grafii. Idzie z nią w parze erudycyjne bogactwo odniesień. Topolski odwołuje się m.in. do licznych zjawisk z historii muzyki, do idei filozoficznych Nelsona Goodmana i Gillesa Deleuze'a, goetheańskiej idei *Urpflanze*, impresjonizmu w malarstwie, do astrofizyki i filmów Stanleya Kubricka. Twórczość Griseya nie jest pojmowana jako system ściśle izolowany, ale integralna część kultury muzycznej i kultury *tout court*. To jedna z największych zalet omawianej książki. Wewnętrzne zróżnicowanie i otwarta forma tekstu powodują jednak (co może nieuniknione), że wywody stają się czasem nie dość klarowne. Przedzieranie się przez rozgałęzioną treść książki byłoby łatwiejsze z pomocą słownika głównych pojęć oraz ich indeksu; przydałoby się też spisać utwory Griseya w kolejności chronologicznej, dodając kalendarium jego życia i twórczości, w którym na osi czasu uwzględniono by niektóre zjawiska z historii muzyki i innych sztuk oraz dziejów nauki, jak również wydarzenia polityczne. Najbardziej pomocne w lekturze monografii byłoby jednak wyraziste i zwarte podsumowanie jej głównych tez.

\* \* \*

Opisywana wyżej „warstwa powierzchniowa” książki i jej „warstwa środkowa”, tutaj pomijana, skrywają pewien głębszy pokład problemów „ogólnomuzykologicznych”, które domagają się dyskusji. Omówię pokrótce trzy takie zagadnienia: (1) jedność utworu muzycznego, (2) konstruktywizm w muzyce oraz (3) „użycie” idei filozoficznych w muzykologicznej interpretacji.

Problem jedności lub spójności muzycznej (zwanej niekiedy uczenie „koherencją”) pojawia się u Topolskiego kilkakrotnie, stanowi też temat osobnego rozdziału (11., *Utopia koherencji*). Autor wspomina tu o kompozycjach uznawanych za szczególnie jednolite (msze Ockeghema, fugi Bacha, *Koncert op. 24* i *Wariacje fortepianowe* Weberna, *Gruppen* i *Licht* Stockhausena); nawiązuje do koncepcji przyrodoznawczych Goethego, którymi inspirował się Webern, oraz do geometrii fraktalnej. Na tym tle omówione zostają zabiegi techniczne zapewniające spójność utworom Griseya. Na s. 121-122 czytamy:

Grisey szukał koherencji od początku swej twórczości, choć inaczej objawiała się ona w pierwszym, a inaczej w drugim okresie. I tak z początku [do ok. 1985 r. – M. K.] kompozytor wiązał: proporcje odległości między alikwotami z czasem trwania części, epizodów i jeszcze mniejszych jednostek (...), z kształtem melodii (...); ich obwiednię dynamiczną i intensywność składowych – z instrumentacją (...); wreszcie strukturę harmoniczną akustycznych źródeł dźwięku – z ich przetworzeniem, symulacją czy dopełnieniem w partii elektroakustycznej (...). W drugim etapie twórczości [od ok. 1986 r. – M. K.] kompozytora koherencja częściej przejawia się na percepcyjnie mniej oczywistym poziomie – poprzez użycie znaczących liczb (...) lub trudnych do objęcia w całości procesów (...). Jednocześnie czynione są pierwsze próby zintegrowania koncepcji czasów ludzkiego, wielorybiego i ptasiego z deformacjami widma w postaci normalnej, rozszerzonej i zwężonej (...). Grisey nie wysnuwa już natomiast z budowy jednego widma konsekwencji rytmicznych, choć melodyka oraz harmonia ciągle pozostają z nim powiązane (...). Dawne opozycyjne pary harmoniczne-periodyczne *versus* dysharmoniczne-aperiodyczne realizowane są w dialektyce archetypów: szybkiego, rytmicznego szumu/nieharmonicznego oraz wolnego, utrzymanego widma/harmonicznego (...). Także w latach 80. do głosu coraz silniej dochodzi erozja, rozsadzająca koherencję i strukturę dzieła od środka (...).

Wyłania się stąd pewien delikatny problem. Nie chodzi przy tym o jakąś domniemaną pomyłkę autora, lecz o to, że jego uwagi na temat spójności i jej „erozji” mogą

zostać błędnie zrozumiane. Zagadnienie koherencji jest tu bowiem omawiane jedynie w tym aspekcie, który wiąże się bezpośrednio z muzyką Griseya (co zresztą zrozumiałe), nie zaś w perspektywie ogólniejszej. Powstaje zagrożenie, że czytelnik utożsamia ów aspekt węższy z szerszym, tracąc właściwe rozeznanie. Ujmijmy to bardziej konkretnie, starając się uzupełnić wywody Topolskiego tak, by zmniejszyć ryzyko, że wnioski wyciągnięte z nich przez czytelnika okażą się niepoprawne.

Należy rozróżnić dwa znaczenia terminu „koherencja” i równoważnych mu („jednolitość”, „spójność”) – szersze i węższe. Koherencja w sensie szerszym to własność utworu muzycznego, która sprawia, że nie jest on zwykłym nagromadzeniem dźwięków („stadem”) lecz substancjalną całością. Przysługuje ona wszystkim utworom – piosenkom i symfoniom – bez względu na ich genezę, styl i wartość artystyczną. Przebieg dźwiękowy niekoherentny w tym sensie nie jest utworem muzycznym. Spójność *sensu largo* zapewniają zależności między dźwiękami, np. taka: „Jeżeli współbrzmienie występuje w pierwszych 20 taktach przebiegu, to ma ono postać trójdźwięku durowego w pierwszym przewrocie”. Im więcej podobnych zależności i aspektów dźwięku, które te uwzględniają (wysokość, barwa, głośność, czas trwania), tym przebieg bardziej koherentny. Pojęta w taki sposób różnica między muzycznymi i niemuzycznymi złożeniami dźwięków (bardziej i mniej spójnymi) nie jest ostra, jak wiele zresztą innych różnic istotnych w porządkowaniu rzeczywistości (podobnie istotna i nieostra zarazem jest np. różnica między biednym i bogatym). Spójność, o której pisze Topolski w rozdziale 11., stanowi szczególny przypadek jednolitości w sensie szerokim. Chodzi tu o koherencję *sensu stricto*, czyli układ zależności między dźwiękami, wywiedzionych ze wspólnego źródła, jakiejś *Grundgestalt*. Funkcję takiego źródła może pełnić temat, seria 12-dźwiękowa albo szereg alikwotów. Każdy utwór spójny w sensie węższym wykazuje zarazem koherencję *sensu largo*, lecz nie odwrotnie. Jest jasne, że kompozycje Griseya (jak wszystkie w ogóle utwory) pozostają w sensie szerszym jednolite, nie wszystkie jednak – zwłaszcza późniejsze – wykazują koherencję według jednej wybranej *Grundgestalt*. „Erozja” właściwa dla późnych dzieł Griseya polega na rozsadzaniu wyłącznie takiej właśnie, wąsko pojętej spójności. Gdyby ulegała jej koherencja *sensu largo*, wówczas utwory w rodzaju *Talea*, *Stèle* i *Quatre chants* odbieralibyśmy jako muzycznie „ułamne”.

Różnica między dwoma rodzajami koherencji bywa w literaturze muzykologicznej nader często zamazywana. Wzorcowym tego przykładem są „ponowoczesne” poglądy zawarte w pracach Jonathana D. Kramera i Doroty Maciejewicz. Autorzy ci sugerują, że wiele utworów muzycznych wykazuje koherencję jedynie częściową, a tradycyjne sposoby analizy (schenkerowski albo metoda Forte’a) badają jedynie to, co stanowi o spójności utworu i deformują jego obraz<sup>5</sup>. Zaskakujący ten pogląd bierze się stąd, że

---

<sup>5</sup> Jonathan D. Kramer pisze: „we tend to take for granted that any piece worth analyzing is unified, and thus a methodology aimed at the elucidation of unity (as virtually all commonly employed analytic techniques are) is automatically assumed to be useful. But what of music that is pointedly disunified? Some of the purposefully chaotic scores of Ives, for example, do not yield their secrets to traditional analysis. It is not surprising that few analysts have turned their attention to Ives and that those few who have done so have not had marked success”. J.D. Kramer, *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York 1988, s. 221. Poglądy Kramera przejmują i rozwija Dorota Maciejewicz: „Nasuwa się (...) pytanie: czy fakt powstawania dzieł sztuki wystarczy już, by założyć porządek? Pytanie to na-



oboje badacze myślą koherencję *sensu largo* ze spójnością pojmowaną wąsko, a także z percepcyjną przewidywalnością przebiegu i stopniem jego wewnętrznej skontrastowania<sup>6</sup>. Tymczasem w przypadku utworu muzycznego niepełną może być jedynie koherencja w sensie węższym (a także jego przewidywalność i bezkontrastowość), nigdy zaś jednolitość *sensu largo*. Kompozycje bywają wewnętrznie skontrastowane, a ich rozwój – nieprzewidywalny dla słuchacza; zdarza się, że funkcja porządkująca przypada więcej niż jednej *Grundgestalt*. Klasyczne metody analizy, o ile dobrze ich użyć, opisują jednak taką niespójność w sposób całkiem wyczerpujący – nawet jeżeli termin „niekoherencja” (lub równoważne) nie mieści się w ich „języku”. (Jedność i jej przeciwieństwo to przecież dwie strony tego samego zjawiska, tak jak stopień wypełnienia i opróżnienia butelki. Kto stwierdza jedno, stwierdza zarazem i drugie. Pogląd przeciwny godzi w analizę tak samo, jak np. w geodezję uderzyłoby twierdzenie, że geodeta mierzy jedynie odległość między punktami terenu, a ich bliskość pomija.) Niekoherencja w sensie szerszym (ta, która przebieg dźwiękowy czyni niemuzycznym) nie mieści się w zakresie, który badają analitycy, i mieścić nie może. Gdyby było inaczej, analiza nie byłaby już muzyczną, ale dotyczyła innych własności utworu (traktowałyby go np. jako zjawisko akustyczne bądź psychiczne).

Maciejewicz i Kramer twierdzą, że kompozycja może być w pewnym sensie niekoherentna, a tradycyjne metody analizy nie są w stanie ukazać tego stanu rzeczy. W świetle mojej argumentacji należy jednak sądzić, że nie istnieje taki rodzaj niekoherencji, który może dotyczyć utworu muzycznego i zarazem nie być dostępny analizie tradycyjnej. Przekonanie obojga badaczy jest zatem fałszywe. Przejawia się w nim, zwykły u postmodernistów, „destrukcjonizm” i niechęć do ścisłych rozróżnień („Czuł Tadeusz, jak jest niepotrzebnie rzecz piękną nazbyt ściśle zważać.”). Podobnym poglądom należałoby się przeciwstawić, a książka Topolskiego stwarza dobrą ku temu okazję<sup>7</sup>.

Autor *Widm i czasów* poświęca wiele uwagi zabiegom technicznym, których rezultaty pozostają dla słuchacza całkiem lub częściowo nieuchwytny. Zastanawia się,

---

suwa się szczególnie w związku z (...) ideą sztuki efemerycznej, pozbawionej jasno określonych granic, wykraczającej poza uznane dotąd formy tworzenia i odbioru”. D. Maciejewicz, *Zegary nie zgadzają się z sobą. Spór o czas w muzyce drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 2000, s. 99. W innym miejscu autorka ta stwierdza: „wszystkie dotąd stosowane metody analityczne zdążają do udowodnienia jedności dzieła muzycznego, wyrzucając poza nawias wszystko, co tę jedność w jakiś sposób mogłoby zaburzyć. (...) Jak dotąd nie ma jednakże ani teorii, ani metody analitycznej, która brałaby pod uwagę również właściwości nieuporządkowane dzieła muzycznego. Potrzeba takiej teorii staje się coraz bardziej nagląca”, D. Maciejewicz, *Między jednością a różnorodnością – analizując „Muzyczkę II” Henryka Mikołaja Góreckiego*, „Muzyka” 1994, nr 3, s. 89.

<sup>6</sup> Względną bezkontrastowość i względną nieprzewidywalność można by potraktować jako osobne – obok zależności od jednej *Grundgestalt* – przypadki koherencji *sensu stricto*.

<sup>7</sup> Przy sposobności trzeba dodać jeszcze jedną uwagę, tycząca w pewnej mierze kwestii stylistycznych. Autor używa zwrotu „utopia koherencji”, wprowadzając go wielokrotnie, również w tytule rozdziału 11. Zamiast określenia nacechowanego pozytywnie („ideał koherencji”) lub neutralnego („zagadnienie koherencji”), wybiera to, które brzmi jak deprecjacja. Pisze przy tym filuternie (s. 118): „Iluz to kompozytorów poległo na próbach realizacji tej odwiecznej utopii? Jawi się ona niczym szklana góra z baśni Andersena, po której idealnie gładkich zboczach w kryształicznych glissandach ześlizgują się kolejni śmiałkowie”. „Utopia” to prawie „marzenie ściętej głowy”, tego zaś o idei koherencji (również tej pojmowanej wąsko i często z powodzeniem realizowanej) powiedzieć jednak nie można.

dłaczego podobnych zabiegów – nazwijmy je „pozaekspresyjnymi”<sup>8</sup> lub „konstruktywistycznymi” – dokonywał akurat Grisey, „kompozytor tak uparcie głoszący pochwałę percepcyjnej rozpoznawalności struktur dźwiękowych” (s. 50). Rozwiązanie tej zagadki znajduje się w rozdziale 4. (*Magia liczby*).

Myślę – pisze Topolski (ss. 50-1) – że odpowiedź różni się zależnie od poziomu, na jakim Grisey przeprowadzał swoje operacje. Na poziomie makro stawką jest spójność formy i modelu, utopia koherencji. Na poziomie mikro gra toczy się o takie wyznaczenie najmniejszych różnic, by można było precyzyjnie rozpiścić pozornie (w percepcji) płynny proces na minimalne dyskretne wartości.

To prawda, że formowanie ciągłego procesu z „mikroelementów” i konstruktywistyczne zabiegi łączą się wzajemnie, zresztą nie tylko u Griseya. Faktem jest zapewne również związek na poziomie „makro” między ścisłym (aż do niesłyszalności) porządkiem formy a koherencją utworu. W istocie jednak autor daje odpowiedź pozorną. Trudne pytanie: „Dlaczego Grisey budował porządki, których słuchem nie sposób uchwycić?”, zastępuje tu jeszcze trudniejszym – „Co łączy konstruktywizm z formowaniem procesów płynnych i koherencją utworu?” lub innymi słowy: „Dlaczego płynność oraz koherencję kompozytorzy starają się osiągnąć właśnie w wyniku takich niejawnych «machinacji»?” Odpowiedź, której nie ma u Topolskiego, rysuje się chyba tak:

Idea koherencji w sensie szerszym wymaga często od kompozytora, by objął myślą i zorganizował ogromną liczbę elementów (dźwięków, motywów, epizodów itd.), biorąc przy tym pod uwagę ich liczne aspekty (wysokościowy, rytmiczny i in.). Dokonać tego oznacza podjąć wiele szczegółowych decyzji; ich liczba jest w praktyce nieskończona. Jedynym sposobem, by tego uniknąć, zdaje się „przerzucenie odpowiedzialności” na jakąś regułę, która uporządkuje materiał dźwiękowy automatycznie. W procesie poznania analogiczną rolę pełnią formalizmy – ścisłe schematy myślowe, takie jak równania, tryby sylogistyczne, algorytmy itp. Twierząc tak, idę za Bogusławem Wolniewiczem, u którego czytamy:

W starciu z formalizmem nasza intuicja i wyobraźnia zawsze w końcu ulegają: atrakcja naczynych wyobrażeń ustępuje przed sugestywną mocą symboli i ich gładkiego funkcjonowania. (...) w obrazie świata (...) udział elementu formalnego stale rośnie (...) musi to być jakoś związane z faktem, iż konfrontacja umysłu ze światem jest konfrontacją skończoności z nieskończonością. Aby tę nieskończoność choć trochę oswoić, potrzebny jest umysłowi jakiś pośrednik, czy raczej proteza. I tą protezą jest właśnie formalizm. (...) odzwierciedla się w nim jedynie niesamowitość bezkresnego świata, doprowadzona tutaj do naszej świadomości<sup>9</sup>.

To samo dotyczy konstruktywizmu. Nie jest on odpowiedzią na potrzeby słuchacza – wyraża jedynie bezradność kompozytora.

Czytelnik *Widm i czasów* zwróci być może uwagę na sposób, w jaki autor książki wykorzystuje pewne idee filozoficzne, łącząc je z muzyką swego bohatera. W podob-

---

<sup>8</sup> Por. K. Bilica, *Pozaekspresyjne porządki w „Kwartecie smyczkowym nr 1” [Krzysztofa Pendereckiego]*, w: *Współczesność i tradycja w muzyce Krzysztofa Pendereckiego*, Kraków 1983, s. 72.

<sup>9</sup> B. Wolniewicz, *Filozofia Suszki*, w: *idem, Idee logiczne Romana Suszki*, Warszawa 2001, s. 35.

ny sposób „używa” filozofii wielu muzykologów, filologów i historyków sztuki, którzy „interpretują filozoficznie” taki lub inny korpus dzieł. Praktyka ta skłania do kilku uwag ogólnych; warto wypowiedzieć je w kontekście omawianej książki.

Mówiąc o „użyciu” idei filozoficznych w rozważaniu dzieł sztuki, należy rozróżnić dwa jego rodzaje. Pierwszy z nich nazywam „interpretacją w kontekście filozofii”, drugi – „interpretacją filozoficzną”. Ich wzajemne pokrewieństwo jest jedynie pozorne, mimo to obie bywają często mylone.

Interpretacja w kontekście filozofii polega na wykrywaniu podobieństw między dziełem sztuki a pewną koncepcją filozoficzną. Wbrew pozorom działanie to nie należy do filozofii, lecz do dziedziny szczegółowej, która zajmuje się badaniem dziełem i wymaga kompetencji odpowiednich do jej zakresu (muzykologicznych – w przypadku utworu muzycznego, filologicznych – w przypadku powieści lub wiersza itd.). Rozważanie „kontekstowe” przebiega analogicznie bez względu na to, czy kontekstem interpretacji jest akurat idea jakiegoś filozofa, tekst literacki, teoria naukowa czy doktryna polityczna. Ujęciem dzieła w kontekście filozofii jest np. szukanie wpływów Bergsona w poezji Leśmiana, a w malarstwie Dalego – elementów, które kojarzą się z psychoanalizą. Powierzchnowe paralele między muzyką Bacha a filozofią Arystotelesa i Leibniza, snute przez Bohdana Pocięja<sup>10</sup>, składają się również na interpretację li tylko „w kontekście filozofii”, nie zaś „filozoficzną”.

Właściwą interpretacją filozoficzną dzieła sztuki jest po prostu namysł nad najbardziej podstawowymi z jego własności. Dobry przykład stanowią rozważania Leszka Nowaka o metafizyce w poezji Leśmiana<sup>11</sup> albo uwagi Romana Ingardena o strukturze czasowej Chopinowskiego *Preludium c-moll* op. 28 nr 20. Postępowanie tego rodzaju wywodzi się często ze specjalistycznego badania, jednak nie dotyczy, jak ono, zagadnień szczegółowych (np. gatunkowej przynależności utworu). Pisze Henryk Elzenberg:

Można przy jakimkolwiek pytaniu czuć czysto intelektualną potrzebę dotarcia do jego dna logicznego, ujęcia go tak gruntownie i ściśle, by wyszły na jaw zagadnienia tkwiące w samym jego szpiku i rdzeniu. A te zagadnienia ostatecznie są zawsze filozoficzne<sup>12</sup>.

Wiedza fachowa ma tu znaczenie drugorzędne – liczy się przede wszystkim „zdrowy rozsądek, tyle że trochę ociosany krytycznie i uporządkowany logicznie”<sup>13</sup>. Filozoficzna interpretacja dzieła należy do filozofii, dzieląc z nią zakres i cel.

W filozofii chce się wysłowić to, co każdy rozsądny człowiek sam byłby skłonny rzec, gdyby się głębiej zastanowił. Dlatego nie ma w niej odkryć; wskazuje się tylko rzeczy oczywiste, rozwiewając najwyżej czasem jakieś złudzenie lub podważając czyjś przesąd. Sprawdzia-

---

<sup>10</sup> B. Pocięj, *Bach. Muzyka i wielkość*, Kraków 1972. Oto niektóre „filozoficzne” odpowiedniości: temat fugi – monada (s. 21), *harmonie préétablie* – reguły kontrapunktu (s. 20-21), struktura polifoniczna – substancja, instrumentacja – przypadłości (s. 35), *cantus firmus* – czysta potencjalność (s. 32).

<sup>11</sup> L. Nowak, *(Unitarna) metafizyka Bolesława Leśmiana*, „Poznańskie Studia z Filozofii Humanistyki” 1996, nr 3, s. 73-124; R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973, s. XX. Bardzo skromnym przykładem filozofowania o utworach muzycznych są również moje własne uwagi na temat koherencji i konstruktywizmu, zamieszczone wyżej.

<sup>12</sup> H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, Kraków 1994, s. XX.

<sup>13</sup> B. Wolniewicz, *Wstęp*, w: *Filozofia i wartości II*, Warszawa 1998, s. 7.



nem tekstu filozoficznie utrafionego jest wykrzyknik: „no oczywiście, że też dawno sam tego sobie nie uświadomiłem!”. To znowu odróżnia ją wyraźnie od nauki<sup>14</sup>.

Podział interpretacji na dwie grupy nie ma charakteru wartościującego, a granica między grupami nie pokrywa się z linią, która oddziela ujęcia prawomocne od nieprawomocnych. Uwagi Nowaka o Leśmianie są bardziej wartościowe od Pocijowej interpretacji Bacha, lecz z innego powodu niż ten, że Nowak myśli filozoficznie, a Pocij – nie. Nie jest również zarzutem konstatacja, że „filozoficzne” ujęcia, które Jan Topolski przedstawia w rozdziale 13., są nimi prawie wyłącznie z nazwy.

Autor snuje paralele między muzyką spektralistów a ideami Bergsona, Goodmana, Deleuze’a i Guattariego. Jedyne wtedy, gdy nawiązuje do drugiego z nich, zmienia postawę na bardziej filozoficzną, spekulując o związkach muzyki spektralnej z nauką i roli spektrum jako „rodzaju istotnego” (s. 130). Szkoda, że te interesujące uwagi nie znajdują dalszego ciągu<sup>15</sup>. Domagają się również pewnego sprostowania.

Według autora, „na gruncie konkretnych dzieł [Griseya – M. K.] mamy często do czynienia ze sposobami referencji wskazanymi przez Goodmana” (s. 130)<sup>16</sup>. To oczywiście prawda – podobnie jak w przypadku każdego dzieła sztuki. Nie można jednak zgodzić się na podane przez Topolskiego przykłady. „Synteza instrumentalna w *Périodes*” z pewnością nie jest egzemplifikacją „modelowego dźwięku puzonu” (s. 130). Egzemplifikacja zachodzi wszak między przedmiotem a jego własnościami, zaś „modelowy dźwięk puzonu” nie stanowi w ogóle żadnej własności. Jest nią co najwyżej „bycie modelowym dźwiękiem puzonu”, jednak ta cecha nie przysługuje, rzecz prosta, „syntezie instrumentalnej w *Périodes*” – synteza nie jest dźwiękiem puzonu. W zgodzie z ideami Goodmana trzeba by uznać, że denotuje ona ów dźwięk (tak samo, jak portret Zofii Lissy denotuje Zofię Lissę), albo przyjąć, że synteza instrumentalna „jest” dźwiękiem puzonu, podobnie jak *Waga* Norwida „jest” klejnotem – tzn. metaforycznie. Wtedy jednak dźwięk puzonu traktowałoby się już jako wyrażony przez tę syntezę, nie zaś egzemplifikowany<sup>17</sup>.

Problematyczna wydaje się też interpretacja spektrum dźwięku jako „rodzaju istotnego” w spektralnej kompozycji. Autor precyzuje to spostrzeżenie (s. 130), pisząc:

Oczywiście „rodzajem istotnym” staje się tu spektrum ze swoją charakterystyką wysokościową i dynamiczną – również ono może zostać poddane rozłożeniu/złożeniu (ścieśnianiu lub rozrzedzaniu odległości między alikwotami o określony współczynnik lub potęgę), zmianie

---

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> W rozdziale *Muzyka-nauka* autor zajmuje się wpływem koncepcji naukowych na muzykę Griseya. Jest to jednak znowu „interpretacja w kontekście” (tu: w kontekście nauki) – doskonale, co prawda, utrafiiona – nie zaś ogólne rozważania filozoficzne na temat „naukowości” spektralizmu, tak ciekawie zarysowane na s. 130.

<sup>16</sup> Więcej o tzw. *modi* referencji (egzemplifikowania, denotowania i wyrażania) w: N. Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1976; por. idem, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978 (wersja polska: *Jak tworzymy świat*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 1997).

<sup>17</sup> Na s. 211 Topolski pisze: „Zarówno Borges, jak i Baudrillard (...) obalają realistyczne pojmowanie mapy, języka czy jakiegokolwiek przedstawienia świata. Są one tylko modelem albo – jak by to ujął Nelson Goodman – próbką [egzemplifikacją – M. K.] rzeczywistości”. Mapa nie stanowi jednak w rozumieniu Goodmana próbki, lecz właśnie obraz rzeczywistości, dokładniej: pewnego terenu. Jest on przez mapę denotowany („portretowany”), nie zaś egzemplifikowany.

wartości podstawowej (przybliżanie wysokości w hercach do 1/8, 1/4 lub 1/2 tonu), porządkowaniu/kolejności (widma, harmoniczne, nieharmoniczne, szumy), usuwaniu/dodawaniu (np. co drugie – nieparzyste czy trzecie składowe), wreszcie najczęściej – deformacji (symetrycznym odwróceniom, modulacji częstotliwościowej bądź pierścieniowej itd.).

Termin „rodzaj istotny” oznacza kategorie przydatne w porządkowaniu rzeczywistości, które „przylegają” do niej szczególnie dobrze z określonego punktu widzenia. Tak np., gdy chce się kategoryzować poglądy filozofów, dogodnie jest podzielić ich na racjonalistów i antyracjonalistów lub naturalistów i antynaturalistów, lecz nie na brunetów i całą resztę. To właśnie (anty)racjonalista i (anty)naturalista (ale nie brunet) stanowią w tym kontekście rodzaj istotny. Wyróżnienie spektrum (układu tonów prostych, wielotonu) jako rodzaju istotnego wiązałoby się z wyraźnym ich odgraniczeniem od zjawisk akustycznych innego rodzaju (pojedynczych tonów prostych). Czy jednak podział brzmień akurat na spektra i tony proste ma w utworze spektralnym istotne znaczenie? Byłoby chyba lepiej wyróżnić brzmienia o budowie spektrum harmonicznego, opozycyjne względem nieharmonicznych. To właśnie miał może na myśli autor. Dlaczego jednak „przybliżanie wysokości w hercach” miałyby powodować, że ów rodzaj istotny (i w konsekwencji – podział: harmoniczne/nieharmoniczne) zmienia się w inny (por. diagram na s. 131)? Zwróćmy uwagę, że zgodnie z ideą Goodmana operacje składania, usuwania itp. nie dotyczą rodzajów istotnych, lecz „światów”, a zmiany rodzajowe jedynie w tych przeobrażeniach uczestniczą<sup>18</sup>. Jak to wszystko pogodzić, nie wiem. Słuszne wydaje mi się potraktowanie widma dźwięku jako obiektu denotowanego, a jego „widmowości” – jako cechy wyrażanej<sup>19</sup>.

\* \* \*

Oto niektóre tylko spostrzeżenia, jakie nasuwają się w związku z książką Jana Topolskiego. Szereg elementów – przede wszystkim szczegółowe poglądy na muzykę Griseya, stanowiące tam „warstwę środkową” i najważniejszą – wciąż czeka na kompetentną ocenę. Przedstawione tu uzupełnienia i uwagi polemiczne do „warstw skrajnych” powinny ukazać w ostrzejszym świetle to, co w książce najlepsze: jej nowość tematyczną i gatunkową (szczególnie na tle polskiego piśmiennictwa), problemową doniosłość tez i erudycyjne bogactwo. Autor, podobnie jak jego bohater, sprawia wrażenie „człowieka renesansu, próbującego – na przekór czasom specjalizacji i subkultur – zrealizować utopię koherencji i wszechstronności”. Również z tego powodu warto sięgać po jego książkę i warto o niej myśleć.

---

<sup>18</sup> N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, op. cit., s. 15-26.

<sup>19</sup> Rysuje się tu możliwość nowej definicji utworu spektralnego, która w zarysie przedstawiałaby się tak: „Utworem spektralnym jest kompozycja, w której względnie duża liczba układów dźwiękowych denotuje lub wyraża spektralną budowę jakichś dźwięków”.