



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Antyczne dokonania enologiczne jako źródło inspiracji europejskiej kultury muzycznej

Author: Jolanta Szulakowska-Kulawik

Citation style: Szulakowska-Kulawik Jolanta. (2015). Antyczne dokonania enologiczne jako źródło inspiracji europejskiej kultury muzycznej. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



**INSTYTUT NAUK O KULTURZE I STUDIÓW
INTERDYSCYPLINARNYCH**

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

UNIWERSYTET ŚLĄSKI

Jolanta Szulakowska-Kulawik

ANTYCZNE DOKONANIA ENOLOGICZNE

JAKO ŹRÓDŁO INSPIRACJI

EUROPEJSKIEJ

KULTURY MUZYCZNEJ

Katowice 2015





Jolanta Szulakowska-Kulawik

Antyczne dokonania enologiczne jako źródło inspiracji europejskiej kultury muzycznej - praca doktorska

Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych
Uniwersytetu Śląskiego

Streszczenie

Głównymi tezami pracy jest z jednej strony założenie o jedności kultury europejskiej objawiającej się w swym daleko sięgającym zróżnicowaniu oraz, z drugiej strony, rozumienie antycznego obszaru uprawy wina jako centrum myślenia innowacyjnego, także w sferze muzyki. Całość kultury europejskiej traktowana jest jako dziedzictwo starożytności, a kolejne reinterpretacje kanonów antycznych te zależności argumentują w różnych sferach.

Poszczególne epoki historyczne rozpatrywane są według subiektywnych założeń ideologicznych w kontekście wpływów antycznych określonych jako izolacja, asymilacja, konflikt i integracja. W rozprawie zostały również ukazane hipotezy znanych uczonych: o retardacji dziedziny muzyki wobec innych sztuk, o dychotomicznym zróżnicowaniu geograficznym kultury kontynentu, o przeciwieństwie prądów płynących z centrum i peryferii czy o sinusoidalnym oglądzie kultury.

Exemplum pierwszej tezy *in varietate concordia* jest rozdział o wielowiekowych odmiennościach mentalności i estetyki niemieckiej i francuskiej, co jest zobrazowane także w sferze muzyki, centralny zaś rozdział jest chronologicznym ujęciem historii uprawy wina w Europie, kulturowych konsekwencji tej uprawy dla literatury, sztuki, w tym muzyki oraz wykładnią drugiej tezy o innowacyjnym sposobie myślenia na tym określonym terytorium w dyscyplinie sztuki dźwięków.

Dopełnieniem obrazu o wartościach kultury europejskiej są rozdziały szósty (opis wyselekcjonowanych toposów kultury europejskiej, np. ogrodu, Liebestod, sielanki czy czarownicy) oraz siódmy, będący zarysowaniem toposu *coincidentio oppositorum* w subiektywnym przedstawieniu w postaci czterech procesów dyfuzji komponentów procesów mentalnych – interferencji, inkrustacji, konwergencji i anuncjacji oraz w opisie wybranych syndromów kulturowych wyjaśnianych w odniesieniu do muzyki (ars antiqua i ars nova, sacrum i profanum, ratio i emotio, agon i koegzystencja, narracja i struktura, bohater i tłum).

Bazą prezentacji jest metoda komparatystyczna, hermeneutyczny ogląd dzieł muzycznych w swej ewolucji na tle przeobrażeń socjologicznych, stylistycznych i geograficznych w oparciu o wykładnię nowej antropologii kultury. Oparciem intelektualnym są ważne dla myśli europejskiej publikacje m. in. N. Daviesa, E. Curtiusa, J. Le Goffa, L. Meyera, R. Tarnasa, A. Toynbeego oraz M. Tomaszewskiego (muzyka).



ANTYCZNE DOKONANIA ENOLOGICZNE JAKO ŹRÓDŁO INSPIRACJI EUROPEJSKIEJ KULTURY MUZYCZNEJ

Introdukcja

- 1.1.** Tezy rozprawy – prezentacja **6**
- 1.2.** Stan badań, dobór materiału źródłowego i bibliograficznego **13**
- 1.3.** Procedury metodyczne – określenie granic **15**

A. Prolegomena

- 2.** Panorama kultury i muzyki europejskiej jako funkcja dziedzictwa starożytności i kolejnych reinterpretacji intelektualnych w zarysie komparatystycznym oraz w ewolucyjnym zróżnicowaniu socjologicznym, stylistycznym i geograficznym **20**
- 2.1.** Paideia – kalokagathia – orchestra **22**
- 2.2.** Izolacja: kultura Latina i orthodoxa. Mythos i logos **31**
- 2.3.** Asymilacja: ad fontes. Studia humanitatis **43**
- 2.4.** Konflikt i integracja: modernizm i postmodernizm **83**

B. Ekspozycja 3. Charakterystyka twórczości muzycznej w relacji do europejskich przemian kulturowych **105**

- 3.1.** okresowa retardacja muzyki w stosunku do innych sztuk (renesans, romantyzm, impresjonizm) **108**
- 3.2.** dychotomiczne ustruktrowanie kultury europejskiej w świetle dyferencjacji społeczno- geograficznej (wschód – zachód oraz północ – południe) **116**
- 3.3.** wyraźnie zaznaczająca się zmysłowość i romantyzujący ludyzm peryferii wobec estetycznego kanonu racjonalnego zakotwiczonego w warstwach opiniotwórczych i rozprzestrzeniającego się z centrum (renesans – barok, klasycyzm – romantyzm) **124**
- 3.4.** sinusoidalny ogląd kultury zabarwiony manieryzmem epok przejściowych i dwutorowość oddziaływania wiodącej zracjonalizowanej orientacji obok opozycyjnie nacechowanego prądu kontrastującego, funkcjonującego jako estetyczne źródło epoki następnej (renesans, klasycyzm, romantyzm) **150**



C. Développement	Sfera sztuki muzycznej odwzorowaniem transformacji kultury europejskiej	165
4.	Bipolarny i kulturotwórczy dla Europy kontrast mentalności francuskiej i niemieckiej	165
4.1.	ogólna charakterystyka zjawiska	167
4.2.	funkcja problematu w sferze sztuki	178
4.3.	dywersyfikacja determinująca dziedzinę muzyki	184
4.4.	kanon suity i sonaty emblematem dialektyki francusko-niemieckiej	197
D. Dyskursy		
	Peregrynacje splotów - Ciągła reaktywacja ducha muzyki europejskiej wywodząca się z nowatorskich centrów Zachodu	202
5.	Linia wina jako limes innowacyjności idei w muzyce na bazie myśli Normana Daviesa	204
5.1.	In vino veritas	204
5.2.	zakres podstaw materii brzmieniowej	213
5.3.	ewolucja orientacji artystycznych w ujęciu socjologicznym i etnogenetycznym	214
5.4.	elementy warsztatowe kompozycji muzycznej w rozwoju	228
5.5.	arcydzieła jako summa dorobku sztuki europejskiej	232
E. Développement	Sfera sztuki muzycznej odwzorowaniem transformacji kultury europejskiej	240
6.	Topoi kultury europejskiej w obszarze sztuki muzycznej na wybranych przykładach	
6.1.	Fantazmaty baśniowych ogrodów	249
6.2.	homo viator, homo irrequietus	268
6.3.	fêtes galantes	276
6.4.	etos rycerski i muzyczna faerie story	286
6.5.	Eros - Thanatos	310
6.6.	czarownice na miotle	316



6.7. Kielich św. Graala	322
F. Rekapitulacja 7. Concordia oppositorum jako istota symboliki europejskiej znacząca w muzyce czyli ilustracja wnioskowania na wybranych przykładach - cztery procesy dyfuzji	326
7.1. Opozycje binarne w kulturze Zachodu – subiektywna prezentacja teorii dialektyki przeciwieństw	329
7.2. Opozycje binarne w obszarze muzyki – cztery procesy dyfuzji	340
7.3. Syndrom ars antiqua i ars nova – sukcesja i interferencja	361
7.4. Sacrum i profanum w muzyce – współlistnienie i hybrydyzacja	364
7.5. Ratio i emotio – agon i koegzystencja	366
7.6. Organizacja narracji i struktury – komutatywność i dopełnienie	368
7.7. Przeciwieństwo bohatera i tłumu – stymulacja muzycznych reguł konstrukcyjnych	370
Koda - Zmierzchanie	374



Introdukcja:

„Muzyka pozwala na mierzenie się z sensem życia w jego jak najbardziej abstrakcyjnym wymiarze. Daje poczucie otwarcia na nieskończoność”¹⁷³²

1.1. Tezy rozprawy – prezentacja

EKSPLIKACJA MERYTORYCZNA I METODOLOGICZNA

„(Herodot) odkrywa ważną a przewrotną i podstępną cechę pamięci - ludzie zapamiętują to, co chcą zapamiętać, a nie to, co działo się w rzeczywistości. Każdy bowiem barwi ją po swojemu, każdy w swoim tyglu czyni z niej własną miksturę. Dotarcie więc do przeszłości jako takiej, takiej, jaka była ona naprawdę jest niemożliwe, dostępne są nam tylko różne jej warianty, mniej lub bardziej wiarygodne, mniej lub bardziej dziś nam odpowiadające. Przeszłość nie istnieje. Są tylko jej nieskończone wersje”¹⁷³³.

Europa została porwana... I tak od początku dramatyzm akcji naznacza sens istnienia na kontynencie. Ten różnorodnie ukształtowany „półwysep Azji” w legendach, mitach, dziełach sztuki, naukowych opracowaniach i uwarunkowaniach biograficznych, traktowany jako centrum owoczesnej cywilizacji i innowacyjności czy w roli symbolu nieustannych kontrastów i konfliktów – zawsze w pismach o nim odnajdujemy ten sam esprit nadający ton przesłaniu, generujący mimo wstrząsów imponderabilia moralne, etyczne i polityczne, nad którymi należy na chwilę się pochylić, dokonując ich przewartościowań, spekulując na temat przyczyn metamorfoz i usiłując ogarnąć zakres i sens ich skutków. Z tych to wizji, refleksji i poziomów dociekliwości wynika poniższa rozprawa, będąca zarazem rozmową z własnymi wyobrażeniami Autorki, z osobistymi przeżyciami, wyobrażeniami i konkluzjami o charakterze intuicji i hipotez naukowych, podpartych ważnymi teoriami obecnej polskiej i europejskiej humanistyki.

¹⁷³² Michał Bristiger, w: *Trzy rozmowy Teresy Torąńskiej*. Bristiger, Głowiński, Rotfeld, Warszawa 2010, s. 82.

¹⁷³³ Ryszard Kapuściński, *Podróże z Herodotem*, Kraków 2004, s.247.



Europa dialogu, wszechobecnej dialektyki współdziałania i recepcji myśli, szczytująca się prekursorskim podejściem do zachowanej skarbnicy, ziemia drobiazgowej i błyskotliwej syntezy, obfitująca w krajobrazy kreatywnego indywidualizmu – ten tygiel namiętności, niezależnie od złej woli i braku umiejętności, bez oglądania się na „bezkresy bezprawia” i huk działań konsekwentnie stawiał na człowieka, nawet słabego i grzesznego, nawet wstydliwego w swej porywczoci i kunktatorstwie. Dzięki wielowiekowym zasadom - constant variationis oraz homo sacra res homini¹⁷³⁴ - Europa potrafiła wydostać się z ostępów ciemności i zbrodniczych iluzji. A wszystkim tym burzliwym dziejom wędrownych bardów patronuje wielorodny duch dawnej mistycznej Judei, oliwkowej Grecji, dumnego Rzymu i arabeskowego Orientu... jak ujął to w swej słynnej antytezie jeden z prekursorów „zjednoczonej Europy”, **Victor Hugo**:

*Les siècles, tour à tour, ces gigantesques frères,
Différents par leur sort, semblables en leurs
vœux,
Trouvent un but pareil par des routes
contraires.¹⁷³⁵*

*(Wiek po wieku kolejno, ci potężni bracia
Różni co do natury, podobni w swych
pragnieniach
Cel jeden odnajdują przeciwnymi drogami)¹⁷³⁵.*

Celem przedkładanej obecnie dysertacji, owo principio mundi, przenikające się z imago mundi, jest, ogólnie biorąc, próba nakreślenia paralelnych i sukcesywnych kontaminacji europejskich orientacji kulturowych oraz zmieniających się historycznie tendencji artystycznych z profilami oddziałującymi w sferze sztuki muzycznej. Wpływy takowe istnieją niewątpliwie, acz nieczęsto są podejmowane czy analizowane w literaturze muzykologicznej. W polskiej muzykografii wielopłaszczyznowe wzajemne infiltracje w obszarze pieśni są podstawą badań prof. **Mieczysława Tomaszewskiego** i tematem Jego wielu specjalistycznych książek. W zbiorze rozpraw zagranicznych kwestie takowe, relacji społecznych determinujących przemiany sztuki dźwięków, pozostają od lat w kręgu zainteresowań **Leonarda B. Meyera** i **Carla Dahlhausa**, do których to pism prowadzone są w poniższym tekście wielokrotne nawiązania.

Założeniem pracy jest orientacja tak socjologiczna, jak geograficzna, etnogenetyczna i kulturoznawcza; bazą z innej strony jest zamierzony akces do

¹⁷³⁴ Człowiek jest rzeczą świętą dla człowieka, **Seneka**.

¹⁷³⁵ Victor Hugo, *Ody i ballady*, 1828.



najnowsze działy europejskiej muzykologii rozumianego przez **Josepha Kermana** jako muzykologia historyczna¹⁷³⁶ oraz do dominujących obecnie nurtów ekfrazy dzieła sztuki w możliwie rozległych kontekstach, również literackich, poezji nie wyłączając. Wzorcem mogą służyć par exemplum imponujące syntetyczne konstrukcje intelektualne skonsolidowane przez **Ericha Auerbacha**¹⁷³⁷.

Refleksje wynikające z moich wieloletnich studiów własnych oraz tych, przeprowadzonych na Studium Podyplomowym i Studium Doktoranckim Instytutu Europeistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, zostają obecnie uwiecznione w postaci przedkładanej pracy, na łamach której eksponowana jest linia wywodu bazująca na problemach wybranych spośród mnogich zasługujących na uwagę i jeszcze liczniejszych tutaj nie uwzględnionych; wykład dotyczy kilku wybranych subiektywnie takich kwestii, owych naczelných causerum cognitio.

Spośród nich istotny, o wadze konstytutywnej dla całej pracy, jest dyskurs na temat interferencji, następstw i transformacji myśli prekursorskich na przestrzeni europejskich ewolucji w kulturze w naświetleniu geograficznym, chronologicznym, socjologicznym, artystycznym i mentalnym oraz w kontekście nasileń obowiązywania kanonu zachowań i jego przeobrażeń w dominanty ludycznego pochodzenia (3.); koncepcja ta wraz z refleksją nad rolą epok przejściowych o wymowie manierystycznej stanowić ma rudymet dla dalszych rozważań, niezmiennie zakotwiczonych w kulturowej spuściźnie antyku, Orientu i judeochrześcijaństwa.

Kolejnym tematem podejmowanym w niniejszej dyskusji jest kulturotwórcza dla transformacji politycznych, gospodarczych i procedur artystycznych kontynentu wielowiekowa i także potraktowana chronologicznie dychotomia mentalności francuskiej i niemieckiej (4.), co zostało zaprezentowane detalicznie w sferze sztuki dźwięku. Inny jeszcze znamienity obszar o kluczowym znaczeniu, również dogłębnie przejawiający się w muzyce, to fascynujące, cechujące się intensywną barwnością peregrynacje niektórych wątków kulturowych, toposów, w obszarze humanistyki europejskiej (6.); w skompletowaniu i ich zrozumieniu niezastąpiony był znamienity i aksjomatyczny wykład **Ernesta Roberta Curtiusa**. Dyskusyjny wybór tych pierwiastków, jak również poglądowych utworów muzycznych, uzasadniony jest ich ważną funkcją w dziedzinie muzyki, a jednocześnie fenomenem wielorakiej ich

¹⁷³⁶ Joseph Kerman, *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1985.

¹⁷³⁷ Erich Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przełożył i wstępem opatrzył Zbigniew Żabicki, Warszawa 1968.



obecności, niezależnie od orientacji artystycznych. Uzupełnieniem będzie informacja o zainteresowaniu się toposami muzycznymi w funkcji warsztatowej, specyficzniej dźwiękowej w wydaniu **Kofi Agawu**¹⁷³⁸.

Wprowadzeniem do tych manifestacji, a zarazem fundamentem i genezą, jest segment o niepodlegającym dyskusjom znaczeniu starożytnego dziedzictwa dla kultury i muzyki europejskiej (2.), co ustrukturuwane zostało w wymiarze chronologicznym na zasadzie wykazania linii immanentnych korespondencji artystycznych i związków wynikania motywów oraz w oparciu o regułę niezmienności sedna parametrów pewnych idei, modusów i ich recepcji.

Wskazane wyżej zagadnienia pełnią rolę rozważań pomocniczych w stosunku do naczelnej tezy mojej rozprawy, jaką jest zarys oglądu generowania i funkcjonowania obszernej platformy nowych idei warsztatowych i estetycznych skumulowanych i rozpoznawalnych na obszarze dawnej cywilizacji grecko-rzymskiej, koncepcji promieniujących szeroko poza te granice i spoza tych granic czerpiących swe ożywcze soki – podąża się w tym przypadku za teorią zdefiniowaną przez **Normana Daviesa** w jego znamienitej monografii o Europie czy panoramą europejskich „kulturowych reminiscencji” w najnowszym dziele¹⁷³⁹. Nakreślone w tym rozdziale procesy jukstapozycji procesów, wzajemne przenikanie, asymilowanie i scalanie wątków zakotwiczone są w autorskim wywodzie, wynikającym z analitycznego oglądu wybranych dzieł muzycznych. Całość zdążyła do wykazania, że również w dziedzinie muzyki ta „linia wina” stanowiła granicę stymulacji wiekopomnych rozwiązań (5.). Wszak ów duch faustowski nadal pozostaje motorem rozwoju, rewitalizacji, jak ongiś dla **Arnolda Toynbeego**...

Zamknięciem owych rozważań jest rozdział ostatni (7.), rekapitulacja całości, skonstruowana w zamiarze uwydatnienia istotnej cechy ducha kontynentu, klimatu pojętego tak geograficznie, jak kulturowo: różnorodności, co w strefie estetycznej i artystycznej dokonuje się poprzez symboliczne reakcje zgodne z kanonem „zgodności przeciwieństw”. Wielowiekowe i zdywersyfikowane przejawianie się owej dialektyki kultury europejskiej jest jeszcze jednym wymiarem antycznej spuścizny, poddawanej nieustannym i niezliczonym interpretacjom. Dokonując przeglądu tych zagadnień,

¹⁷³⁸ Victor Kofi Agawu, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford Studies in Music Theory, Oxford University Press 2009; najnowsza praca w red. Danuty Mirki: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford 2014.

¹⁷³⁹ Norman Davies, *Zaginione królestwa*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Joanna Rumińska-Pietrzyk, Elżbieta Tabakowska, Kraków 2010.



zasadne było i zarazem nie pozbawione subiektywizmu, skupienie się na chronologicznym ujęciu zarysu, na wyodrębnieniu wybranych cech charakterystycznych dla poszczególnych epok, na podkreślaniu czynników stałych i zmiennych (constans i reinterpretacja), także w przypadku istoty dialektyki procesu twórczego¹⁷⁴⁰, na uświadomieniu rozgraniczeń i interferencji podstaw europejskich zmian, czyli fluktuacji komponentu intelektu i uczucia (ratio i emotio), na naszkicowaniu przemiennej i konstruktywnej zarazem roli tak narracji, jak i struktury.

Refleksji podlegają również kwestie opozycji społecznej (przeciwstawienie sobie akcji samotnego bohatera i tłumu, wahadłowego rysunku zmienności generacji) oraz konwersje obrazu mentalnego (zjawiska sacrum w binarnym, sukcesywnym i symultatywnym zespoleniu z profanum). Stąd w miejscu konkluzji pojawia się subiektywny i panoramiczny zarys tego problemu - selekcja i deskrypcja istniejących do dziś, determinujących nas nadal i realizowanych wielopłaszczyznowo, także w sztuce, kontradycji, znaczących dogłębnie europejską kulturę, co zachodzi również w sferze sztuki muzycznej.

Wymienione powyżej segmenty nr 5., 6. i 7. (wraz z odniesieniem gatunku faerie story do zbioru muzycznego oraz paralel znanych mitów do współczesnych zjawisk artystycznych) mogą być pojmowane w funkcji spełnienia warunku innowacyjności rozprawy naukowej, która w całości ma charakter syntetyczny, komparatystyczny, kompilacyjny (rozdz. 2., 3., 4.) i dyskusyjny zarazem, aczkolwiek projekt zakotwiczenia całości dyskursu w antycznej spuściźnie nie ma swoich poprzedników w powszechnie znanej obecnie europejskiej bibliografii muzykologicznej, a istniejące fragmentaryczne opracowania dostępne są w formie rozproszonej. Należy w tym punkcie dołączyć wyjaśnienie odnośnie autorskich interpretacji znanych humanistycy problemów kultury europejskiej (rozdz. 2., 3., 4.), które to tezy zostały wkomponowane w ewolucję orientacji artystycznych, muzycznych w szczególności, co nie ma porównania w polskiej literaturze przedmiotu.

W polskiej literaturze muzykologicznej nie istnieje wiele publikacji podobnego rodzaju¹⁷⁴¹, natomiast pewne tematy (2., 4., 5., 6.), aczkolwiek podejmowane za granicą fragmentarycznie w pojedynczych referatach czy rozprawach awansowych, nie zostały

¹⁷⁴⁰ Władysław Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983.

¹⁷⁴¹¹⁷⁴¹ Zdanie aktualne w momencie pisania pracy w 2010 roku, obecnie można wskazać na następujące edycje: Marcin Trzęsiok, *Dyptyk tragiczny. Muzyka i mit w Królu Edypie i Apollu Igora Strawińskiego*, Katowice 2014; Sławomira Żerańska-Kominek, *Muzykalne dzieci Wenus i inne studia z antropologii muzyki*, Warszawa 2014; *Święto wiosny. Dwie perspektywy*, red. Marta Szoka, Tomasz Majewski, Łódź 2014.



jeszcze zaprezentowane w całość teoretyczną ani nie występują w odniesieniu do dziedziny muzycznej. Stąd obecna próba zarysowania obrazu wielowektorowych wpływów determinujących przemiany prądów w sztuce oraz ich dźwiękowe urzeczywistnienie, będące pochodną metamorfoz zachodzących w obszarze intelektualnych dokonań kontynentu. Myślę, że w obecnej intertekstualnej epoce i dobie działań interdyscyplinarnych nadszedł już czas, by nie lękać się takich wyzwań, gdyż w pewnym momencie swego życia podejmuje się „tematy, które mi odradzano”¹⁷⁴². W owym odautorskim wyjaśnianiu okoliczności, kontekstów i źródeł inspiracji dla prezentowanych tez nie można pominąć kilku ważnych, zmuszających do myślenia dzieł współczesnej humanistyki, owych specifica studia humanitatis, bez których ta dysertacja nie powstałaby w takim kształcie, zamierzonym w sposób rozległy, aczkolwiek nie zrealizowanym w sposób definitywny, rzecz jasna. Rozstrzygające dla poniższych dywagacji rejony illuminatio zasadały się w szeregu olśniewających myślowych syntez, wyjątkowo celnych i empatycznie sugestywnych.

Wskazania należą się więc takim wskazującym nowe horyzonty polimorficzny „myślowym duktem”, jak idee o sztuce głoszone przez **Jacoba Burckhardta**¹⁷⁴³ z odautorską trawestacją jego teorii „dźwiękowych ekwiwalentów”, i, z innej strony, panoramy metamorfoz mentalności europejskiej porywającego pióra **Richarda Tarnasa**¹⁷⁴⁴, zdumiewający „tęczowy most pojęć” (**Hannah Arendt**) w rodzaju pisarstwa wiodącego nas w „tajemniczy ogród” mitów, kabały, symboli i rytuałów **Manfreda Lurkera**¹⁷⁴⁵ czy kreślącego drogi europejskich perturbacji **Wolfganga Reinharda**¹⁷⁴⁶.

Niejednokrotnie powraca się w tej rozprawie do fascynujących, inspirujących i odkrywczych tez **Jacques Le Goffa**, w ramach których to wykładni rozgrywają się przedstawione opisy i interpretacje – w ramach historii mentalności, wyobrażeń i symboli, niekoniernie faktów, w niedookreślonych granicach niezbędnej, według autora, wyobraźni historycznej¹⁷⁴⁷.

¹⁷⁴² Jan Stanisław Bystron, *Tematy, które mi odradzano*, Warszawa 1980.

¹⁷⁴³ Ryszard Kasperowicz, *Zweite, Ideale Schöpfung. Sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta*, Lublin 2004.

¹⁷⁴⁴ Richard Tarnas, *Dzieje umysłowości zachodniej. Idee, które ukształtowały nasz światopogląd*, przekład Michał Filipczuk, Janusz Ruszkowski, Poznań 2002.

¹⁷⁴⁵ Manfred Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przełożył Ryszard Wojnakowski, Kraków 1994.

¹⁷⁴⁶ Wolfgang Reinhard, *Życie po europejsku. Od czasów najdawniejszych do współczesności*, red. naukowy Wojciech Jozef Burszta, tłumaczył Jacek Antkowiak, Warszawa 2009.

¹⁷⁴⁷ Jacques Le Goff, *Historia i pamięć*, przekład Anna Gronowska, Joanna Stryczyk, Warszawa 2007, s. 35, 254.



W strefie konkluzji należy się wzmianka o problemach odsuniętych od opisów ze względów objętościowych, obszerności ich analizy czy z powodów troski o kompletność i sensowną logikę poniższej rozprawy. Do tych kwestii można zaliczyć niemożliwą już do skondensowanego opanowania historię kobiecego wkładu w kulturowe dzieje Europy i dziejów jego, wkładu, emancypacji, zbliżenie się do choćby ogólnego zarysu przemian gospodarczych (motywowane brakiem odpowiedniej wiedzy w tej strefie), pominięcie procesów przemian politycznych i religijnych, co zaznacza się w tle, nie dość konsekwentnie, oraz szkicowe przedstawienie specyfiki oddalonych od centrum nowożytnych krain (Śródziemnomorza i Skandynawii), co zostało ujęte jedynie w stopniu ich współdziałania i wpływania na transformacje regionów środkowych (dotyczy doby średniowiecza, romantyzmu i XX wieku). Specyfika rozwoju angielskiej kultury, także muzycznej¹⁷⁴⁸, została uwzględniona w miarę możliwości, lecz nie na miarę jej znaczenia dla Europy, co wynika z ograniczonych kompetencji Autorki w tym zakresie. Podobnie w pojęciu czynników inkorporowanych w ogólnoeuropejskie procesy zostały potraktowane ziemie Europy Wschodniej oraz dalekie „rubieże” kontynentu (bez Portugalii), co do których istnieje już dość obszerna bibliografia, a których dokonania stanowią naturalny udział w rozwoju kontynentu.

Ten interdyscyplinarny wywód podąża więc od fundamentu (2.) przez opis skutków oddziaływania tej opoki oraz zmiennych ideowych orientacji (3.), przez konteksty i ukierunkowania (4.) do centralnego swojego segmentu (5.), w którym zobrazowane są nieporadne usiłowania eksplikacji europejskiej innowacyjności. Owo pragnienie nowości wybiórczo i w sposób fakultatywny argumentują rozdziały 6. i 7. - Europa tworzy swoje mitogemy i fantazmaty, Europa zadaje pytania, Europa zawsze "w drodze", w akcie poznania, przeżycia i pokuty...

Rozprawa niniejsza nie jest wykładem o historii Europy, stąd pominięte zostały zagadnienia dotyczące jej zjednoczenia, jako zbyt już znane, oraz rejony czasowe XX wieku – ze względu na dążenie do akumulacji zjawisk istotnie i w miarę obrazowo zakorzenionych w atmosferze antyku, co w XX wieku zachodzi, acz w sposób daleko już przeobrażony; niemniej jednak doba modernizmu i postmodernizmu w sztuce jest ujęta w rozważaniach.

Wreszcie uwaga techniczna, redaktorska – kolejność chronologiczna nie zawsze jest w pracy przestrzegana, co powodowane jest wagą omawianych problemów oraz, co

¹⁷⁴⁸ Eric David Mackerness, *A Social History of English Music*, London-Toronto 1964.



zostało powyżej zaakcentowane, brakiem konieczności postępowania śladem podręczników historii.

A tak naprawdę „przygoda z Europą” zaczęła się od wierszy **Rainera Marii Rilkego** i wycieczki do ogrodu **Claude’a Moneta** w Giverny pod Paryżem...

*„Jak z aniołem Jakub pnącze winne
Walczy, zmaga się z olbrzymem-słońcem
w dzień potęgi letniej: póki zwinne,
w dzień jesienny z dogorywającym.*

*Zmaga się winorośl kędzierzawa,
Lecz gdy chwyt pod wieczór z wolna słabnie,
moc, którą ten uścisk ją napawa,
czuje, uwalniając się niezgrabnie,*

*moc, z którą jak chłopak się boryka;
aż ją wreszcie wchłania samowładnie,
łącząc opór z siłą przeciwnika...
I żadnemu triumf nie przypadnie.”¹⁷⁴⁹*

1.2. Stan badań, dobór materiału źródłowego i bibliograficznego

Jak to już zostało zaznaczone, zamierzony zakres i realizacja postawionego celu niniejszej dysertacji nie znajduje paralelnego odpowiednika w polskiej muzykografii, aczkolwiek wzorce dla tego typu procedur znajdują się w fachowej literaturze euro- amerykańskiej, przede wszystkim w postaci pism **Leonarda B. Meyera**, orędownika osadzenia sztuki muzycznej w szerokich kontekstach społecznych zmieniającej się Europy¹⁷⁵⁰ oraz podstawowych publikacji znamienitego naukowca **Carla Dahlhausa**, który tak określił granice badań: „It was here that aesthetic and compositional principles intermingled with conditions from intellectual and social history, so that a history of musical genres outlines a structural history relating the various facets of

¹⁷⁴⁹ Rainer Maria Rilke, *Nieurodzajny rok wina*, z cyklu *Siedem szkiców z Wallis*, w: Rainer Maria Rilke, *Osamotniony na szczytach serca*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył Adam Pomorski, Warszawa 2006, s. 363.

¹⁷⁵⁰ Leonard B. Meyer, *Style and Music. Theory, History and Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1996.



music-historical processes”¹⁷⁵¹. Jednocześnie niezmiernie ważny jest ciągły dozór, by granica owych interferencji nie została przekroczona w kierunku twierdzenia o całkowitej zależności ewolucji tendencji artystycznych od świata zewnętrznego i jego prawidłowości, przed czym wybitny Autor niezmiernie przestrzega.

Podobne preferencje objawione są w nośnych i opiniotwórczych publikacjach **Charlesa Rosena**, badacza stylu klasycznego i formy sonatowej¹⁷⁵², a w środowisku polskim pozycją tego znaczenia odnośnie do XX wieku jest kompendium **Alicji Jarzębskiej**¹⁷⁵³ i **Elliotta Antokoletza**¹⁷⁵⁴. Specyfika francuskiej kultury (rozd. 4.) wymagała bibliografii w tym języku (głównie: **Michel Faure, Michel Fleury, Paul Landormy, Robert Pitrou, Paul Pittion**), podobnie jak sfera niemieckiej świadomości (**Hermann Danuser, August Halm, Karlheinz Wörner**).

Wyjaśnienia odnośnie doboru potrzebnej literatury muzykologicznej będą dotyczyły tak kwestii analitycznych (p. punkt B. 3.), jak korzystania z panoramy historycznej¹⁷⁵⁵, czasami kontrowersyjnej w swej wymowie¹⁷⁵⁶. Staraniem Autorki było dopasowanie istniejących opracowań pod kątem ich możliwie prekursorskiego spektrum oryginalności (np. dyskusja **Vincenta Arlettaz**) oraz ich aktualności, z ewentualnym gdzie to możliwe pominięciem danych z lat osiemdziesiątych.

Poza dostępnymi źródłami publikowanymi, stanowiącymi bazę i uzupełnienia odniesień analitycznych, szereg odczytań dzieł muzycznych wywiedzione jest z własnych przemyśleń i wcześniejszych wystąpień, co zostało w tekście zaznaczone (rozd. 3., 6. i 7.).

Niezwykle pomocne były także najnowsze opracowania historii sztuki, cenne ze względu na istniejące liczne paralele natury tak historycznej, jak artystycznej – i tutaj

¹⁷⁵¹ Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, translated by J. Bradford Robinson, University of California Press/Berkeley, Los Angeles, London 1989, s. 393.

¹⁷⁵² Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York – London 1998; Charles Rosen, *Sonata Forms*, London - New York 1988.

¹⁷⁵³ Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004.

¹⁷⁵⁴ Elliott Antokoletz, *Muzyka XX wieku*, tłumaczenie Justyna Chęsy-Parda, Jacek Lesiński, Agnieszka Kubiak, Inowrocław 2009.

¹⁷⁵⁵ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, New York – London 2010; C. Cannon Beekman, Alvin H. Johnson G William Waite, *The Art of Music. A Short History of Musical Styles and Ideas*, New York 1960; Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, t. I – IV, Oxford – New York 2010. Tutaj wzmianka o postulacie “muzykologii historycznej” w ujęciu **Reinholda Brinkmanna**: Michał Bristiger, *Reinholda Brinkmanna nowe pojęcie “receptji muzycznej” w jej dwudziestowiecznej fazie, De Musica XVI*, 2012.

¹⁷⁵⁶ Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey*, translated by M.D. Herter, London-Boston 1979, Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique. De origines a` nos jours*, Paris 2004.



wskazanie należy się kompleksowej pracy naukowej, acz nie pozbawionej znacznego subiektywizmu autorstwa **Ernesta Gombricha**¹⁷⁵⁷.

Sfera sztuki muzycznej, traktowanej jako element społecznej interakcji symbolicznej i determinowanej wieloma procesami od niej niezależnymi, opisana została na tle fragmentarycznie lub, inaczej, kompleksowo, podejmowanej historii kontynentu¹⁷⁵⁸, co także ujawniło zróżnicowane poziomy dyskusji¹⁷⁵⁹ i punktów wyjścia¹⁷⁶⁰. Praca ta nie mogłaby się objawić w swej ostatecznej wersji, gdyby nie monumentalna edycja *Zarysu historii Europy* w oxfordzkim opracowaniu¹⁷⁶¹ oraz odkrywcze i frapujące cykliczne filmy BBC o tematyce europejskiej.

W tym momencie należy się także wyróżnienie niezwykle odkrywczych i inspirujących edycji o epoce średniowiecza **Jacquesa Le Goffa**, o nieustającej niezwykłości mitu (**James Campbell**, **Mircea Eliade**) i o transformacji dawnych i bliższych nam cywilizacji¹⁷⁶². Podobnie informacje o źródłach multimedialnych i internetowych zostały podane w bibliografii.

1.3. Procedury metodyczne – zakreślenie granic

W części poświęconej procedurom metodycznym niniejszej dysertacji niezbędne jest przedstawienie przede wszystkim rodzaju procesów socjologicznego oglądu historycznego, i to sporządzanego na wzór wielu dzisiejszych publikacji - wielopłaszczyznowo, ze stanowiska symultanicznego¹⁷⁶³, a ponadto zaprezentowanie rezultatów interpretacji prowadzonej na sposób hermeneutyczny¹⁷⁶⁴, komparatystyczny,

¹⁷⁵⁷ Ernest Gombrich, *O sztuce*, Warszawa 1997.

¹⁷⁵⁸ Christopher Dawson, *Tworzenie się Europy*, tłumaczyła Jolanta W. Zielińska, Warszawa 2000; Gerard Delanty, *Odkrywanie Europy. Idea, tożsamość, rzeczywistość*, przekł. Renata Włodek, Warszawa-Kraków 1999; *Dziesięć wieków Europy. Studia z dziejów kontynentu*, red. Janusz Żarnowski, Warszawa 1983; Franciszek Gołembski, *Kulturowe aspekty integracji europejskiej*, Warszawa 2008; Oskar Halecki, *Historia Europy – jej granice i podziały*, przełożył Jan Maria Kłoczowski, Lublin 2000.

¹⁷⁵⁹ Jerzy Kłoczowski, *Nasza tysiącletnia Europa*, Warszawa 2010.

¹⁷⁶⁰ Michael Burleigh, *Święta racja. „Świeckie religie” XX wieku. Od pierwszej wojny i dyktatur europejskich do Al-Kaidy*, z angielskiego przełożył Marcin Jatczak, Warszawa 2011; Michael Burleigh, *Ziemska władza. Polityka jako religia. Od Rewolucji Francuskiej do I wojny światowej*, z angielskiego przełożył Jerzy Korpanty, Warszawa 2011.

¹⁷⁶¹ *Zarys historii Europy*, red. Timoty C. W. Blanning, t. I – IX, Warszawa 2010-2011.

¹⁷⁶² Felipe Fernandez Armesto, *Cywilizacje. Kultura, ambicje i przekształcanie natury*, z języka angielskiego przeł. Maria Grabska-Ryńska, Warszawa 2008; Jean Mathieux, *Wielkie cywilizacje. Rozkwit i upadek imperiów*, z francuskiego przeł. Grażyna Majcher, Maria Żurowska, Warszawa 2008.

¹⁷⁶³ Pieter Rietbergen *Europa. Dzieje kultury*, przeł. z angielskiego przełożył Robert Bartołd, Warszawa 2001; Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006.

¹⁷⁶⁴ Jean Grondin, *Wprowadzenie do hermeneutyki filozoficznej*, tłumaczenie Leszek Łysiński, Kraków 2007.



intertekstualny (teorie intertekstualności **Stanisława Balbusa**¹⁷⁶⁵) oraz ukontekstualizowany.

Bliski Autorce obraz orientacji artystycznych jako „spotkanie skrzyżowanych systemów”¹⁷⁶⁶, jako „swobodna gra wyobraźni i intelektu”¹⁷⁶⁷, uświadamianie sobie muzyki jako dziedziny kultury symbolicznej¹⁷⁶⁸, funkcjonującej w określonych społecznych ramach, jako *instantia crucis*¹⁷⁶⁹, zastanawianie się nad historyczną i społeczną normatywnością zjawisk artystycznych w całej gamie interakcji ich zmiennych fenomenów¹⁷⁷⁰, fantom sztuki percypowanej jako zjawisko rozkrzewiające się nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni z jakiegoś niesakralnego oddalonego centrum¹⁷⁷¹, w pewnym sensie dążenie do kosmologicznego modelu świata z jego odwieczną powtarzalnością tych samych tekstów¹⁷⁷² oraz akceptacja komunikacyjnej koncepcji sztuki **Roberta Escarpita** złączona z regułami muzycznej interpretacji integralnej **Mieczysława Tomaszewskiego** – kręgi te stanowiły zbyt wielką pokusę dla Autorki, by w finale swoich zawodowych przedsięwzięć się im oprzeć.

Rozumowania podobne dokonują się również, uprawomocnione od szeregu już lat, na terenie muzykografii, a przejmowane są z dziedziny literatury (zwłaszcza z terenu badań poetyki dzieła literackiego), na terenie której określane są np. m.in. przez **Jonathana Cullera** jako „interpretacja w kategoriach symptomu”¹⁷⁷³, objaśniająca mechanizmy funkcjonowania kultury, w tym przypadku dla potrzeb tej rozprawy – muzyki. Tropy myślenia Autorki zawierają się w tym właśnie obszarze – topografii kultury, „geografii kulturowej”, historii kultury i teorii związanych z tymi gatunkami intelektualnych procedur, efekt zaś zbliżałby się do gatunku „historii relatywistycznej”, zainteresowanej szczególnie procesami hybrydyzacji prądów kulturowych, do percypowania kultury wynikłej z falowania napięć i z tworzenia jej na sposób

¹⁷⁶⁵ Stanisław Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996.

¹⁷⁶⁶ Jean Duvignaud, *Socjologia sztuki*, tłumaczyła Irena Wojnar, Warszawa 1970, s. 52.

¹⁷⁶⁷ Umberto Eco, *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*, przekł. Grażyna Jurkowlaniec, Monika Surma-Gawłowska, Joanna Szymanowska i Andrzej Zawadzki, Warszawa 2009, s. 280.

¹⁷⁶⁸ Ernst Cassirer, *Symbol i język*, przeł. B. Andrzejewski, Poznań 1995.

¹⁷⁶⁹ Antonina Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 2007, s. 220.

¹⁷⁷⁰ Barbara Szacka, *Wprowadzenie do socjologii*, Warszawa 2008, s. 127-131.

¹⁷⁷¹ Northrop Frye, *Archetypy literatury*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II: *Strukturalno-semiotyczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze. W kręgu psychologii głębi i mitologii*, opracowanie Henryk Markiewicz, przełożyła Apolonia Bajaska, Kraków 1976, s. 303-321.

¹⁷⁷² Boris Uspienski, *Historia i semiotyka. Percepcja czasu jako problem semiotyczny*, w: *Historia i semiotyka*, przełożył i przedmową opatrzył Bogusław Żyłko, Gdańsk 1998, s. 19-52 (47-52).

¹⁷⁷³ Jonathan Culler, *Teoria literatury*, przełożyła Maria Bassaj, Warszawa 1998, s.64.



kolektywny, w niezakreślonych granicach narodowych, co postuluje **Fred Inglis**¹⁷⁷⁴: „kultura... utrzymuje napięcie pomiędzy tym, co idealne, i tym, co rzeczywiste, między pragnieniem a stanem faktycznym;... tworzenie kultury przez elity i przez ludzi (people) (Eliot użyłby słowa ‘lud’ folk) z biegiem czasu przechodzi w kolektywną tradycję społeczną; dzieła tak kolektywnego jak kultura nie powstrzymują narodowe granice” .

Fundamentalny będzie dla całości dyskursu wykład **Michela Foucaulta** o czterech podobieństwach rządzących ewolucją nauk humanistycznych: convenientia (odpowiedniość), aemulatio (odpowiedniość na odległość), analogia i sympatia¹⁷⁷⁵. Niezbędne będą ponadto wzory wnioskowań **Michała Bachtina**¹⁷⁷⁶, oraz, co uwidocznione jest w pierwszych segmentach pracy – inspirujące i aksjomatyczne dla konstrukcji myślowej pracy rozległe teorematy **Norberta Eliasa**¹⁷⁷⁷, **Arnolda Toynbeego**, a także, z drugiej strony – **Fernanda Braudela** i **Arnolda Hausera**¹⁷⁷⁸. Niezależnie od wyżej wskazanych teorii zwracam się ku wskazaniom **Umberta Eco** na temat badań interdyscyplinarnych, analiz przeprowadzanych w ramach różnych dyscyplin w jednym zasadniczym dążeniu - „ukazania podobieństwa struktury wypracowanych modeli”¹⁷⁷⁹. Procedura ta polega, cytując dalej, na ustaleniu, że: „w celu sprowadzenia różnych zjawisk do jednego modelu można (a wręcz: jest nieodzowne) posłużyć się tymi samymi narzędziami”¹⁷⁸⁰. Wielki „guru” naszych czasów mówi o ukształtowaniu się metajęzyka sztuki od epoki romantyzmu, o powstaniu „poetyk stanowiących analogie”¹⁷⁸¹ – i w tym miejscu znajduje się punkt wyjścia dla dalszych rozważań, podobnie jak w zakresie jego pojęcia intencji tekstu¹⁷⁸².

Autorka nie ukrywa chęci zaprezentowania swoich tez wyprowadzanych z wieloletnich doświadczeń obcowania z dziełem sztuki, sztuki plastycznej czy muzycznej, wzorem podejścia **Karola Bergera** do wielopłaszczyznowej i koniecznej

¹⁷⁷⁴ Fred Inglis, *Kultura*, przełożyła Małgorzata Stolarska, Warszawa 2007, s. 115: .

¹⁷⁷⁵ Michel Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przełożył Tadeusz Komendant, Gdańsk 2006, s.29-36.

¹⁷⁷⁶ Michaił Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Warszawa 1982; *Dialog, język, literatura*, red. Eugeniusz Czaplejewicz, tłumaczył Edward Kasperski, Warszawa 1983.

¹⁷⁷⁷ Norbert Elias, *O procesie cywilizacji. Analizy socjo- i psychogenetyczne*, przełożyli Tadeusz Zabłudowski i Kamil Markiewicz, Warszawa 2011.

¹⁷⁷⁸ Arnold Hauser, *Filozofia historii sztuki*, przełożyły Danuta Danek i Janina Kamionkowa, Warszawa 1970.

¹⁷⁷⁹ Umberto Eco, *Sztuka*, przeł. Piotr i Mateusz Salwa, Kraków 2008, s. 288.

¹⁷⁸⁰ Ibidem.

¹⁷⁸¹ Ibidem.

¹⁷⁸² W: Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. Stefan Collini, przełożył Tomasz Bieroń, Kraków 1996, s. 25-45.



dla istnienia aktu twórczego kwestii interpretacji: „ta konfrontacja różnych światów jest właśnie zadaniem interpretacji (...), interpretacja to tworzenie nowych metafor (...)”¹⁷⁸³.

Niezbędne dla poczynionych wywodów współczesne teorie semiotyczne, archetypów **Carla Junga** oraz strukturalizmu wyjaśnione są resp. na początku rozdziału 6. i 7., natomiast podstawa hermeneutyczna, oddziałująca w całej rozciągłości pracy i w obrazach muzycznych¹⁷⁸⁴ podobnie jest eksponowana we wstępie do rozdz. 6. Zwraca się na stronach niniejszego tekstu także w stronę metod semiotycznych uprawianych na obszarze muzyki przez **Constantina Florosa** i **Eero Tarastiego**¹⁷⁸⁵ oraz w kierunku pojmowania muzyki w kategoriach strukturalizmu (m. in. jako ważna baza do obrazu opozycji binarnych, rozdz. 7.) i poststrukturalizmu (zarys przełomu XX i XXI wieku).

Nie wymaga dosadnego wyjaśniania opieranie się w poniższym dyskursie na wszelkich poczynaniach w obrębie dziedziny historii, opisie jej fenomenów i genetycznym wyjaśnianiu faktów, podlegających wyborowi oraz na zabiegach interpretacji ich wzajemnych relacji¹⁷⁸⁶.

Naturalnym faktem jest posługiwanie się w pracy tradycyjnymi metodami nauk humanistycznych, jak gromadzenie źródeł faktograficznych i analitycznych czy odpowiedniej literatury tematycznej i pomocniczej, odnoszenie się do metod intelektualnych procesów wnioskowania, uogólniania, porównywania i przeciwstawiania, bazowanie na spekulacji analizy strukturalnej i szerokim spektrum interpretacji dzieł muzycznych, na metodach analizy i krytyki piśmiennictwa, konstrukcji wywodów, czasami dyskusji czy heurrezy¹⁷⁸⁷. Przede wszystkim podkreślić należy ów stanowiący o decyzji moment inicjacji, moment rozbłysku intuicji, początkowych pomysłów i zarysów przyszłych tez.

Szereg współczesnych muzykologicznych edycji służyło w procesie opracowania tekstu, jak m. in. kompleksowa teoria analizy dzieła muzycznego **Macieja Gołąba**¹⁷⁸⁸ z niekwestionowanymi edycjami wspomnianego **Mieczysława Tomaszewskiego** na czele¹⁷⁸⁹.

¹⁷⁸³ Karol Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. Anna Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 422 – 447 (423, 432).

¹⁷⁸⁴ Leszek Polony, *Hermeneutyka i muzyka*, Kraków 2003.

¹⁷⁸⁵ Eero Tarasti, *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, Helsinki 1978; Maciej Jabłoński, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznań 1999.

¹⁷⁸⁶ Józef M. Bocheński, *Współczesne metody myślenia*, Poznań 1993.

¹⁷⁸⁷ Jerzy Apanowicz, *Metodologia nauk*, Toruń 2003.

¹⁷⁸⁸ Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wrocław 2003.

¹⁷⁸⁹ Mieczysław Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005; tenże: *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Kraków 2000.



Bliska zawsze Autorce sfera sztuki dźwięku, opromieniona licznymi doniosłymi uwagami cenionych autorytetów i poddawana próbie subiektywnej interpretacji, zyskała na kartach tej rozprawy jeszcze jeden obraz, nacechowany tyle obiektywizmem naukowca, co emocjami słuchacza i pragnieniem refleksji nad sensem powoływania dla świata „dźwięków i woni krążących w wieczornym powietrzu” (*Preludium Claude’a Debussy’ego*, t. I). Niezależnie od satysfakcji zrodzonej w trakcie pisania tej pracy, poza ewentualnymi korzyściami dla przyszłych czytelników i studentów poprzez realizację tej rozprawy, Autorka ma nadzieję na częściowe chociażby i daleko niepełne zsyntetyzowanie rezultatów swoich wieloletnich przemyśleń i lektur oraz na stymulację podobnych refleksji na terenie polskiej muzykografii.

W potrzebie okazania dogłębnego zobowiązania za uzyskaną pomoc i zachętę dla ryzykownych poczynań Autorka niezmiernie dziękuje Profesorowi dr. hab. **Zdzisławowi Machowi** za nieustanne, konsekwentne sprzyjanie wszelkim próbom wzbogacenia Jej życiorysu i zasobów wiedzy oraz za kłopotliwą pracę wprowadzania Autorki w nowe mdziedziny poznania, natomiast pisząca te słowa kieruje także w stronę Profesora dr. hab. **Michała Bristigera**, pragnąc eksponować tymi słowy wdzięczność za wieloletnie ukierunkowywanie na szersze horyzonty i za promowanie odwagi w formułowaniu swoich sądów.

Pragnę w tym miejscu złożyć podziękowania dla Szanownych Recenzentów w osobach prof. prof. dr hab. **Marioli Flis**, **Jakubowi Lichańskiemu** oraz **Janowi Malickiemu** za cenne uwagi, które pomogły mi zredagować ostateczną niniejszą wersję książki.

Wyrazy podziękowania należą się także dla Zespołu Biblioteki Akademii Muzycznej w Katowicach w osobie p. Dyrektora mgr **Iwony Bias** za stale okazywaną pomoc w zdobywaniu i wykorzystywaniu rzadkich często materiałów oraz za niezmienną życzliwość.

Wyrażam niniejszym także wdzięczność P. P. mgr mgr **Jerzemu Uchnastowi** za rzetelną korektę stylistyczną tekstu oraz **Tomaszowi Młynkowi** za sumienną redakcję graficzną.



A. Prolegomena

2. *Panorama kultury i muzyki europejskiej jako funkcja dziedzictwa starożytności i kolejnych reinterpretacji intelektualnych w zarysie komparatystycznym oraz w ewolucyjnym zróżnicowaniu socjologicznym, stylistycznym i geograficznym*

„Stojąc na płytach chodnika przy wejściu do Hadesu
Orfeusz kulił się w porywistym wietrze,
Który targał jego płaszczem, toczył kłęby mgły,
Miotał się w liściach drzew. Światła aut
Za każdym napływem mgły przygasaly.
Zatrzymał się przed oszklonymi drzwiami, niepewny,
Czy starczy mu sił w tej ostatniej próbie.
(...)
Śpiewał o jasności poranków, o rzekach w zieleni.
O dymiącej wodzie różanego brzasku.
O kolorach: cynobru, karminu,



*sieny palonej, błękitu,
O rozkoszy pływania w morzu koło marmurowych skał.
O uctowaniu na tarasie nad zgiełkiem rybackiego portu.
O smaku wina, soli, oliwy, gorczycy, migdałów.
O locie jaskółki, locie sokoła, dostojnym locie stada
pelikanów nad zatoką.
O zapachu naręczy bzu w letnim deszczu.
O tym, że swoje słowa układał przeciw śmierci
I żadnym swoim rymem nie sławił nicości.”*

(Czesław Miłosz, Orfeusz i Eurydyka, początek)¹⁷⁹⁰

Jeżeli w upalny dzień szukamy schronienia pod lipą, wsłuchując się w koncert pszczoł, rozkoszując się napojem **Bachusa** wraz z jego słynnym odwzorowaniem pędzla **Caravaggia** i przywołując z sentymentem dawne opowieści – w każdym z tych momentów spoziera na nas dziedzictwo starożytności, zakotwiczone głęboko symbolicznie w naszej podświadomości, w naszym systemie wartości czy w podejmowanych interpretacjach. Dorobek tamtej epoki jako integralna część naszej kultury czy działań politycznych w duchu demokracji, jako fundament nauki i sztuki, etyki i estetyki w postaci racjonalnych i narracyjnych labiryntów, jako **Ricoeurowski** „model wymiany pamięci”, przechowany i transformowany w nieokreślonej do dziś, choć wyrazistej europejskiej tożsamości – istnieje nadal i kształtuje dialektycznie Europę, arenę odwiecznego i nie zawsze spójnego dialogu kultur, dialogu skutkującego nierzadko wojną, bowiem: „Pierwociny Europy wykuto na kowadle wojny”¹⁷⁹¹.

Zamieszczony w preambule Traktatu europejskiego cytat z **Tukidydesa** w funkcji motta, a zarazem symbolu przesłania całego przedsięwzięcia nie został tam inkrustowany przypadkowo – wszak jest to deklaracja uznania trwałości antycznych tez, jest to znamię naszego przywiązania do spuścizny starożytności, bez względu, a może właśnie z powodu kryzysów, wojen i wypaczeń. Podobnie widzieć należy **Jeana Monneta** obraz europejskiej flagi, wywiedziony z *Apokalipsy św. Jana*, zakotwiczony więc symbolicznie, kolorystycznie i wzorcowo tyleż w znakach chrześcijaństwa, co w symbolach antyku. Całą przestrzeń naszej tradycji symbolizuje słynna *Guernica* (1937) z wizerunkiem byka, chrześcijańskimi aluzjami i nawiązaniem do **Goyi**¹⁷⁹². I jeżeli uznać jako ontogenetyczny, za naukowymi ustaleniami, moment krystalizacji pojęcia europejskości, tzn. helleńskości w jego dwóch zakresach, kultury i wolności (na

¹⁷⁹⁰ Czesław Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, w: *Orfeusz i Eurydyka*, Kraków 2003, s. 5-11.

¹⁷⁹¹ To powiedzenie **Roberta A. Browna** w: Michael Howard, *Wojna w dziejach Europy*, tłum. Tadeusz Rybowski, Wrocław – Warszawa - Kraków 1990, s. 23.

¹⁷⁹² Robert Cumming, *Sztuka bez tajemnic. Skarby światowego malarstwa w nowym świetle*, przeł. Hanna Faryna-Paszkiewicz, Warszawa 2008, s. 98-99.



przełomie V i IV w. p.n.e.), od pism **Isokratesa** i **Lizjasza** oraz jednocześnie punkt ów za generujący topos dyferencjacji Zachodu od Wschodu¹⁷⁹³, topos reaktywowany po rozprzestrzenieniu się nowej religii na bazie rozszerzonych wzorców antycznych - to nie zaprzeczmy nigdy penetrowaniu, oddziaływaniu i transformowaniu fenomenu grecko-rzymsko-judaistycznej kultury w obrębie naszego półwyspu Azji czy dalekich lądów zamorskich nowej cywilizacji, niezależnie od ciągle odmienianych kategorii tożsamości kontynentu.

Ten długotrwały proces inkulturacji chrześcijaństwa w kulturę antyku uczynił Europę wielką i promieniującą swymi dokonaniem cywilizacyjnymi, aczkolwiek to dorobek starożytnych okazał się nieprzebraną skarbnicą idei dla nowatorskich poczynań ciągle usamodzielniającego się i poszukującego człowieka. Próby o tym właśnie charakterze będą przedstawione w poniższym rozdziale, traktującym o tym, jak różnorodnie przebiegała implementacja relikwów antycznego myślenia, aktualna niezależnie od epoki i rozplanowania geograficznego, a zadziwiająca bogactwem swych postaci.

Podążając za nieocenionym **Le Goffem**, zgodzić się musimy z tezą **Wilhelma z Conches** z XII wieku – „jesteśmy tylko komentatorami starożytnych, nie wymyślimy nic nowego”¹⁷⁹⁴, a z drugiej strony mamy świadomość, że Europa to „spotkanie kultur”, to synteza i odwieczna interpretacja mitów, bohaterskich opowieści, legend i eposów, czyli obok *Odysei* i *Pieśni o Cydzie* tworzą ją także opowieść o **Beowulfie**, *Kalewala* i *Pieśń o Nibelungach*¹⁷⁹⁵.

2.1. Paideia. Kalokagathia. Orchestra. O tym właśnie duchu śródziemnomorskim podejmowanym i interpretowanym, polifonicznie przenikającym wariacyjnie przez epoki i ciągle nam drogim, aczkolwiek izolowanym i nieraz wypaczanym, należy się teraz opowieść, w obliczu kojącego obrazu **François Bouchera** pt. *Orfeusz i zaszuchane zwierzęta*¹⁷⁹⁶ oraz zgodnie ze słowem **Zygmunta Kubiaka**: „Potem zresztą ta nasza Europa, w której od tysiąca lat żyjemy, ciągle na nowo się rozpadała. I ciągle może się rozpadać, roztrzaskiwać jak dzban. Jest to dzban błęgiego napoju, nieraz porażającego

¹⁷⁹³ Piotr Jaroszyński, *Chrześcijaństwo wspólnym korzeniem Europy*, w: *Czasy katedr – czasy uniwersytetów. Źródła jedności narodów Europy*, red. Wiesława Sajdek, Lublin 2005, s. 87-96 (88-90).

¹⁷⁹⁴ Jacques Le Goff, *Historia i pamięć*, przekład Anna Gronowska, Joanna Stryczyk, Warszawa 2007, s. 55.

¹⁷⁹⁵ Karina Jarzyńska, *Eposy świata. Między mitem a historią. Literatura, religia, sztuka. Tradycja i współczesność*, Warszawa – Bielsko-Biała 2011.

¹⁷⁹⁶ Marc Fumaroli, François Lebrette, *Mitologia w arcydziełach malarstwa*, przeł. Iwona Badowska, Warszawa 2008, s. 160.



nas goryczą. Lecz właśnie wtedy, gdy nas poraża, rozpoznajemy smak trzeźwości i przenika do naszych serc świadomość, że cierpliwość, wytrwałość to też jest piękno, pełniejsze, dojrzalsze. Nie jakiś jeden zryw skrzydeł, lecz wracanie, po upadku dźwiganie się znowu w górę. Pozostaniemy w cesarstwie śródziemnomorskim, ono w nas żyje. Wielkie ułomności Europy są ułomnościami człowieczeństwa, ludzkiej historii. Wspaniała osobliwość tradycji zachodniej polega na tym, że ona widzi swoje skazy ostrzej, niż swoje widzi jakakolwiek cywilizacja. I, jak ufamy, ona się nigdy z tymi skazami nie pogodzi”¹⁷⁹⁷.

Wobec dzisiejszych problemów z autoidentyfikacją obywateli kontynentu, z mozaiką języków, kultur, obyczajów i tradycji skutkującą niejednokrotnie brakiem tolerancji, wobec nieustannego poszukiwania komponentów wspólnoty pomimo różnorodności i rozprożeń, wobec wzmagających się wrogich aktów w stosunku do Innego, nie Greka, a na bazie hellenistycznego indywidualizmu, który stanowi differentia mundi ekspansji europejskiej oraz na fundamencie procesów wchłaniania trendów i myśli - rodzący się, bardziej wykuwany niż pożądanym, także antycznych korzeni kosmopolityzm prokurujący naszą świadomość jednego pochodzenia, jednej genezy i pomimo wszystkiego jednej koncepcji w obliczu teatru sceny życia, prowokuje nas do refleksji, iż w swych rozlicznych perturbacjach i zawirowaniach nie odbiegliśmy daleko, tak w sposobie utrzymywania pokoju, jak i prowadzenia wojen, od naszych zdumiewających antenatów, tak od ich logosu, jak i szaleństwa. Pięknie ukazuje to w swych esejach **Aleksander Wojciech Mikołajczak**, kreśląc zarys korzeni Europy, korzeni wspaniałej, właściwie do dzisiaj nie pokonanej Europy¹⁷⁹⁸, Europy będącej spuścizną „Akropolu, Kapitolu i Golgoty”¹⁷⁹⁹ i nie tracącej zarazem śladów celtyckich, germańskich, słowiańskich czy ugrofińskich, jak to akcentuje Jan Paweł II¹⁸⁰⁰, Europy jako zwycięskiej organizacji kosmopolitycznej na mocnym i nigdy nie wygasłym fundamencie antycznych wartości, przejętych i inkorporowanych przez chrześcijaństwo¹⁸⁰¹.

Stąd poniższe rozważania stanowiące wstęp do refleksji nad relikami antyku w obecnej czy minionej świadomości europejskiej, w tym także w kanonach i odczuwaniu sztuki, nie wyłączając muzyki. O tym, że Europa jest rzymska, mówi do nas niejeden

¹⁷⁹⁷ Zygmunt Kubiak, *Dzieje Greków i Rzymian. Piękno i gorycz Europy*, Warszawa 2003, s. 527-528.

¹⁷⁹⁸ Aleksander Wojciech Mikołajczak, *Korzenie Europy*, Gniezno 2004.

¹⁷⁹⁹ Abp Józef Życiński, *Chrześcijańskie składniki w kulturze europejskiej*, w: *Humanitas grecka i rzymska*, red. ks. Remigiusz Popowski, Lublin 2005, s. 17-30 (18).

¹⁸⁰⁰ Jan Paweł II, *Ecclesia in Europa*, s. 19, za: ibidem.

¹⁸⁰¹ Christopher Dawson, *Tworzenie się Europy*, tłum. Jolanta W. Zielińska, Warszawa 2000, s. 17-25.



myśliciel, jak **Remi Brague**, niejeden poeta, przywołując znane postacie mitologii, tytułuje swe dzieło kompozytor czy malarz w sposób symboliczny odnosząc się do greckich, rzymskich czy judaistycznych haseł; do dziś w pamięci są hymniczne podstawy liturgii, przestrzega się stóp poetyckich, kibicuje się wspaniałym sportowcom olimpijskim, tak samo jak do dziś obowiązują teorie medycznej szkoły **Hipokratesa** przez **Galena z Pergii**, nie wspominając szeregu określeń filologicznych (kosmos), matematycznych (wzór na pole trójkąta czy koła, obliczeń **Erastotenesa** i **Euklidesa**), astronomicznych (układ solarny **Arystarcha**), fizycznych (teoria atomistyczna **Demokryta**, prawo i działo parowe **Archimedes**a, maszyna parowa **Herona z Aleksandrii**)¹⁸⁰², podświadomych toposów (np. „zielonej łąki”, „puszka Pandory”, „koń trojański” czyli „wyobraźni zaświatowej”, popularnej w refleksji humanistycznej i, inaczej, w kaznodziejstwie średniowiecznym) czy samych zasad porządku, prawa i istoty dyskursu.

Dziedzictwa nie zdołały zniweczyć początkowe akty barbarzyństwa wobec antycznych zabytków (zniszczenie Biblioteki Aleksandryjskiej w 331 r., zamknięcie *Akademii Platońskiej* w Atenach w 529 r.) czy odsunięcie na wieki greckiej myśli i dorobku politycznego. Początki refleksji nad rozległym obszarem starożytnego dorobku przyniósł dopiero wiek XII (odkrycie pism **Arystotelesa**)¹⁸⁰³, torując drogę do szczytowego renesansu, poprzedzonego anonsami w X w.; zwrot ów jednak począł się od szczątkowej znajomości pierw Rzymu, Grecji hellenistycznej i kultury etruskiej – klasyczne *legatio* greckie pozostawało jeszcze w cieniu¹⁸⁰⁴.

Rzecz jasna odnosi się to także do sztuk plastycznych i architektury, których estetyczne i warsztatowe wzorce stanowią niejednokrotnie zdumiewające konfrontacje z późniejszą rzeczywistością (symetria greckiej świątyni i jej kanony stylistyczne czy rzymskie odkrycia – beton, łuk i sklepienie¹⁸⁰⁵, rzeźba grecka i różnorodne formy wytwórcze czy prekursorskie tendencje malarskie – sceny rodzajowe, iluzjonizm, początki perspektywy linearnej i światłocienia¹⁸⁰⁶ obok ekspresjonizmu i z drugiej

¹⁸⁰² Anita Ganeri, *Dziedzictwo starożytności*, z angielskiego przełożyła Bożena Mierzejewska, Warszawa 2001.

¹⁸⁰³ Jacques Le Goff, *Średniowiecze i pieniądze. Esej z antropologii historycznej*, przełożył Bogdan Baran, Warszawa 2011, s. 83.

¹⁸⁰⁴ Mieczysław Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie, t. I: Od paleolitu po wieki średnie*, Warszawa 1976, s. 192-194.

¹⁸⁰⁵ Nikolaus Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, przeł. Agnieszka Morawińska i Hanna Pawlikowska, Warszawa 1976.

¹⁸⁰⁶ *Epoki i kierunki w kulturze. Sztuka, literatura, muzyka, teatr i film*, red. Bartłomiej Kaczorowski, Warszawa 2008, s. 86.



strony kubizmu malarstwa rzymskiego¹⁸⁰⁷). W refleksji nad literaturą i sztuką od dwudziestu pięciu wieków odzwierciedla się mimesis jako znak zawsze rozważanej kwestii relacji sztuki do rzeczywistości; i nawet w epokach antymimetycznych jakaś część kreowanego świata pozostawała w służbie odmalowania natury.

Fundamentalne pozostają nadal dla nas dzieje powstania i oddziaływania miast, idee Grecji, tego kraju poetów, nie kapłanów¹⁸⁰⁸ – demokracji **Klejstenesa**¹⁸⁰⁹, tolerancji, harmonii, liberalizmu i humanizmu, wiary w człowieka rozumnego, zasad kultury intelektualnej i myślenia abstrakcyjnego, organizacji życia publicznego, systemu wartości etycznych i estetycznych¹⁸¹⁰, wymogu koherencji przekazu i dzieła sztuki¹⁸¹¹ czy akceptacji wielokulturowości i chęci odkrywania nowych światów, aż po jońską filozofię przyrody czterech żywiołów (**Tales z Miletu, Heraklit z Efezu, Anaksymenes i Ksenofanes**)¹⁸¹², ważną dla postmodernistycznej sztuki¹⁸¹³ i poprzedzającą nasze kampanie ekologiczne czy powracające w europejskiej skarbnicy idee klasycyzmu (obok greckiego baroku w Pergamonie i aleksandryjskiego rokoka)¹⁸¹⁴; zdeterminowało to innowacyjność zachodniej kultury pomimo, a właściwie dzięki zakorzenieniu w niewolniczym układzie społecznym¹⁸¹⁵ oraz wpłynęło na nieustające dążenia do podejmowania uniwersalistycznych norm na wzór organizacji helleńskiej. Obyczajowe, kulturowe i publiczne normy owej humanitas¹⁸¹⁶ stały się fundamentem tak relacji prywatnych, jak i naukowych czy służby państwowej aż po ekonomię monetarną (np. pojęcie zysku – greckie antidora¹⁸¹⁷).

Pozostaje nadal ważna w całej rozciągłości definicja tak sformułowanej Europy autorstwa **Oskara Haleckiego**: „Europa jest wspólnotą wszystkich narodów, które w sprzyjających warunkach małego, lecz ogromnie zróżnicowanego kontynentu przyjęły i rozwinęły dziedzictwo cywilizacji grecko-rzymskiej, przekształconej i wzbogaconej

¹⁸⁰⁷ *Epoki i kierunki w kulturze...*, op. cit., s. 124.

¹⁸⁰⁸ Andrzej Wielowieyski, *Kultura europejska*, w: *Europa na co dzień Pakiet edukacyjny*, wyd. CODN Warszawa 1997, s. A-III/1-4 (1).

¹⁸⁰⁹ *Oksfordzki słownik biograficzny*, przeł. Bożenna Stokłosa, Piotr Kłossowicz, Warszawa 1999, s. 247.

¹⁸¹⁰ Franciszek Gołębowski, *Kulturowe aspekty integracji europejskiej*, Warszawa 2008, s. 171-175.

¹⁸¹¹ Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York – London 1998, s. 39.

¹⁸¹² Jan Tomkowski, *Dzieje myśli*, Warszawa 1997, s. 14.

¹⁸¹³ *Estetyka czterech żywiołów*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków 2002.

¹⁸¹⁴ *Literatura i sztuka. Starożytność i średniowiecze. Encyklopedia PWN*, red. Bartłomiej Kaczorowski, Warszawa 2003, s. 24.

¹⁸¹⁵ John Gould, *Myśl grecka*, w: *Cywilizacje starożytne*, red. Arthur Cotterell, Łódź 1990, s. 296-301.

¹⁸¹⁶ Krzysztof Głombowski, *Pojęcia „hellenizmu” i „barbaryzmu” jako wyznaczniki Herodotowej i europejskiej humanitas*, w: *Humanitas grecka i rzymska...*, op. cit., s. 31-46 (31).

¹⁸¹⁷ Jacques Le Goff, *Średniowiecze i pieniądze...*, op. cit., s. 183.



przez chrześcijaństwo, dzięki czemu wolne ludy spoza granic dawnego imperium uzyskiwały dostęp do odwiecznych wartości ukształtowanych w starożytności”¹⁸¹⁸.

Ex Oriente lux. Zakorzenie w Biblii i wynikłe stąd tendencje do tworzenia ciągle nowych syntez obok genezy europejskiej literatury, przedłożone tam idee życia jednostkowego i we wspólnocie, uniwersalistyczna wizja świata aż do konfliktów ideologicznych włącznie (filozofia **Barucha Spinozy**, mit **Don Juana**, dzieło **Woltera**, **Fryderyka Nietzschego**¹⁸¹⁹), rozwój sztuki i literatury po „historię świętą” symboli i mitów, kabałę, wiedzę tajemną, wielokrotnie powracające miraż okultyzmu i hermetyczne traktaty ważne do końca XVI wieku¹⁸²⁰ aż po rezultaty gospodarcze – cechują podejmowane w nowożytności dziedzictwo judeochrześcijańskie¹⁸²¹. Istotne były także w europejskiej historii wątki odziedziczone po cywilizacji bizantyńskiej jako skutek intensywnej fascynacji Greków kontynentem azjatyckim, co zsyntetyzował **Aleksander Macedoński**¹⁸²² – wątki literackie (homiletyka, hymny, hagiografia, literatura dworska), formy stymulacji społecznej (edukacja w dobie karolińskiej) czy szerzenie kultury przez chrystianizację (Europa Wschodnia) obok kanonu ceremoniału dworskiego¹⁸²³.

Kultura grecka miała świadomość zapożyczeń z rejonu Żyźnego Półksiężyca (rozwinęta kultura, nauka i literatura Sumerów z kołem i wozem, wątki o potopie i stworzeniu świata, Kodeks **Hammurabiego**, tarasowe zigguraty, mechanika precyzyjna) i Egiptu (np. organy hydrauliczne, przejęte potem przez Rzymian, etyka struktur muzycznych wraz z bogatym instrumentarium). Owe inkrustacje nadały także piętno samej Biblii (język obrazów i symboli ze przejęty ze Wschodu (ogród boży, drzewo życia, owoc, wąż, wieża Babel, drabina, księgi proroków). Nie sposób nie wspomnieć także o takich uwidocznionych po wielokroć i przejętych przez chrześcijaństwo symbolach, jak koło, co ilustruje wizjonerskie dzieło **Williamia**

¹⁸¹⁸ Oskar Halecki, *Historia Europy, jej granice i podziały*, Lublin 2000, s. 29.

¹⁸¹⁹ Zbigniew Kaźmierczak, *U źródeł automatycznej religijności Nietzschego*, w: *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. Jarosław Ławski i Krzysztof Korotkich, Białystok 2008, s. 75-80.

¹⁸²⁰ Charles G. Nauert, *Życie umysłowe*, w: *Szesnasty wiek. Zarys historii Europy. Oxford*, red. Euan Cameron, z angielskiego przełożyła Małgorzata Szubert, Warszawa 2011, s. 134-164 (143-144).

¹⁸²¹ Szeroko zaprezentowane dziedzictwo sztuki wywodzące się z Biblii w: Ks. Marek Stachowski, *Tradycje Biblijne. Biblia w kulturze europejskiej*, wstęp: kard. Gianfranco Ravasi, Kraków 2011; także p.: *Biblia w kulturze europejskiej*, red. Wojciech Słomski, Warszawa 2007.

¹⁸²² Jean-Baptiste Duroselle, *Europa. Historia narodów*, Warszawa 2002, rozdz. 4, 5.

¹⁸²³ *Literatura Europy. Historia literatury europejskiej*, red. Annick Benoit-Dusausooy i Guy Fontaine, koordynacja przekładu Elżbieta Skibińska, Gdańsk 2009, rozdz. 1. Dziedzictwo.



Blake'a *Bóg stwarzający wszechświat* z wyobrażeniem Boga z cyrklem (1794), także mistyka poszczególnych liczb (np. pięć zmysłów czy siedem grzechów głównych¹⁸²⁴, znany nam z unijnej flagi zbiór gwiazd¹⁸²⁵) z dekalogiem na czele obok solarnego indyjskiego znaku swastyki.

Inspirujące były osiągnięcia cywilizacji przedgreckich - wspomnieć chociażby trzeba o bliskim nam Grobie **Agamemnona** z kultury egejskiej.¹⁸²⁶

Nie można nie wskazać na pozostałości reguł antycznej sztuki w sferze sztuki, w tym w procesach tworzenia muzyki, przejętych potem przez chrześcijaństwo i całą sztukę kontynentu (wykształcone formy muzycznego zaśpiewu, czyli hebrajskie i syryjskie śpiewy psalmodyczne, melizmatyczne responsorialne i sylabiczne antyfoniczne), wywodzące się ze sztuki Mezopotamii i zasymilowane przez liturgię bizantyńską hymny (kontakion)¹⁸²⁷, integrujące śpiewy greckie i helleńskie, idea synkretyzmu dramatu greckiego, stanowiąca punkt odniesienia kolejnych reformatorów opery z **Mozartem** na czele aż po dzieło **Ryszarda Wagnera**, wypracowane w dalekiej starożytności podstawowe instrumentarium, muzyka religijna i świecka, istotne w przewrocie XVIII wieku i nawet w XX zasady konstrukcji muzycznej, skalowej wraz z symboliką, muzykoterapią, pedagogiką muzyczną i grecką koncepcją *agon*, powracającą sinusoidalnie w europejskiej estetyce aż do XX wieku.

Zadziwiający zestaw elementów wpływających na trwałość owego uniwersum wskazuje **Wolfgang Reinhard** w postaci istniejących kameralnie ukształtowanych mikroregionów, dostępnych morzem oraz w syndromie „antropologicznej ciągłości wspólnej śródziemnomorskiej kultury honoru”¹⁸²⁸. Interferencja wątków późnoantycznych z nową tkanką ideologii chrześcijańskiej sięgała tak form i technik malarskich, jak i sedna sformułowań ikonograficznych (np. anioł ze skrzydłami od **Nike**, król **Dawid** przemianowany z **Orfeusza**, symbolika dobrego pasterza, wina) –

¹⁸²⁴ **Hieronim Bosch**, *Siedem grzechów głównych*, 1480 z czterema medalionami, za: Christiane Stukenbrock, Barbara Toepper, *Arcydziała malarstwa europejskiego*, tłum. Małgorzata Omilanowska, 2007, s. 97.

¹⁸²⁵ Manfred Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. Ryszard Wojnakowski, Kraków 1994, s. 48-49, 88, 160.

¹⁸²⁶ *Epoki i kierunki w kulturze...*, op. cit., s. 10-151.

¹⁸²⁷ Inny ośrodek to Antiochia; najstarszy przekaz hymnodii pochodzi z III wieku n.e. zapisany w notacji greckiej na papirusie rachunku za zboże, za: ks. Edward Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 2008, s. 13; Egon Wellesz, *Historia muzyki i hymnografii bizantyńskiej*, tłum. Maciej Kaziński, Kraków 2006.

¹⁸²⁸ Wolfgang Reinhard, *Życie po europejsku. Od czasów najdawniejszych do współczesności*, tłum. Jacek Antkowiak, red. naukowy prof. dr hab. Wojciech Józef Burszta, Warszawa 2009, s. 354.



Kościół triumfalnie opanowywał świat antyczny, zespalając zarazem mistyczne wątki orientalne¹⁸²⁹.

Przede wszystkim sam mit o powstaniu **Europy**¹⁸³⁰, a raczej o jej porwaniu przez byka, podobnie jak mity o muzyce – o **Orfeuszu** i **Dionizosie**, zaświadczają o nieustannej wymianie kulturalnej w obrębie Śródziemnomorza – wschodnie pierwiastki stanowiły zaczyn kultury kreteńskiej, jak wiadomo, związanej z kultem tego zwierzęcia¹⁸³¹.

Istotne wątki judaistyczne i żydowskie¹⁸³² w naszej kulturze (np. biblijny symbol siedmiu pieczęci w filmie **Ingmara Bergmana** czy **Francisa Forda Coppoli** *Czas Apokalipsy*) i literaturze¹⁸³³ obok zwyczajów, mistyki, kabały i magii¹⁸³⁴, fenicki pieniądz i alfabet, religijne i filozoficzne systemy intelektualne, bliskowschodnie inskrypcje, kalendarz, astronomia, kodeks prawny, podstawy księgowania i kredytowania, zasady logistyki i fiskalizmu oraz obliczenia egipskie i babilońskie¹⁸³⁵ – znamienne te procesy, ciągłości i zmiany, jak je określa **Peter Rietbergen**, osiągnięcia zarówno techniczne¹⁸³⁶, jak przede wszystkim odnoszące się do sfery świadomości, osiągnięcia na polu zespolenia wartości intelektualnych i religijnych, tworzących przestrzeń prywatną, a tym samym publiczną - naznaczyły nieustannie formującą się kulturę europejską, osadzoną jednak najdobitniej na glebie cywilizacji grecko-rzymskiej.

Kosmopolita. Mecenas. Pax Romana. Traktując temat dyspersyjnie, możemy więc pomyśleć zarówno o wielkich opowieściach mitycznych stanowiących kanwę rozlicznych oper baroku czy szeregu arcydzieł malarstwa¹⁸³⁷, o Grecji stojącej u początków **Byronowskiego** romantyzmu czy filozoficznych kanonów oświecenia, o greckiej literaturze, nauce, teatrze, historii czy filozofii i sławnych postaciach

¹⁸²⁹ Jan Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 1969, t. I, s. 27-48.

¹⁸³⁰ Beata Klocek di Biasio, *Europejska tożsamość i mit Europy w sztuce*, Toruń 2010.

¹⁸³¹ Franciszek Gołembski, op. cit., s. 56-59.

¹⁸³² Shmuel N. Eisenstadt, *Utopia i nowoczesność*, przełożył Adam Ostolski, Warszawa 2009, s. 176-203.

¹⁸³³ Szczególnie zwraca na to uwagę **Edward W. Said** w swojej znanej monografii orientalizmu: *Orientalizm*, przeł. Witold Kalinowski, wstępem opatrzył Zdzisław Żygulski jun, Warszawa 1991.

¹⁸³⁴ Norman Davies, *Europa między Wschodem a Zachodem*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Kraków 2007, s. 267-287: *Wątek żydowski w historii Europy*.

¹⁸³⁵ Peter Rietbergen, *Europa. Dzieje kultury*, z angielskiego przeł. Robert Bartoń, Warszawa 2001, rozdz. 1.-2.

¹⁸³⁶ Jack Goody, *Kradzież historii*, tłum. Jacek Dobrowolski, 2009.

¹⁸³⁷ Marc Fumaroli, François Lebrette, op. cit.



mitologicznych, o kulturze uprawy oliwek i wina, o rzymskiej literaturze czy technologiach gospodarczych, o monumentalnym stylu budynków publicznych, powielanych potem wielokroć ku chwale rządzącej ideologii, o akweduktach, o kodeksie praw (*Digesta, Nowele, Instytucje i Kodeks Justyniana*)¹⁸³⁸, o konstrukcjach hydraulicznych, o reformie kalendarza gregoriańskiego według jego pierwowzoru juliańskiego i rzymskich cyfrach czy o sztuce wczesnochrześcijańskiej i bizantyńskiej trawestującej dorobek rzymskich artystów. Wspomnienie o fascynacji antykiem u **Leopolda Staffa** czy **Nicolasa Poussina**, o niezapomnianym arcydziele **Owidiusza** czy nieustannie obecnym w europejskiej literaturze **Wergiliuszu** – cały czas jest reinterpretowaniem znaczeniowości starożytności, co utrwalało tożsamość kontynentu i sprzyjało ekspansji cywilizacji europejskiej.

I jeżeli zauważamy związek między *Wędrówką po Helladzie* **Pauzanasza** z II w. n.e., oświeceniowym zjawiskiem Grand Tour dobrze urodzonych młodzieńców a przewodnikiem *Pascala*, pomiędzy strukturą greckiego dramatu a rysem współczesnego filmu i konwencjonalnej powieści, jeżeli wspomnimy o strategiach wojennych **Hannibala** i **Napoleona**, kiedy jawi nam się idealna, uniwersalistyczna i w pełni zintegrowana Europa, owa Euroazjatycka szachownica¹⁸³⁹ jako imperium konsensusu¹⁸⁴⁰ w świetle dawnego imperium Cesarstwa i upadłego imperium radzieckiego, kiedy siedzimy w ogrodzie, patrząc na proste i bogato zdobione kolumny pobliskiego dworku – to znaczy, że odczuwamy te znaczenia jako ważne, podlegające metamorfozom, acz niezmiennie i niezmiernie inspirujące, jako dla nas wytyczne, acz ciągle niedościgłe.

W poszukiwaniu wzorów dla siebie i swojego dzieła wielcy europejscy twórcy i nowatorscy myśliciele podążali śladami antyku¹⁸⁴¹ – na nigdy nie zamkniętej liście jest tak samo **William Szekspir**, jak sir **James Frazer**, podobnie **Jean Philippe Rameau** czy **Igor Strawiński**, równie św. **Augustyn** jak **Jean Jacques Rousseau**, tyle **Zygmunt Freud** co **Daniel Libeskind**, w tych samych kręgach myślowej penetracji **Blaise Pascal**, co XX-wieczny kompozytor **Bela Bartok**, stosujący w muzyce zasady złotego podziału, w linii jawi się **Thomas Jefferson**, na którego biurku do końca jego

¹⁸³⁸ Antoni Dębiński, *Znaczenie prawa dla rozwoju nauki w średniowieczu*, w: *Czasy katedr...*, op. cit., s. 23-39.

¹⁸³⁹ Zbigniew Brzeziński, *Wielka szachownica. Główne cele polityki amerykańskiej*, przeł. Tomasz Wyżyński, Warszawa 1997.

¹⁸⁴⁰ Ulrich Beck, Edgar Grande, *Europa kosmopolityczna. Społeczeństwo i polityka w drugiej nowoczesności*, przeł. Aleksander Ochocki, Warszawa 2009.

¹⁸⁴¹ Mary Beard, John Henderson, *Kultura antyczna*, przeł. Grzegorz Muszyński, Warszawa 1997.



dni leżała *Polityka Arystotelesa*¹⁸⁴² do **Karola Marksa**. Kolejne spoiwa europejskiej cywilizacji, wywodzące się z antyku, spełniały swą zasadniczą rolę w swej odmianie czasowej i przestrzennej: stworzona przez Greków historia, rzymska łacina, twór partyjny, rewolucja, funkcja elit, rodzaje modlitw, imprezy masowe, chrześcijański hierarchiczny strukturalizm instytucjonalny, mity jako początek literatury i form symbolicznych z religią, krążenie nowin i idei wraz z handlowaniem jako prototypem wspólnego i wolnego rynku, obraz jedności przeciwieństw kulturowych¹⁸⁴³, pojęcia Arkadii i tradycja laurów, zhierarchizowane i zharmonizowane polis wraz z logos nauki¹⁸⁴⁴, owa obecna już na zawsze polaryzacja myśli zachodniej na twórcze napięcie i złożoność struktury¹⁸⁴⁵, aż po gwiaździste ronda w Paryżu i Szczecinie – to zawsze opiera się na solidnym fundamencie wartości duchowych i humanistycznych¹⁸⁴⁶.

Rzymska kultura polityczna republiki i monarchii aż po dyktaturę włącznie, stwarzająca model imperialny, kanon pluralizmu kulturowo-religijnego – stały się nieocenioną zbiornicą procedur w ciągu całej historii Europy, występując w rozmaitych odmianach czasowych i konstrukcyjnych.

Do funkcjonującego od dawna wykazu strategicznych miast rzymskiego limes możemy dodawać jednak inne, także pozostające w tym obrębie, a pełniące rolę pasa transmisyjnego dorobku cesarskiej cywilizacji na wschód, jak np. Trewir, miasto graniczne, powstałe za panowania **cesarza Augusta**, centrum spajające dalsze prowincje (Brytania, Belgia, Galia i Germania), przeżywające swój szczyt za czasów **Konstantyna**, a dzisiaj pokazujące z dumą zachowane zabytki¹⁸⁴⁷.

I jeżeli, nie wymieniając jeszcze wielu innych cech antycznego dziedzictwa, pozostaniemy przy powyższym oglądzie, możemy skonstatować, iż szereg innych, bardziej wyrafinowanych i „sophisticated” znamion kultury Śródziemnomorza wniknęło w naszą świadomość i powtarza się, bezwiednie, jak np. pełne symboliki „smutne pieśni nad rzekami Babilonu”¹⁸⁴⁸, symboliczna i fundamentalna dla syndromu

¹⁸⁴² Zofia Libiszowska, *Tomasz Jefferson*, Łódź 1984, s. 290.

¹⁸⁴³ *Historia świata śródziemnomorskiego*, red. Jean Carpentier i Francois Lebrun, przeł. Antoni Pierchała, Wrocław 2003, s. 78-92.

¹⁸⁴⁴ Jean Mathieux, *Wielkie cywilizacje. Rozkwit i upadek imperiów*, z francuskiego przeł. Grażyna Majcher i Maria Żurowska, Warszawa 2008, rozdz. IV pt. Jednoczący hellenizm, s. 166-210.

¹⁸⁴⁵ Richard Tarnas, *Dzieje umysłowości zachodniej. Idee, które ukształtowały nasz światopogląd*, przekł. Michał Filipczuk, Janusz Ruskowski, Poznań 2002, s. 90-94.

¹⁸⁴⁶ Jan Parandowski, *Z antycznego świata*, Warszawa 1978.

¹⁸⁴⁷ Zbigniew Bukowski, Krzysztof Dąbrowski, *Świt kultury europejskiej*, Warszawa 1971, s. 284-294.

¹⁸⁴⁸ Jean-Pierre Isbouts, *Od Mojżesza do Mahometa. Wspólne korzenie*, z angielskiego przeł. Jerzy Korpanty, s. 175.



Europy kongruencja przeciwieństw **Alkmajona** pitagorejczyka¹⁸⁴⁹, personifikacja przywar i cnót z greckimi i rzymskimi bogami w tle¹⁸⁵⁰, wspomniana przez **Luciena Rebateta**¹⁸⁵¹ dekadencja wirtuozeria u końca Cesarstwa czy mistyczna idea podziału dziejów ludzkości na okresy (**Joachim z Fiore, Giambattista Vico, Johann Wolfgang Goethe, Georg Friedrich Hegel**)¹⁸⁵². Nie jest przypadkiem metamorfoza wpływów idei rzymskich w dobie renesansu na rzecz ożywczych prądów greckich rodem, co pozostało aktualne w początkach romantyzmu¹⁸⁵³ - człowiek przecież stale poszukuje utopii i szczęścia na łonie Natury...

Kultura Śródziemnomorza stanowiąca jedną całość inkorporowana została już w naszej świadomości europejskiej, gdyż: „w rozwoju Europy i jej cywilizacji w czasach od Cezara do Karola Wielkiego nie było żadnej cezury ani ‘katastrofy’”¹⁸⁵⁴.

Przytoczyć się prosi w tym miejscu piękną refleksję, jaka wyszła spod pióra **Ericha Gombricha**: „Grecy przełamali sztywne tabu wczesnej sztuki orientalnej i poszli dalej odkrywczą drogą, by dodawać coraz więcej swych spostrzeżeń do tradycyjnego obrazu świata. Ale dzieła ich nigdy nie wyglądają jak zwierciadła, w których odbija się każdy przypadkowy skrawek natury. Zawsze noszą znamię intelektu, który je stworzył”¹⁸⁵⁵.

Poniższa refleksja zatem o znaczeniu, jakie dla nas jeszcze w XXI wieku objawia duch starożytnych nieśmiertelnych, została przeze mnie skonstruowana według schematu czterech magicznych procesów, czterech rodzajów wzajemnych stosunków, zachodzących przez wieki między narodami postantycznej Europy i rozumianych chronologicznie, mianowicie: izolacji, asymilacji, konfliktu i integracji.

¹⁸⁴⁹ Janina Gajda-Krynica, *Koncepcje symetrii w filozofii starożytnej*, w: *Symetrie w sztuce i naukach humanistycznych*, red. Janina Gajda-Krynica, Wrocław 1993, s. 11-29 (15).

¹⁸⁵⁰ Felipe Fernandez-Armesto, *Cywilizacje. Kultura, ambicje i przekształcanie natury*, z angielskiego przeł. Maria Grabska-Ryńska, Warszawa 2008, s. 307.

¹⁸⁵¹ Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique. Des origines à nos jours*, Paris 1969, s. 36.

¹⁸⁵² Arnold Hauser, *Filozofia historii sztuki*, przeł. Danuta Danek i Janina Kamionkova, Warszawa 1970, s. 166-186.

¹⁸⁵³ Charles Rosen, *The Classical Style...*, op. cit., s. 170-172.

¹⁸⁵⁴ Autor **Oskar Halecki**, przytacza tutaj publikację **Alfonsa Dopscha**: Oskar Halecki, *Historia Europy, jej granice i podziały*, Lublin 2000, s. 35; dla niego Epoka Śródziemnomorska skończyła się w VIII wieku (s. 49).

¹⁸⁵⁵ Erich H. Gombrich, *O sztuce*, Warszawa 1997, s. 115.



2.2. *Kultura latina i orthodoxa. Mythos i logos. Arabeska i plecionka*¹⁸⁵⁶. *Hymn, chorał gregoriański, rondo, motet, msza, catharsis, mimesis, algebra – splendor intellectus*¹⁸⁵⁷ i *brzytwa Ockhama*. Wbrew powszechnym jeszcze kilka dekad temu mniemaniu dzisiaj średniowiecze nie jest już dla nas okresem zaniku kultury europejskiej, a wręcz przeciwnie, czasem przygotowania doby nowożytnej, etapem wstępnym do renesansu, i bardziej precyzyjnie – momentem przechowania i bezcennej transformacji osiągnięć starożytnych; bez średniowiecza nie mielibyśmy wręcz pojęcia o ich istnieniu. Taka teza przyświeca wybitnemu badaczowi europejskiej literatury, **Ernstowi Robertowi Curtiusowi**, jak też, z drugiej strony – znamienitemu historykowi tej epoki, **Jacquesowi Le Goffowi**. I właśnie owe fascynujące teorie obydwóch wielkich myślicieli naszych czasów prowadzić nas będą podczas tej wędrówki śladami antyku, antyku obecnego w dorobku wieków średnich, aczkolwiek wspomniana w podtytule ideologiczna izolacja jest częściowym znamieniem tej epoki.

Europa zjednoczona w formach artystycznych, kanonach teologii i sztuki chrześcijańskiej, kontynuowała paradoksalnie wymowę pogańskiej architektury sakralnej, praw sztuki muzycznej i literatury. Ale gdyby nie cesarski Rzym, Europa nie oglądałaby rozpowszechnionej nowej religii, gdyby nie najazd Arabów i ich wielowiekowa okupacja Półwyspu Iberyjskiego (złoty wiek islamu VIII-XIII), nie znalazłbyśmy pism **Arystotelesa** ani greckiej myśli, algebry, trygonometrii, szachów (od X wieku)¹⁸⁵⁸, automatu do... podawania herbaty, komputera (od 100 r. p.n.e) czy technik nawadniania¹⁸⁵⁹ ani nowoczesnej medycyny (**Avicenna**)¹⁸⁶⁰. Kontakt z rozwiniętą cywilizacją Wschodu dla owego średniowiecznego katolicyzmu łacińskiego stanowił wartość decydującą, skutkującą zrodzeniem się arystokratycznej kultury dworskiej, rodzimej literatury, nie wspominając o powyżej wzmiankowanym

¹⁸⁵⁶ *Krzyż Celtów. Misterium i poezja*, tłum., wybór i posłowie Alina Krajewska, Kraków 2008, s. 156-166; Brian Bates, *Magia, mity i tajemnice średniowiecza*. przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 2002, s. 211-212.

¹⁸⁵⁷ Umberto Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przekł. Magdalena Kimula, Mikołaj Olszewski, Kraków 2006, s. 153.

¹⁸⁵⁸ Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, przeł. Hanna Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s. 308-311.

¹⁸⁵⁹ Inne urządzenia to m.in.: chiński strój ognioodporny, maszyna na korbę, koło wodne za **Witruwiuszem**, greckie astrolabium z II w. pne, chińskie maszyny wojenne, technologie budowy statków, p.: Michael Jordan, *Islam. Historia religii kultury*, przeł. Jerzy Korpanty, Warszawa 2004; Henri Stierlin, *Islam. Od Bagdadu do Kordoby. Wczesne budowle od 7. do 13. stulecia*, tłum. Elżbieta Sławikowska, Danuta Hattowska, Taschen 1997; Jean Mathiex, *Wielkie cywilizacje. Rozkwit i upadek imperiów*, z francuskiego przeł. Grażyna Majcher, Maria Żurowska, Warszawa 2008.

¹⁸⁶⁰ Traktaty **Hipokratesa** i **Galena** objawione na przełomie XII i XIII wieku w Salerno w tłumaczeniu łacińskim.



przyswojeniu sobie arabskiej tradycji intelektualnej¹⁸⁶¹. Gdyby nie głęboki rozwój nauki w Toledo, nie powstałaby „szkoła” Oxfordu. Czyż nadal nie zdumiewają nas zamki szyfrowe **Al-Dżazarięgo** czy jego słynna pompa zbudowana według pomysłu **Ktesibiosa** z Aleksandrii, czyś do dzisiaj nie wspomina się osiągnięć **Awicenny** czy **Awerroesa**?

Po raz kolejny, nie ostatni, Europa dowodzi zdolności pogodzenia kontradycji – dla rozwoju kontynentu istotna jest i cultura latina i cultura orthodoxa. Nawet krytykowana średniowieczna metoda scholastyczna uformowana przez **Pierre’a Abelarda** (XII w.) uległa rozwojowi i modernizacji pod wpływem pism **Arystotelesa**¹⁸⁶². Owocne współistnienie kontrastów zapewniło także kulturze europejskiej „przetrwanie kultury klasycznej w kontekście chrześcijaństwa i Europy..., a wynikające stąd napięcie nabrało charakteru strukturalnego i aż do XX stulecia było motorem zmian kulturowych”¹⁸⁶³.

Zdołano dostosować do idei chrześcijańskich grecki sposób myślenia, a wypracowanie spójnej koncepcji przez **św. Augustyna** (historiozofia wyboru między dobrem i złem)¹⁸⁶⁴ oraz konwersja elit zapewniły zarówno aktualność dawnych praw człowieka i cywilizacji, jak i panowanie nowej religii¹⁸⁶⁵. Dawne idee stopiły się z nowymi – Europa odzyskała i ugruntowała swoją tożsamość na następne pokolenia, stwarzając nową przestrzeń kulturową; spełniła się tym samym wizja **Prudencjusza** sprzed 403 r. o cesarstwie rzymskim stanowiącym podstawę rozpowszechniania chrześcijańskiego przesłania wśród barbarzyńskich ludów¹⁸⁶⁶.

Znamy jeszcze jedno centrum transmisyjne antycznej kultury – irlandzkie klasztory (wspomnieć tu się godzi **św. Kolumbana** i **Kolumbana Młodszego**)¹⁸⁶⁷, w których do skarbów odkrywanej przez mnichów starożytności dodano mistykę symetrii ornamentyki i plecionki¹⁸⁶⁸. I jeżeli tajemnicza kultura Celtów stanowiła trzeci krąg cywilizacyjny na obszarze Europy (obok grecko-rzymskiej i scytyjskiej) i zdołała

¹⁸⁶¹ Christopher Dawson, op. cit., s. 284-285, 158-159.

¹⁸⁶² Antoni Dębiński, op. cit., s. 20-34. O głębokim związku myśli **Augustiańskiej** i chrześcijańskiej z grecką filozofią w: Edward Iwo Zieliński OFM, *Istota wolności: Anzelm – Plotyn – Augustyn – Jan Duns Szkot*, w: *Czasy katedr...*, op. cit., s. 39-56.

¹⁸⁶³ Peter Rietbergen, op. cit., s. 95, 98.

¹⁸⁶⁴ Michał Kuziak, Sławomir Rzepczyński, Dariusz Sikorski, Tadeusz Sucharski, Tomasz Tomasik, *Słownik myśli filozoficznej*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008, s. 108-124.

¹⁸⁶⁵ P.: Giuseppe Sergi, *L'idée de Moyen Age*, Paris 1998.

¹⁸⁶⁶ Ibidem, s. 102.

¹⁸⁶⁷ Thomas Cahill, *Jak Irlandczycy ocalili cywilizację*, tłum. Anna Barańczak, Poznań 1999; Christopher Dawson, op. cit., s. 200-205.

¹⁸⁶⁸ Mieczysław Złat, *Symetria w sztuce*, w: *Symetrie w sztuce i naukach humanistycznych*, red. Janina Gajda-Krynicka, Wrocław 1993, a. 49-96.



osiągnąć swój renesans około wieku V, dostarczając tym samym wskutek ożywionej działalności klasztorów wielu zabytków starożytności¹⁸⁶⁹, to owo wzbogacenie kultury Europy pozwoliło na ocalenie spuścizny antyku tak samo cenne, jak wkład Arabów, a ponadto przyczyniło się do powstania literatur narodowych. Amor ornamenti wniknęło w zbiornicę europejską z dwóch stron, a relikty mitologicznych scen figuralnych obficie wykorzystywane we wczesnym średniowieczu¹⁸⁷⁰ poświadczały transformację klasycyzmu antycznego, a nie jego całkowity zanik¹⁸⁷¹. Wykonawcą testamentu i spadkobiercą dorobku Rzymu był przecież rozwinięty szczytowo od XI i XII wieku średniowieczny monastycyzm, zapoczątkowany na podłożu ucieczki od złowrogich aspektów chylącego się ku upadkowi starożytnego Cesarstwa¹⁸⁷².

Rudymenty dalekosiężnego procesu przekazania wiedzy starożytnych przez świat orientalny wytworzyły się w V i VI wieku, w dobie kultury monofizycznej (**Sewerus z Antiochii** i **Julian z Halikarnasu**), a ów splot ekspansywnie się rozszerzający na tereny Azji i Afryki szczególnie zaowocował na obszarze południowej Europy, skutkując bogatą i głęboką w idee kulturą arabską VI i VII wieku, punktem, kiedy „Wieki Ciemne zachodniej cywilizacji zbiegły się ze złotym wiekiem kultury bizantyjskiej i islamu”¹⁸⁷³ – „**Mahomet** był odpowiedzią Wschodu na wyzwanie **Aleksandra**”¹⁸⁷⁴. Statyka jednak i upaństwowienie duchowego kształtu ośrodka bizantyjskiego nie wygenerowały sprzyjającego klimatu dla przejęcia tych innowacji; stało się to dokonaniem dynamicznej, acz jeszcze nie wysokiej kultury Zachodu¹⁸⁷⁵

Owo doniosłe zespolenie myśli starożytnej z nowymi przykazaniami, realizowane z początku przez **Filona z Aleksandrii** z I w. ne i **św. Hieronima ze Strydonu** (IV/V w.), eksplikuje dogłębnie nieoceniony **Jacques Le Goff**, poszukując przyczyn faktu, że w ciągu całego średniowiecza powtarzały się sinusoidalnie i konsekwentnie przywołujące ideały antyku momenty przejściowe, akcenty przełamywania wszechpanującej ideologii i symboliki religijnego uniwersalizmu – renesansy o inspirującym znaczeniu: „Choć kompromis ten ocalił pewną ciągłość

¹⁸⁶⁹ Jerzy Gąssowski, *Mitologia Celtów*, Warszawa 1979, s. 5.

¹⁸⁷⁰ George Henderson, *Wczesne średniowiecze*, przeł. Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1987, s. 99-164.

¹⁸⁷¹ Ibidem: mozaiki podłogowe w sztuce angielskiej, ilustracje karolińskich scen biblijnych, Konstantynopol jako wzór doskonałości kulturowej dla opata **Sugera**, symbole władzy i moda na antyk za panowania **Karola Wielkiego**, northumbryjski renesans VII i VIII wieku, romańska rzeźba południowej Francji o północnej Hiszpanii (np. katedra w Geronie), pisma biskupa **Hildeberta z Le Mans** (1055-1133).

¹⁸⁷² George Henderson, op.cit., s. 162.

¹⁸⁷³ Christopher Dawson, op. cit., s. 110.

¹⁸⁷⁴ Ibidem, s. 140-142.

¹⁸⁷⁵ Ibidem, a. 188-190, rozdz. III *Tradycja klasyczna i chrześcijaństwo*, s. 60-78..



tradycji antycznej – był on w stosunku do niej tak wielką zdradą, że elita intelektualna wielokrotnie doznawała potrzeby rzeczywistego powrotu do źródeł starożytnych. Są to renesansy rozkładające się akcentami na całe średniowiecze: w epoce karolińskiej, w wieku XII, wreszcie w zaraniu wielkiego Renesansu¹⁸⁷⁶. Pomimo więc deformacji, rozproszenia czy wielowiekowych upokorzeń, rozpoczynał się czas asymilacji dorobku antyku, ów „średniowieczny zamęt myśli, ...zamęt jako warunek powstania nowego ładu”¹⁸⁷⁷, „translatio imperii, translatio studii”¹⁸⁷⁸.

Wskazać trzeba pierw ważny dla początków edukacji renesans objawiony za przyczyną **Alkuina** i jego reformy szkolnictwa wzorem **Izydora z Sewilli**, ten renesans karoliński z ważnymi ośrodkami monastycznymi (Auxerre, Fulda, St Gallen, Reichenau, Tours), z późnoantycznym podziałem dyscyplin naukowych, wpływający także na ukształtowanie się stylu, nomen omen, romańskiego (określenie jednak z XIX wieku), który sięgał w swej genezie dalej, do świata islamu i wschodu, zaowocował w szeregu dziedzinach (gatunków literackich, architektury, historiografii)¹⁸⁷⁹. Zaznaczyć trzeba infiltrację angielskiego systemu i postaci **Bedy Czcigodnego** na charakter tego protorenesansu, pierwszego światełka w „morzu ciemności”¹⁸⁸⁰.

Ten wczesny renesans zaowocował potem w odmianie ottońskiej w połowie X wieku, w założeniu uniwersalistycznym według wzorów cesarstwa rzymskiego, zaś renesans XII-wieczny zrodził się właśnie pod wpływem docierających na Zachód pism **Arystotelesa** na przełomie XII i XIII wieku¹⁸⁸¹, opatrzonych komentarzami arabskich myślicieli (**Ibn Siny** i **Ibn Ruszda**)¹⁸⁸². Proporcje pitagorejskie i zestawy liczb pełnią zasadniczą rolę tak w bryle świątyni, jak i w strukturach chorału; owa zgodność presokratejskiej kongruencji proporcji i liczby przeniesiona przez **Platona** i **Arystotelesa**, potem **Polikleta** i **Galena**, a w końcu przez **Witruwiusza** – stanowi w średniowieczu definicję piękna, jedności w wielości¹⁸⁸³.

Jeżeli polityczna i geograficzna organizacja instytucjonalna Rzymu wraz z dziedzictwem łaciny ułatwiły rozpropagowanie nowo ukształtowanej religii i jej egzegezy autorstwa św. Pawła, jeżeli średniowiecze przejęło i rozwinęło antyczne i dalekowschodnie (chińskie czy indyjskie) wynalazki (azjatyckie strzemiona, chińskie

¹⁸⁷⁶ Jacques Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. Maria Żurowska, Warszawa 1970, s. 122.

¹⁸⁷⁷ Ibidem, s. 123.

¹⁸⁷⁸ Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Flammarion 2008, s. 32.

¹⁸⁷⁹ *Wczesne średniowiecze...*, op. cit., s. 215-225.

¹⁸⁸⁰ Jean-Baptiste Duroselle, op.cit., s. 105-107.

¹⁸⁸¹ Cotts

¹⁸⁸² *Epoki i kierunki w kulturze...*, op.cit., s. 182.

¹⁸⁸³ Umberto Eco, op.cit., s. 45-46.



chomąto, kompas, proch, papier i druk obok indyjskich cyfr arabskich)¹⁸⁸⁴ – to jest zasadne określanie tej epoki jako czasu percepcji, transformacji i twórczej inwencji w stosunku do zastanego spadku po starożytnych, czemu sprzyjała duchowa podstawa chrześcijaństwa. Nie stoi to w sprzeczności z wielkim osiągnięciem włoskiego renesansu, po raz kolejny powracającego do antyku i kładącego zarazem kres sklerykalizowanej Europie, Europie zbyt odsuniętej od ducha starożytności.

Znaczenie syntezy elementów greckich i wschodnich w średniowiecznej filozofii podkreśla **Józef Bocheński**, wskazując na konkretne zakresy przejęcia dorobku antyku (szerokie stosowanie logiki, nacisk na zagadnienia ontologiczne, racjonalizm i panowanie greckiej harmonii)¹⁸⁸⁵. Wkraczając w sfery filozofii i sztuki, czujemy jeszcze silniejszy oddech antenatów, kiedy wskazujemy na chrześcijański dramat religijny, neoplatonizm **Augustyna** i kanony wypracowane przez Ojców Kościoła na bazie elementów myśli greckiej (szkoła antiocheńska i aleksandryjska), utrwalony system dialektyczny przejęty od **Arystotelesa**¹⁸⁸⁶, od tego momentu już na zawsze cechujący Europę czy wreszcie najbardziej wyraziste pod tym względem - łacińskie gatunki literackie i muzyczne, malarstwa nie wyłączając, gdyż: „Kościół nie zdołałby podporządkować malarstwa swym celom, gdyby nie greckie dziedzictwo”, jak twierdzi wybitny historyk sztuki, **Erich Gombrich**¹⁸⁸⁷.

Widoczne jest to w sztuce znormanizowanej Sycylii, zespalałej wpływy greckie, łacińskie i arabskie, jak np. w Katedrze Monreale (1174-1185) z całym szeregiem ilustracji biblijnych (*Bóg stwarza zwierzęta, ożywiając wody i ziemię*)¹⁸⁸⁸. Tematyka biblijna jest w centrum przecież twórczości ówczesnych malarzy, czy to naturalisty **Giotta di Bondone** (*Św. Franciszek wyrzeka się dóbr ziemskich*, lata 90. XIII w.), mistycznego złocistego **Simone Martini** (*Zwiastowanie ze św. Małgorzatą i św. Ansanusem*, 1333), dramatycznego **Rogiera van der Weyden** (*Zdjęcie z krzyża*) czy wyrafinowanego medytacyjnego **Fra Angelico** (*Przemienienie Pańskie, Noli me tangere, Kazanie na Górze*) obok humanistycznego już dramatu **Masaccia** (*Wygnanie z raj*), erotyzującego realistycznie **Jeana Fouqueta** (*Madonna z dzieciątkiem*)¹⁸⁸⁹ i swobody kolorysty **Giovanniego Belliniego** (*Modlitwa w Ogrójcu, Jezus*

¹⁸⁸⁴ S. Frederick Starr, *Lost Enlightenment. Central Asia's Golden Age From the Arab Conquest to Tamerlane*, Princeton and Oxford 2013.

¹⁸⁸⁵ Józef Bocheński, *Zarys historii filozofii*, Kraków 1993, s. 94-97.

¹⁸⁸⁶ Przekład pism dokonany przez **Boecjusza** (dzieła *Logica vetus* z V-VI w.) i *Logica nova* (XII w.), przekłady na łacinę z XII w., z XIII w. przekłady **Roberta Grosseteste'a** i **Wilhelma z Moerbeke** obok prac **Cycerona**, **Donatusa**, za: *Rozkwit średniowiecza. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Daniel Power, tłum. Zbigniew Dalewski, Warszawa 2011, s. 190-192, 200-201.

¹⁸⁸⁷ Erich Gombrich, op.cit., s. 167.

¹⁸⁸⁸ Helen de Borchgrave, *Chrześcijaństwo w sztuce*, przeł. Halina Andrzejewska, Warszawa 202, s. 25.

¹⁸⁸⁹ *Nowy Testament w arcydziełach malarstwa*, tekst Regis Debray, z francuskiego przeł. Krystyna Arustowicz, Warszawa 2004.



w świątyni) aż po słynną panoramę *Sądu Ostatecznego Hansa Memlinga* i równie symboliczne *Zaśnięcie Panny Marii* późnego gotyku **Wita Stwosza**¹⁸⁹⁰.

W kręgu oddziaływań antyku, a dokładnie greckich pustelników, pozostaje ponadto osławiona reforma gregoriańska z przełomu IX i X wieku, której idee przejęte zostały przez włoskich zakonników¹⁸⁹¹. Kolejna interpretacja i synteza myśli greckiej (myśl **Platona**) dokonana przez **Pierre'a Abelarda** miała znaczący wpływ na przeobrażenia ówczesnej scholastyki, a przede wszystkim na poziom nowopowstających uniwersytetów. Nie można pominąć spuścizny antycznej w wywodzie **Tomasza z Akwinu**, którego wiekopomna zasługa w przyswojeniu dorobku **Arystotelesa** do nauki chrześcijańskiej była zrazu krytykowana.

Mało która dziedzina sztuki tak dosadnie odzwierciedla korzystanie z dóbr antycznych, jak muzyka, której podstawy materii brzmieniowej przetransponowane zostały wprost z układu greckiego syntetyzującego infiltracje wschodnie (pięciostopniowa skala pentatoniczna, skale modalne, o nazwach będących przeniesieniem nazw greckich przez **Boecjusza** (V/VI w.¹⁸⁹²) w odwrotnym symbolicznym kierunku – w górę, dualizm skali i jej paraleli) i stanowiły fundament twórczości aż do przełomu XVI/XVII wieku. Tradycje antyczne **Arystoksenosa** zostały przekazane nauce średniowiecznej przez **Kasjodora** i **Izydora z Sewilli**, kontynuowane były w myśli **Aureliana** i **Remiego z Auxerre**, a po **Boecjuszu** – w dziele **Alkuina** i **Notkera**¹⁸⁹³.

Dalsze teorie uprawiania muzyki oparte były na dziedzictwie greckim: matematyczna koncepcja tej sztuki, istota piękna oparta na liczbie i proporcjach (kompozycja **Guillaume'a Dufaya** *Nuper rosarum flores*, 1436)¹⁸⁹⁴ i wynikająca stąd jej jak najdalej idąca abstrakcyjność słuchowa, teza o jej moralno-estetycznym oddziaływaniu i związku z kosmosem (koncepcja harmonii sfer, etosu i catharsis), które to tezy okazały się aktualne aż po wiek XVIII, nie pomijając nawet XX-wiecznej dodekafonii.

¹⁸⁹⁰ Ibidem, s. 32, 39, 53, 79-80.

¹⁸⁹¹ *Rozkwit średniowiecza. Zarys historii Europy. Oxford*, red. Daniel Power., z angielskiego przełożył Zbigniew Dalewski, Warszawa 2011, s. 166.

¹⁸⁹² Autora traktatów teologicznych, o arytmetyce, w: *Wczesne średniowiecze. Zarys historii Europy. Oxford.*, red. Rosamond McKitterick, tłum. Zbigniew Dalewski, Warszawa 2010, s. 199-201.

¹⁸⁹³ Jerzy Morawski, *Teoria muzyki w średniowieczu*, Warszawa 1979, s. 57-58.

¹⁸⁹⁴ Peter Vergo, *That Divine Order. Music and the Visual Arts from Antiquity to the Eighteenth Century*, London 2005, s. 164-170; Priya Hemenway, *Le code secret. La formule mystérieuse qui régit les arts, la nature et les sciences*, Lugano 2008.



Idąc dalej, mówimy o kolejnych czynnikach średniowiecznej teorii zakorzenionej w systemie greckim i głębiej, we wschodniej symbolice: symbolika liczb (np. trójdzielny podział rytmiczny uznawany za doskonały, cztery linie w systemie notacyjnym, dwa tetrachordy w budowie pojedynczej skali dur-moll, skala 6-dźwiękowa heksachord, potem 7-dźwiękowa wraz z powtórzonym pierwszym stopniem jako ósmym i siedem strun liry), układ rytmiczny bazujący na starogreckich stopach metrycznych czy reguły notacji (za pomocą liter). Formą, która pozostała popularna do dziś, jest powstała w XII wieku pasja, wywodząca się ze śpiewów chorału¹⁸⁹⁵.

Sama geneza chorału jest formą spuścizny późnoantycznej – ze źródeł ambrożyjskich o wschodnim charakterze (madrasze syryjskie **Efrema z Edessy** z IV w.), gallikańskich zbliżonych do mediolańskich i hiszpańskich, czyli mozarabskich ze śladami grecko-bizantyńskimi, zwokalizowanych hebrajskich zakotwiczonych w muzyce helleńskiej¹⁸⁹⁶. To właśnie wielowiekowe oczyszczanie śpiewów liturgicznych z owych różnorodnych, żydowskich, helleńskich i orientalnych wpływów (równoległe do przemiany religijnej z pierwotnej postaci żydowskiej skromnej w zasięgu wiary w Kościół powszechny **św. Pawła**), zyskało postać uprawianego do dziś i obecnego w Kościele chorału gregoriańskiego, w czym znaczny udział miała polityka dwóch pierwszych wielkich Karolingów.

W ten sposób tendencja scalania form przekazu Kościoła i wielowiekowego procesu jego centralizacji dokonała się również i w muzyce – chorał stał się emblematem jedności i potęgi nowego Kościoła Rzymskiego; jego kodyfikację prowadzono w IX i X wieku, a niezakończona pozostała nawet w wieku XIII; niewłaściwie związane jest to ze względów ideologicznych z legendą i z imieniem papieża **Grzegorza Wielkiego** z przełomu VI i VII w. (540-604)¹⁸⁹⁷. Wskazać trzeba ośrodki kultywowania i rozprzestrzeniania chorału (Liège, Reichenau, St Gallen, Winchester), moment pojawienia się jego zapisu nutowego (IX w.) i pierwszych spektakli liturgicznych, prawzorów opery¹⁸⁹⁸.

¹⁸⁹⁵ Uprawiana w XV (**Jacob Obrecht**) i w XVI wieku (**Orlando di Lasso, Tommaso Ludovico da Vittoria**), najbardziej popularna była w okresie baroku (dwie pasje **Johanna Sebastiana Bacha**, syn **Bacha Carl Philipp Emmanuel Bach**, trzy pasje **Heinricha Schütza, Georg Philipp Telemanna**), za: Edward Hinz, op.cit., s. 88 aż po wiek XX: **Krzysztofa Pendereckiego Pasja wg św. Łukasza**, 1965.

¹⁸⁹⁶ Wojciech Lewkowicz, *Muzyka sakralna w trzech częściach*, Warszawa 1961, s. 296-299, 300-301, 370-372..

¹⁸⁹⁷ Piotr Orawski, *Lekcje muzyki. Średniowiecze i renesans*, Gdynia 2010, s. 11-16.

¹⁸⁹⁸ *Wczesne średniowiecze ...*, op. cit., s. 229.



Muzyka włączona została od razu w skalę dziewięciu dyscyplin autorstwa **Marcusa Terentiusa Varro** (I w.), zmodyfikowaną potem przez **Martianusa Capellę** (V w.) symbolicznie do siedmiu sztuk wyzwolonych na poziomie drugim; w ten sposób dokonana została transmisja rzymskiej tradycji retorycznej ze strefy dawnej erudycji w zakres intelektualnych dyscyplin, zależnych od boskiej mocy, o czym świadczy ponadto wymowny tytuł traktatu, będący alegorią ludzkiej i boskiej myśli: *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (*Wesele Filologii i Merkurego*)¹⁸⁹⁹.

Skoro za przyczyną **Klemensa Aleksandryjskiego** i innych Ojców Kościoła muzykę skojarzono z tymi samymi właściwościami uznawanymi przez starożytnych pitagorejczyków i przyznano jej moc ustanawiania harmonii świata, skoro biblijny **Dawid** przejął funkcje **Orfeusza**, zasadne jest uświadomienie sobie, jak dalece doktryny pitagorejskie i neoplatońskie stanowiły podstawę teorii i praktyki muzycznej. Ich systematyki dokonał właśnie **św. Augustyn**¹⁹⁰⁰, autor traktatu o muzyce („*De musica*”). Odtąd aż po koniec średniowiecza, a właściwie jeszcze później, muzyka traktowana jest jako wiedza, niemniej jednak „starożytna mistyka liczb pochodzenia pitagorejskiego spotyka się tu i stapia z nową mistyką chrześcijańską”¹⁹⁰¹. Zarówno jednak on sam, jak i inni teoretycy sztuki średniowiecznej dobrze zdawali sobie sprawę z jej ekspresyjnego, zmysłowego oddziaływania – odnajdujemy tu ślady **Arystotelesowskiej** teorii mimesis i jego stwierdzeń o przyjemności płynącej z muzyki, o uczuciach budzonych przez nią; ta zasadnicza dychotomia, istniejąca przecież już w starożytności, naznaczy całe chrześcijańskie średniowiecze, sięgając nawet dłużej.

Wspomnieć należy jeszcze o fundamentalnym dla całego średniowiecza traktacie **Boecjusza** o rodowodzie pitagorejskim, gdzie greckie doktryny harmonii, a przede wszystkim najważniejszy dla epoki podział muzyki na trzy sfery (mundana, humana i instrumentalis) także wywodzi się z ducha **Pitagorasa**. Kontynuacją tych antycznych przekazów są myśli współczesnego **Boecjuszowi Cassiodorusa** (V/VI w.), potem relikty greckiego rozumowania przejął wpływowy filozof **Izydor z Sewilli** (VI/VII w., autor *Etymologii*, encyklopedii wiedzy antycznej (VII w.) – te osobistości o silnym zakorzenieniu w duchu antycznym stanowią ważny pomost pomiędzy dziedzictwem starożytnych a swoją epoką, do której intelektualnego porządku się wydatnie przyczynili.

¹⁸⁹⁹ Calvin M. Bower, *The Transmission of Ancient Music Theory into the Middle Ages*, w: *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. by Thomas Christensen, Cambridge Univ. Press 2001, s. 136-167.

¹⁹⁰⁰ Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zbigniew Skowron, Kraków 1997, s. 68-85.

¹⁹⁰¹ Ibidem, s. 74.



Pasjonujące jest symultanicznie śledzenie wywodów znamienitego europejskiego autorytetu, **Ernsta Roberta Curtiusa**, także autora teorii powracających periodycznie w kulturze manieryzmów, kiedy w zdumiewająco szeroki sposób dowodzi on, jak wiele i dogłębnie zawdzięcza nasza literatura dorobkowi starożytnych w zakresie tak gatunków, orientacji, jak i obowiązujących do dziś i tak samo odczuwanych toposów. Dogmatyczna ta pozycja dla europejskiego kanonu zawiera argumentacje ciągłości takich między innymi toposów kultury, jak¹⁹⁰²: piękno natury, kraina marzeń, Elizjum, Arkadia, raj, wiek złoty, wdowi grosz, topos wstępu, dedykacji i zakończenia. Pozostajemy w kręgu antyku, kiedy piszemy wiersze pod platanem (**Fajdros**, s.194), słuchając pszczoł (**Teokryt**, **Komatas**, s.197), czyli mamy do czynienia z toposem locus amoenus; kiedy zasady retoryki sinusoidalnie wyznaczają prawidła konstrukcji muzycznej aż po wiek XX, kiedy raz po raz formułujemy budzące ideologiczne spory kanony lektur szkolnych czy arcydzieł, kiedy rozpatrujemy spory „starożytników” i „nowożytników”¹⁹⁰³, czyli dyskusje dzisiejszych bastionów tradycji i obozów awangardy.

Kwestia dotyczy tak odziedziczonych po mędrach antyku gatunków literackich, rodzaju narracji, jak i owych nigdy nie zaprzepaszczonych toposów, obecnych w swych niezliczonych transformacjach do dziś, z czego najczęściej nie zdajemy sobie sprawy. Nie określając dokładnie fundamentów w postaci liryki, tragedii, komedii czy epiki, wskazać należy na wzory parenetyczne, będące podstawą średniowiecznej hagiografii¹⁹⁰⁴ (w trzech wersjach – rycerza, władcy i świętego ascety, np. **św. Aleksego** czy **św. Franciszka**¹⁹⁰⁵), drobne gatunki (m.in.: akrostych, anegdota, bajka moralizująca, bukolika, elegia, erotyk, epitafium, oda, pean, pieśń, tren¹⁹⁰⁶) czy procedury warsztatowe (alegoria, agon, antologia, carmina figurata, dialog, retoryka). Charakterystyczna dla hellenizmu baśniowość, fantastyka, romans, idylla i utopia niezwykle naznaczyły manierystyczne, i nie tylko, epoki późniejsze.

Wspomnieć jeszcze należy trwałe gatunki biblijne (hymny, lamentacje, modlitwa, przepowiednia, przypowieść, psalm)¹⁹⁰⁷, interpretacje Księgi Kościoła w dziełach literackich¹⁹⁰⁸ i obrazach¹⁹⁰⁹ z najbardziej wizjonerskim *Stworzeniem świata* **Hieronima Boscha**¹⁹¹⁰.

¹⁹⁰² Ernst Robert Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. Andrzej Borowski, Kraków 2009, s. 86-114.

¹⁹⁰³ Ibidem, s. 273-276.

¹⁹⁰⁴ Michał Hanczakowski, Michał Kuziak, Andrzej Zawadzki, Bernadetta Żynis, *Wielki leksykon literatury*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008, s. 52.

¹⁹⁰⁵ Marta Makowiecka, Mariusz Pawłowski, *Przewodnik po epokach. Literatura polska i obca, filozofia, sztuka. Cz.1. Od antyku do oświecenia*, Warszawa 2005, s. 106-108.

¹⁹⁰⁶ Ibidem, s. 66-71; *Epoki i kierunki w kulturze...*, op.cit., s. 89-99; Stanisław Jaworski, Marek Bernacki, Marta Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008.

¹⁹⁰⁷ Stanisław Jaworski, Marek Bernacki, Marta Pawlus, op. cit., s. 23-138.



Wreszcie ów największy z renesansów, właściwy, rozpoczęty znacznie wcześniej został na bazie powrotu do tradycji starożytnych, do ich idei, prawodawstwa i organizacji państwowej, dróg nie wyłączając. Rysuje tę niezwykłą i proroczą wówczas drogę ukształtowania się humanizmu politycznego, filozoficznego i teoretycznego **Walter Ullmann**¹⁹¹¹, który pisze odważnie: „Próba odsłonięcia historycznych, a także ideologicznych podstaw humanizmu renesansowego miała wykazać, że był on silnie zakorzeniony w okresie średniowiecznym, i że tezy o rzekomo ‘nowej epoce’, czy też ‘zerwaniu z przeszłością’ niepodobna obronić”¹⁹¹². Autor opisuje powolne opanowywanie europejskiego kręgu intelektualnego przez teorie i filozofię starożytnych, działalność mędrców wczesnego średniowiecza (m.in. **Petrus Crassus**, **Otton z Fryzyngi**, **William z Malmesbury**, **Burgundio z Pizy**, **Aleksander z Roes**¹⁹¹³, **John Buridan**¹⁹¹⁴, **Marsyliusz z Padwy**, **Cola di Rienzo**, **Konrad Muth Mucjanus**) aż do przyjęcia filozoficznych idei **Arystotelesa** w XIII wieku i do pełnego humanizmu literackiego i sztuk pięknych jako rezultatu owych wielostronnych przemian.

Wnikliwe eksplikacje wzajemnych przenikań wschodnich i zachodnich przedkłada także wspomniany uprzednio **Christopher Dawson**, akcentując początki amalgamatu Europy i jej burzliwe się wyłanianie z mglistych konturów – i w tym momencie najważniejszy jest moment renesansu, kiedy to Europa na wiele wieków zdobyła przewagę cywilizacyjną i trwale odwróciła się od Wschodu; nie było to klarowne jeszcze kilka wieków wcześniej (wiek X), w dobie panowania chrześcijaństwa w Azji Mniejszej, a kultury muzułmańskiej na południu kontynentu. Stąd ponownie uwydatnić należy długotrwałe i konstruktywne wpływy orientalne w kulturze europejskiej: „Po czterech wiekach katolicyzmu nordyckiego i wpływu orientalnego nastąpiły cztery stulecia humanizmu i autonomii zachodniej... łacińska gramatyka

¹⁹⁰⁸ *Pieśń o Rolandzie* jako symbolika Golgoty i drogi krzyżowej, *Boska Komedia Dantego*, za: Marta Makowiecka, Mariusz Pawłowski, op.cit., s. 20-21.

¹⁹⁰⁹ **Hans Memling i Hieronim Bosch** *Sąd Ostateczny*, **Hieronim Bosch** *Kuszenie świętego Antoniego, Hold Trzech Króli, Albrecht Dürer, Czterej jeźdźcy Apokalipsy, Adam i Ewa, Jezus przed uczonymi w piśmie*, za: *Pieśń o Rolandzie...*, op. cit., s. 20-21; *Nowy Testament w arcydziełach malarstwa*, tekst Regis Debray, przeł. Krystyna Arustowicz, Warszawa 2004.

¹⁹¹⁰ *Stary Testament w arcydziełach malarstwa*, tekst Regis Debray, z francuskiego przeł. Krystyna Arustowicz, Warszawa 2004, s. 10.

¹⁹¹¹ Walter Ullmann, *Średniowieczne korzenie renesansowego humanizmu*, przeł. Jolanta Mach, Łódź 1985.

¹⁹¹² Ibidem, s. 281.

¹⁹¹³ Jego teoria integracji Europy (lata 80. XIII wieku), za: Walter Ullmann, op. cit., s.112.

¹⁹¹⁴ Jego teoria ruchu ciał niebieskich bliska teorii **Mikołaja Kopernika**, za: ibidem, s. 117.



zajęła miejsce łacińskiej liturgii jako wyraz jedności intelektualnej, a uczone i gentleman zajęli miejsce mnicha i rycerza jako reprezentatywnych postaci kultury zachodniej”¹⁹¹⁵.

Mocno eksplikuje ten grecko-rzymski kontekst wspomniany już **Richard Tarnas**, wskazując na zadziwiającą zbieżność wyłonienia się nowej wiary na styku religii żydowskiej, filozofii greckiej i cesarstwa rzymskiego; uniwersalizm **Pawła** przeważał nad ekskluzywizmem pierwszych chrześcijan, czemu sprzyjała mentalność i ukształtowanie się wcześniej świata hellenistycznego, a do owej fuzji (także w formach praktykowania i podstawach teoretycznych: dogmatów, rytuałów, filozofii helleńskiej, syntezie wątków greckich i judaistycznych u **Filona Aleksandryjskiego**, idei **Platońskich** i judaizmu) najbardziej przyczynili się tacy teologowie pierwotnego Kościoła, poprzedzający **Augustyna**, jak: **Klemens Aleksandryjski** czy **Orygenes**¹⁹¹⁶. I jeżeli podnieść jeszcze wspomniany przez **Wolfganga Schmale** habitus sprzeciwu¹⁹¹⁷ jako wyjątkowe osiągnięcie przednowoczesnego człowieka, jako synteza archaicznego prawa naturalnego i reguł rzymskich odzwierciedlająca miejsce człowieka w zachodniej kulturze, raz jeszcze okaże się, jak dalece kolejne epoki wyrastają z dorobku starożytnych.

Konkluduje więc na ten temat znakomity **Jacques Le Goff**, pytając w odniesieniu do pierwszych wieków średniowiecza retorycznie: od antyczności do średniowiecza – ciągłość czy zerwanie?¹⁹¹⁸ Badacz akcentuje w swojej monografii ogromne zniszczenia barbarzyńskich najazdów na kontynent, polityczne i gospodarcze, zwłaszcza w tragicznym VII wieku, oraz ekspansjonistyczną politykę Kościoła, podnosząc zarazem dokonania renesansu karolińskiego: „renaître c’est repartir et non retourner”¹⁹¹⁹. W innej publikacji znamienity autor wskazuje na wagę antycznych symboli w nowej sztuce chrześcijańskiej, mówiąc wprost: „C’est un art de la mémoire et de la renaissance”¹⁹²⁰, wskazując na charakter głębokiej mutacji sztuki tego okresu na antycznej podstawie, nie tylko jedynie na jej styl przejściowy.

Raz jeszcze powrócimy do celnych sformułowań E. R. **Curtiusa**, który zdecydowanie stwierdza: „te dwa światy, tak bardzo od siebie odległe pod względem umysłowości oraz rozwoju historycznego, są zarazem ze sobą bliźniaczo zrośnięte, tak

¹⁹¹⁵ Christopher Dawson, op. cit., s. 157-175, 284-285 (185).

¹⁹¹⁶ Richard Tarnas, op.cit., s. 123-131.

¹⁹¹⁷ w: Wolfgang Reinhard, op.cit., s. 266-267.

¹⁹¹⁸ Jacques Le Goff, *La civilisation de l’Occident médiéval*, ...,op.cit., s. 28-32.

¹⁹¹⁹ Ibidem, s. 32.

¹⁹²⁰ Jacques Le Goff, *Un Moyen Age en images*, Paris 2007, s. 56.



zespólone w uświadamianej pamięci historycznej i w poczuciu ciągłości, że świat nowożytny, mimo że posiada duchowość całkowicie nową i całkowicie jemu tylko właściwą, jest najintymniej przeniknięty (podkr. **E. R. Curtius**) i uwarunkowany pod każdym względem przez kulturę antyczną, tradycje, formy prawne i polityczne, język, filologię i sztukę. Tylko to nadaje światu europejskiemu jego głębię, jego pełnię, to tworzy jego zawilóść i jego burzliwość, jak również przyczynia się do jego skłonności ku myśleniu historycznemu i ku historycznej samoocenie”¹⁹²¹.

2.3. *Ad fontes. Studia humanitatis. Il cortegiano. Deus artifex. Deus ridens*¹⁹²². *Chef d'oeuvre. Mimesis. Carpe diem. Devotio moderna. Monodia. Coincidentia oppositorum. Decorum. Concert champetre. Leçon-promenade. Republique des lettres. Romanca. Gesamtkunstwerk. Fin de siècle. Belle époque.* W świetle powyższych refleksji i analiz aksjomat o asymilacji starożytnych koncepcji i pojawieniu się idei renesansu okazuje się całkowicie zrozumiałą, oczekiwaną i rozwijającą się na długo przed swoim najsłynniejszym blaskiem, czyli w sztuce. Powrót praw człowieka i obywatela, świeckości, prawa, filozofii, logiki, humanizmu życia społecznego, proporcji, harmonii okazał się nie tylko zwrotem do tradycji, ale jej przewartościowaniem, kolejną, i nie ostatnią, transformacją. Geneza XVI-wiecznego odrodzenia leży jednak także w sferze ducha innowacyjności Europejczyków, który kazał im podejmować dalekie wyprawy za ocean, a ich gospodarczą podstawą był znaczny rozwój miast w końcu średniowiecza i głównie włoski neofeudalny system handlowy rozwijający się od XIII wieku¹⁹²³ na bazie nowej polityki monetarnej po stopniowym odchodzeniu Kościoła od zakazu lichwy¹⁹²⁴.

Nie byłoby wielkiego renesansu bez pokoju między dwoma kryzysami ekonomicznymi w Italii, bez pism prekursorów, wskazujących ponownie na konieczność syntezy tez antyku i chrześcijańskich, takich jak m.in. **Pietro Pomponazzi z Mantui**, entuzjasta arystotelizmu¹⁹²⁵, **Erazm z Rotterdamu** z jego ideami irenizmu, **Marsilio Ficino** z XV wieku, kwestionujący system geocentryczny i preceptor nowoczesnej dialektyki, **Mikołaj z Kuzy** z tego czasu, **Giovanni Pico della Mirandola**, powracający do dawnej utopii **Thomas More** czy bez znaczącego odkrycia

¹⁹²¹ Ernest Robert Curtius, op.cit., s. 25.

¹⁹²² Michał Hanczakowski, Michał Kuziak, Andrzej Zawadzki, Bernadetta Żynis, *Epoki literackie. Od antyku do współczesności*, Warszawa – Bielsko-Biała 2001, s. 61-84.

¹⁹²³ Józef Babicz, Wojciech Walczak, *Zarys historii odkryć geograficznych*, Warszawa 1968.

¹⁹²⁴ Jacques Le Goff, *Średniowiecze i pieniądze...*, op. cit.

¹⁹²⁵ Józef Bocheński, op.cit., s. 159.



dzieła **Lukrecjusza** przez **Poggio Braccioliniego**¹⁹²⁶; nie zrodziłby się duch odrodzenia bez marzeń **Francesco Petrarki** i **Danteo Alighieri**, bez emigracji uczonych Greków po 1453 roku z Konstantynopola do Italii, głównie Wenecji, bez wypraw krzyżowych, których skutkiem był przejście od Arabów pism **Arystotelesa**, i w ogóle bez dokonanej symbiozy kultur po chrześcijańskiej konkwiście w Andaluzji ze stolicą w oświeconym Toledo (od 1085 r.), gdzie rozkwitał rozpowszechniany i tłumaczony dorobek starożytnych (transponowany potem do Oxfordu), bez protorenesansu XII-wiecznego z jego uniwersytetami, bez działalności *Akademii Platońskiej* (1457) czy w końcu bez wezwania uczonego papieża **Piusa II** do kulturalnej krucjaty w Grecji po upadku Konstantynopola w 1453 r.¹⁹²⁷

Nie wspominając o samym pojęciu „humanizmu”, wywiedzionym od Greków i **Cycerona**¹⁹²⁸ i sięgając czy to do epikureizmu **Michela de Montaigne**, do horacjanizmu **Jana Kochanowskiego**, do jego pieśni i sielanek, do instytucji mecenatu – wszędzie odczuwa się odrodzenie owego ducha śródziemnomorskiego antyku, jak to porównał **Giorgio Vasari** z barbarzyńskim średniowieczem, gdyż: „W Europie dobiegł końca proces, który silniej niż kiedykolwiek zintegrował niechrześcijańską, klasyczną, grecko-rzymską część jej przeszłości z jej własną kulturą. Godny odnotowania jest fakt, że ponownie dokonało się to w znacznej mierze dzięki lub przynajmniej z pomocą islamu. Po wcześniejszych kontaktach ze światem muzułmańskim na Półwyspie Iberyjskim teraz grecko-bizantyjska cywilizacja południowo-wschodniej, prawosławnej części Europy dała nowe impulsy kulturze katolickiego świata Zachodu”¹⁹²⁹.

Obecne tendencje naukowe, kwestionujące zasadniczy przełom epok (**Karl Friedrich Burdach**, **Jacques Delumeau**, w muzyce **Friedrich Blume**, w literaturze **Julian Krzyżanowski**, w sztuce **Mieczysław Porębski**) akcentują także inne, poza klasycznym już renesansowym racjonalizmem i scjentyzmem, postawy ideowe (magia, kosmologia, mistyka) obok kontynuacji poprzedniej scholastyki (teologiczna interpretacja **Arystotelesa** przez **św. Tomasza z Akwinu** w XIII w. z pierwszym ośrodkiem neotomizmu w Salamance – **Francisco de Vittoria**¹⁹³⁰) i symbolizmu sekt heretyckich¹⁹³¹. Nawet te nowe tendencje matematyzacji nauk przyrodniczych i

¹⁹²⁶ Stephen Greenblatt, *The Swerve: How the World Became Modern*, Norton Company 2012.

¹⁹²⁷ Peter Rietbergen, op.cit., s. 188.

¹⁹²⁸ *Epoki i kierunki w kulturze...*, op. cit., s. 240.

¹⁹²⁹ Peter Rietbergen, op.cit., s. 187.

¹⁹³⁰ Charles G. Nauert, op. cit., s. 144-146.

¹⁹³¹ *Literatura i sztuka...*, op. cit., s. 8-16.



stosowania eksperymentu były odwołaniem się do wcześniejszych neoplatońskich i pitagorejskich idei (**Roger Bacon**, w. XIII, **Mikołaj Kopernik**)¹⁹³².

Richard Tarnas zwraca uwagę na metafizyczny początek prądu zakotwiczony w serii katastrof (epidemia dżumy w XIV wieku, wojna stuletnia Francji i Anglii, kryzys ekonomiczny i właśnie religijne, inkwizycja i popularność kultu diabła i polowania na czarownice, nastroje apokaliptyczne) oraz, z drugiej strony, w powrocie dawnych wynalazków technicznych, których geneza znowu tkwiła w świecie antycznym (Daleki Wschód - kompas z igłą magnetyczną, skutkujący narodzeniem się nacjonalizmu i upadkiem systemu feudalnego, proch strzelniczy, zegar mechaniczny i prasa drukarska). Wszystkie te bezprecedensowe zjawiska, na nowo odkrywane osiągnięcia starożytnych, razem z gwałtownym rozwojem miast i wolnego rynku, przyczyniły się do zakwestionowania monopolu Kościoła, zwiększenia zakresu sekularyzacji, poszerzenia obszarów edukacji, wzrostu poczucia indywidualizmu, zrodzenia się nowego etosu i „nowego ducha sceptycznego relatywizmu”¹⁹³³.

Jest to moment bezcennej wagi dla wykształcenia się nowożytnego charakteru Europejczyka wraz ze wszystkimi jego faktorem, charakteru, którego nie zdołały już zniweczyć żadne późniejsze fale fanatyzmu, nacjonalizmu czy totalitaryzmu. Ukształtowała się skokowo, acz nie bez wielowiekowej świadomej i pośredniej genezy, innowacyjna, naznaczona indywidualizmem i racjonalizmem kultura Zachodu, syntetyzująca kreacyjnie dorobek poprzedników, tak silna, że promieniująca na pokolenia i inne kontynenty. W samych podstawach nowego myślenia tkwiło, nie całkiem uświadamiane, marzenie „mitycznego złotego wieku”, „zamierchłej epoki wielkich mędrców”, i dlatego raz jeszcze, podobnie jak w dawnych Atenach, „religia, sztuka i mit dawnych Greków spotkały się, by współdziałać z nowym, również greckim duchem racjonalizmu i nauki. To paradoksalne połączenie i równowaga zostały osiągnięte właśnie w renesansie”¹⁹³⁴.

Autor dokonuje dalej ważkiego intelektualnie podsumowania: „pojawiła się nowa świadomość – ekspansywna, buntownicza, energiczna i twórcza, indywidualistyczna, ambitna i często pozbawiona skrupułów, ciekawa, pewna siebie, przywiązana do życia i świata doczesnego, trzeźwa i sceptyczna, natchniona i inspirująca – i że jej pojawienie się miało własną *raison d'être* i było spowodowane

¹⁹³² Ibidem, s. 11.

¹⁹³³ Richard Tarnas, op.cit., s. 266-273 (269).

¹⁹³⁴ Richard Tarnas, op.cit., s. 274.



przez siłę potężniejszą niż jakiegokolwiek połączenie czynników politycznych, społecznych, technologicznych, religijnych, filozoficznych i artystycznych”¹⁹³⁵. Ta nowa awangarda miała już całkiem nową perspektywę, i to w przenośni i dosłownie, w malarstwie.

Przykładem zespolenia antycznego systemu wartości z chrześcijańskimi nakazami pozostawały teorie polityczne **Niccolo Macchiavellego**, gatunki i klasyczne wzory literackie kontynuujące wzory antyczne (epos, elegia, tren, epigramat, epitafium¹⁹³⁶ tragedia renesansowa i pośrednia między **Platonem** i wzorcem oświecenia a komunizmem utopia)¹⁹³⁷ czy zakorzenione w dawnej tradycji proporcje architektoniczne **Leona Battisty Albertiego**. Odwołania do antycznej tradycji występują w malarstwie (od progu renesansu u **Sandra Botticellego** w słynnym obrazie *Narodziny Wenus* z 1486 r., *Szkola ateńska* **Rafaela Santi** z 1511 r.¹⁹³⁸ i *Trzy Gracje, Wenus i Adonis* **Tycjana**¹⁹³⁹, **Pietera Bruegla młodszego** *Pożar Troi*¹⁹⁴⁰ i **Paolo Caliariego zwanego Veronese** *Wesele w Kanie Galilejskiej*)¹⁹⁴¹ i w literaturze (liryczna i epicka nowołacińska, dramat), a do szczególnych zjawisk należą niderlandzkie izby retoryków (od 1400) i nowoczesne w stylu relacje z podróży, także mające swych starożytnych antenatów¹⁹⁴². Równie istotne są biblijne odniesienia malarskie¹⁹⁴³ i literackie¹⁹⁴⁴.

Panujące wówczas przeświadczenie o powszechnej konieczności harmonii struktur, uwarunkowanych matematycznie, za kanonami pitagorejskimi i neoplatońskimi, zobrazowane znanym symbolem witruwiańskim, dotyczyły najsilniej architektury, także i muzyki. Cu renesanZaowocowało to prekursorską w tej epoce świadomością o jedności sztuk, o wszechświecie zbudowanym według tych samych zasad, a w muzyce – powstaniem systemu trójdźwiękowego w końcu renesansu. I jeżeli **Francesco Giorgi** widzi wymiary kościoła San Francesco della Vigna w Wenecji jako odpowiednie do greckiej skali muzycznej, a tercyny *Orlanda Szalonego* odczuwa się w

¹⁹³⁵ Ibidem.

¹⁹³⁶ *Epoki i kierunki w kulturze...*, op. cit., s. 259-261.

¹⁹³⁷ Stanisław Jaworski, Marek Bernacki, Marta Pawlus, *Słownik gatunków literackich...*, op. cit., s. 237.

¹⁹³⁸ Andrzej Nowicki, *Portrety filozofów w poezji, malarstwie i muzyce*, Lublin 1978.

¹⁹³⁹ Też: *Marsjasz obdzierany ze skóry*, 1570-1575, *Bachus i Ariadna*, za: Marc Fumaroli, François Lebrette, op. cit., s. 46, 74, 94; *Danae*, 1544-1546.

¹⁹⁴⁰ Ibidem, s. 200.

¹⁹⁴¹ Alberto Ausoni, *Muzyka. leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, tłum. Ewa Morka, Warszawa 2007, s. 134.

¹⁹⁴² *Literatura Europy...*, op. cit., s. 214-250.

¹⁹⁴³ **Pieter Bruegel** starszy, *Wieża Babel*, dzieła **Michała Anioła** w kaplicy Sykstyńskiej i **Mojżesz**, **Leonardo da Vinci** *Ostatnia Wieczerza*, *Zwiastowanie*, **Paolo Veronese** *Cud w Kanie Galilejskiej*, *Pokłon Trzech Króli*, za: Marta Makowiecka, Mariusz Pawłowski, op. cit., s.21; **Hieronymus Bosch**, *Stworzenie świata*; **Kain zabijający Abla** **Tycjana**, **Kaspar Memberger** *Wpuszczenie zwierząt do arki*, z przełomu renesansu i XVII w. **Jan Bruegel Aksamiłny**, *Sodoma i Gomora*, za: *Stary Testament w arcydziełach malarstwa*, tekst Regis Debray, przeł. Krystyna Arustowicz, Warszawa 2004, s. 10, 28, 32, 38.

¹⁹⁴⁴ *Psalmy Jana Kochanowskiego*, *Żywot Józefa Mikołaja Reja*.



powinowactwie do ramowego trójkąta na obrazie **Leonarda Madonna z Dzieciątkiem**¹⁹⁴⁵, to nie budzi zdziwienia fakt, iż **Nicolas Poussin** zapoznał się z traktatem **Gioseffa Zarlino** z 1558 roku, a o jego malarstwie mówi **Mario Praz**: „dla **Poussina** sztuka nie była naśladowaniem natury lub jakiejś idei, lecz naśladowaniem historii w sensie wergilijskim: pamięcią i obietnicą”¹⁹⁴⁶.

W świadomości współczesnych muzyka była ściśle zespolona ze światem mitów, dawnej harmonii przecież, co znajdowało wielokrotne odwzorowanie a sferze sztuk plastycznych, np. na obrazie **Rafaela Santi Parnas** (1510-1511), pełnego symboli, z **Apollem** w centrum w otoczeniu muz z ich atrybutami; ¹⁹⁴⁷ częstym tematem był wówczas *Spór pomiędzy Apollem i Marsjaszem*¹⁹⁴⁸, a zawsze obecny w europejskiej skarbnicy mitów **Dionizos** w każdej epoce inspirował mistrzów¹⁹⁴⁹, podobnie jak biblijne wydarzenia – *Zdobycie Jerycha* (1470-1475) **Jeana Fouqueta**.¹⁹⁵⁰

To właśnie w sztuce tej doby nastąpiło scalenie wszystkich dotychczasowych orientacji i źródeł europejskiej kultury, korzeni grecko-rzymskich, wschodnich, helleńskich, judaistycznych, scholastycznych, platonicznych z arystotelizmem, z pogańskim mitem i biblijnym objawieniem – uwidocznione w szeregu arcydzieł plastycznych, architektonicznych i muzycznych. Nawet, idąc tropem starożytnych, kontynuowana w średniowieczu lista cudów świata¹⁹⁵¹, uległa przeistoczeniu w następnej epoce – jako wyraz pochwały dla ludzkiej sztuki pojawił się, średniowieczny zresztą termin, majstersztyku, chef d'oeuvre (**Jean Robertet**)¹⁹⁵², a za arcydzieła w genialnym wieku XVI uznano przede wszystkim pomniki architektury¹⁹⁵³.

Truizmem byłoby w tym miejscu omawiać sztukę całej plejady genialnych renesansowych artystów, skupić się więc można jedynie na wskazaniach szczególnej zależności od dawnych wzorów, które są widoczne najpełniej w malarstwie i architekturze. Przywoływany już **Ernst Gombrich** poświęcił aż dwa rozdziały swej nieocenionej monografii na opis sztuki wkraczającej w odrodzenie pod znamienym

¹⁹⁴⁵ Mario Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. Wojciech Jekiel, Warszawa 1981, s. 99–107.

¹⁹⁴⁶ Ibidem, s. 275.

¹⁹⁴⁷ Z lirą da braccio o 9 strunach, jako symbolem dziewięciu siostr rządzących inspiracją poetycką, przedstawienie poetów starożytnych i współczesnych, w: Alberto Ausoni, op. cit., s. 87.

¹⁹⁴⁸ Drzeworyt z 1501 r., ibidem, s. 74.

¹⁹⁴⁹ Rycina **Albrechta Dürera** z 1505 r., ibidem, s. 101.

¹⁹⁵⁰ Ibidem, s.121.

¹⁹⁵¹ Siedem cudów natury (**Henri Omont**, XII w.): przyplawy i odpływy, kiełkowanie, feniks, góra Etna, gorące źródło koło Grenoble, słońce, księżyc, za: Walter Cahn, *Arcydzieła*,. *Studia z historii pojęcia*, przeł. Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1988, s.51.

¹⁹⁵² Walter Cahn, op. cit., s. 69-71.

¹⁹⁵³ Ibidem, s. 96.



tytułem: *Tradycja i nowatorstwo*, rozważając szczyt epoki pod określeniami zdeterminowanymi geograficznie: „pełna harmonia”, „światło i kolor” oraz „rozprzestrzenia się nowa wiedza”. Dla autora najważniejszym czynnikiem zerwania ze średniowieczem był „duch przygody” ogarniający Europę w XV wieku¹⁹⁵⁴ oraz fakt uwolnienia się artystów ze statusu służącego-rzemieślnika, co w muzyce nastąpiło dopiero za przyczyną **Wolfganga Amadeusza Mozarta**, a najbardziej skutecznie dokonał tego **Ludwig van Beethoven**.

Do artystów wykuwających nowe szlaki na drodze asymilacji tradycji wymienić należy m.in. w II połowie XV wieku **Sandro Botticellego** w malarstwie, **Lorenza Ghibertiego** w rzeźbie, **Filippo Brunelleschiego** w architekturze. Przykładami natomiast inaczej już traktowanej tradycji biblijnej mogłyby być np.: mistrzostwo w perspektywie i realizmie *Ostatniej Wieczery* **Leonarda da Vinci**, (1495-1497), moralizatorskim idealizmem **Rafaela Santi** (*Cudowny połów ryb*) aż po dramatyczny uniwersalizm **Michała Anioła** w *Sądzie Ostatecznym* (1534-1541)¹⁹⁵⁵.

Renesans stworzony dla kupców florenckich na bazie sztuki etruskiej, w tym klimacie i w tej atmosferze intelektualnej oraz dzięki **Medyceuszom** odezwał się najpełniej, co właśnie dotyczy architektury, gdyż tylko tu: „mógł odżyć jasny, dumny i świecki duch rzymskiej starożytności. Różnice między nim a wiarą chrześcijańską nie były przeszkodą. Przyjęto starożytną postawę wobec fizycznego piękna w sztuce i piękna proporcji w architekturze, zrozumiano jej wielkość i humanizm...Nowożytna koncepcja artysty i kult dla geniuszu zrodziły się w Toskanii”¹⁹⁵⁶. Wybitny autor zwraca uwagę jeszcze na inny aspekt zrodzenia się renesansu właśnie w tym miejscu – na tokański romański protorenesans XI i XII wieku. Podobnie odnosi się wielki muzykolog niemiecki **Hugo Riemann** do genezy wspomnianej poniżej *Cameraty florenckiej*, która nawiązywała do szkoły florenckiej z początku XIV wieku¹⁹⁵⁷ - nowa postawa wobec antyku nie była już wtedy zasadniczą i przełomową nowością¹⁹⁵⁸.

Odkrycie na nowo w sławnym klasztorze Sanct Gallen traktatu **Marca Witruwiusza** (1430) poskutkowało pojmowaniem architektury jako dziedziny filozoficznej, matematycznej i archeologicznej zarazem, a jego idee mogły być tym samym rozpowszechniane i obowiązkowo studiowane (np. palladianizm). Do antycznych form transformowanych w odrodzeniu należą m.in. łuk triumfalny, model

¹⁹⁵⁴ Ernst Gombrich, op.cit., s. 247.

¹⁹⁵⁵ Helen de Borchgrave, op.cit., s. 102, 1089-109, 112-113, 118-120.

¹⁹⁵⁶ Nikolaus Pevsner, op.cit., s. 171.

¹⁹⁵⁷ Romain Rolland, *Z pierwszych wieków opery*, tłum. Janusz Kozłowski, Kraków 1971, s. 24.

¹⁹⁵⁸ Ibidem, s. 172-179.



centralnej budowli kopułowej, portyk kolumnowy z trójkątnym tympanonem, sceny mitologiczne w malarstwie czy w rzeźbie wskutek studiów nad anatomią - typ nagiego efeba i herosa oraz pomnika konnego¹⁹⁵⁹, a zasada złotego podziału determinująca architekturę wpływała konstruktywnie na sferę literacką i malarską.

Klasykistycznie zorientowana literatura także wyłaniała się z tradycji grecko-rzymskiej, z jej idei paideia-humanitas, retoryki, teorii mimesis; wyróżnia się tu klasycyzm poezazmiański (**Jean Du Bellay**, **Jan Kochanowski**, **Pierre Ronsard**), dla którego wzorcem stała się twórczość **Horacego**, **Arystotelesowska** doktryna form i zapoczątkowany przez **Petrarkę** cyceronianizm¹⁹⁶⁰.

Odrodzeniowym rytuałom nieobce były także antyczne reminiscencje w symbolicznej i harmonijnej postaci paradnych obrzędów religijnych i świeckich, w znanej już od dawna funkcji propagandowej, czemu sprzyjało naturalnie wynalezienie prasy drukarskiej; niepoślednią rolę odgrywały ponadto przejęte z etyki starożytnych (**Platon**, **Cyceron**) postulaty odnośnie cnoty udziału w życiu publicznym oraz rygor klasycznego wykształcenia w funkcji podstawy dla europejskich warstw elitarnych (zapoczątkowane przez jezuitów i reformacyjne szkoły protestanckie (**Filip Melanchton**)¹⁹⁶¹.

Stale obecna w kulturze europejskiej rozmaicie transformowana tematyka biblijna w epoce odrodzenia kojarzy się szczególnie z motywem Apokalipsy poprzez arcydzieła **Albrechta Dürera** (ryciny *Czterech jeźdźców Apokalipsy*, obraz *Adam i Ewa*, 1507)¹⁹⁶².

Wyjaśniane w dalszym ciągu pracy charakterystyczne dla sztuki muzycznej jej opóźnienie w stosunku do kulturowych idei w uniwersalistycznej przestrzeni europejskiej znamionuje właśnie dobę renesansu. Dopiero u jego schyłku muzyka odkryła wzory antyku, co zdeterminowało powstanie najpierw *Cameraty florenckiej*, a z nią gatunku operowego. Pozostająca w klimacie i w warsztacie szczytowej, wyrafinowanej w swej kunsztowności i komplikacji polifonicznej, ascetyczna, spekulatywna w odbiorze, modalna systemowo i pitagorejska w dalekiej genezie przeważnie religijna muzyka doby renesansu odzwierciedlała najwyższy poziom scholastyki, stąd też iunctim z nią była porównywana. Symboliczną postacią i wzorcową dla swoich i późniejszych czasów, aż do XIX wieku, stał się kompozytor muzyki wyłącznie religijnej, **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (1525-1594)¹⁹⁶³.

¹⁹⁵⁹ *Epoki i kierunki w kulturze...*, op. cit., s. 246-257.

¹⁹⁶⁰ *Ibidem*, s. 259-261.

¹⁹⁶¹ Mark Greengrass, *Polityka i wojna*, w: *Szesnasty wiek...*, op. cit., s. 74-104 (101-102). Należy tu wspomnieć o typowym zjawisku dla marginalnego tzw. humanizmu chrześcijańskiego na północy kontynentu odsuwania na margines twórczości niektórych poetów nie mieszczących się w chrześcijańskich kanonach moralnych (**Horacy**, **Owidiusz**, **Marcjalis**): Charles G. Nauert, *Życie umysłowe*, w: *ibidem*, s. 135-164 (136-141).

¹⁹⁶² Ponadto: **Hieronim Bosch**, *Syn marnotrawny*, 1510, za: Alina Biała, *Literatura i malarstwo. Korespondencja sztuk*, Warszawa – Bielsko-Biała 2009, s.438.

¹⁹⁶³ Dodać tutaj należy wybitne dzieło polifonicznego polskiego renesansu **Mikołaja Gomółki** *Melodyje na Psalterz Polski*, 1580 do słów **Jana Kochanowskiego**.



To na polu muzyki świeckiej w II połowie XV wieku widoczne jest odzwierciedlenie nowej ideologii renesansu, co przejawia się na gruncie francuskim i włoskim w nowych formach (frottola, villanella), w świeckim madrygale, koronnej formie tego okresu, odnoszącym się do tematyki antycznej i wykorzystującym środki retoryki muzycznej (reguła imitazione della natura i początki powszechnej w baroku teorii afektów) z tekstami wielu wybitnych poetów epoki, obok tekstów ludowych. Odpowiednikiem francuskim była homofoniczna, sylabiczna i kosmopolityczna chanson¹⁹⁶⁴, o której **Lucien Rebatet** mówi alegorycznie: „pour parler à l'antique, elle suit **Aristoxène** plutôt que les pythagoriciens”¹⁹⁶⁵.

We Francji, rządzonej wówczas przez światłego **Franciszka I**, trzeba wskazać na ważny moment powstania grupy siedmiu poetów *Plejady* (1549) na wzór plejady aleksandryjskiej pod kierunkiem **Pierre'a Ronsarda**, które to stowarzyszenie, przywracając antyczne kanony i formy poetyckie (epopeja, oda, hymn, elegia, sonet), ustaliła znamienne dla sztuki galijskiej zasady stosowania retoryki, popularne aż do XX wieku – muzyka podporządkowana rytmice tekstu i wersyfikacji o doskonałej formie¹⁹⁶⁶. Kontynuacją *Plejady* była *Académie de Poésie et de Musique* z 1570 r. założona przez poetę i członka *Plejady* **Jeana-Antoine'a de Baifa** i muzyka **Joachima Thibault de Courville'a**, wzorowana na greckich akademiach filozoficznych i wytyczająca konwencje na dalsze pokolenia twórców¹⁹⁶⁷.

Tę inicjatywę przejmie w końcu wieku słynna włoska *Camerata florencka*¹⁹⁶⁸, za przyczyną której świat wzbogaci się o nowy gatunek opery, także wywiedzionej ze starożytności. Ów humanistyczny, opozycyjny stosunek członków *Cameraty* w latach dziewięćdziesiątych XVI stulecia z hrabią **Giovanim Bardim** na czele¹⁹⁶⁹ do skomplikowanego kontrapunktu muzycznego renesansu, do „mnożenia bytów polifonicznych” znalazł swoją podstawę teoretyczną w traktacie **Nicola Vicentino** z

¹⁹⁶⁴ Madrygały **Adriana Willaerta**, **Andrea Gabriele**, **Orlanda di Lasso**, potem **Claudia Monteverdiego** i **Gesualdo da Venosy** na przelomie wieków, zwłaszcza madrygały miłosne dwóch ostatnich twórców, programowa chansons **Clementa Jannequina** i **Claude'a Le Jeune** (p.: Małgorzata Wozaczyńska, *Muzyka renesansu*, Gdańsk 1992); Krystyna Fangorowa, *Zarys historii muzyki*, cz.1., Kraków 2001.

¹⁹⁶⁵ Lucien Rebatet, op.cit., s. 105.

¹⁹⁶⁶ *Epoki i kierunki w kulturze...*, op. cit., s. 262.

¹⁹⁶⁷ Danuta Gwizdalanka, *Historia muzyki*, 1., Kraków 2005, s. 167-170.

¹⁹⁶⁸ Poprzedzona łacińskimi komediami i tragediami włoskimi z początku XVI wieku wzorowanymi na starożytnych przedstawieniach oraz florenckimi sacre rappresentazioni, sięgającymi początku XIV wieku, za: Romain Rolland, op. cit., s. 25-35.

¹⁹⁶⁹ Historia muzyki pamięta sławne postacie tego grona: **Vincenzo Galilei**, ojciec przyszłego astronoma, poeta **Ottavio Rinuccini**, śpiewacy **Jacopo Peri** i **Giulio Caccini**, erudyta **Jacopo Corsi**, kierownik widowisk we Florencji **Emilio de Cavalieri**, za: Romain Rolland, op. cit.



1555 r., który ponownie zwracał się w stronę mądrości dawnych Greków i ich modusów, jako remedium na zawilóści współczesnej mu polifonii. Tym samym stworzono fundament do wykształcenia się właściwej naturze ludzkiej monodii, czyli strukturalnej podstawy całej epoki tzw. klasycyzmu-romantycyzmu, obowiązującej aż do końca XIX wieku.

Doprecyzowaniem tych nowych tendencji był traktat **Vincenzo Galilei** (1581) i pitagorejskie w swej genezie matematyczno-fizyczne badania **Giuseffo Zarlino**¹⁹⁷⁰, który w swoich choć nie nowoczesnych w treści traktatach (1558, 1571, 1588) o retorycznych i gramatycznych podstawach sztuki muzycznej oraz o budowie tercjowej trójdźwięków nakreślił idee sięgające XX-wiecznej semiotyki muzyki, będące fundamentem dla powstania *Cameraty florenckiej* i opery w ogóle, a ogólnie biorąc – dla całej wielkiej epoki klasycyzmu-romantycyzmu, panującej aż do końca XIX wieku, skontestowanej przez **Claude’a Debussy’ego**¹⁹⁷¹. W ten sposób na gruncie dążeń do wskrzeszenia starożytnej tragedii greckiej zrodziła się opera, będąca syntezą dawnych i średniowiecznych form wokalnoinstrumentalnych, z prymatem słowa, stylem recytatywnym i dominującą aż do XIX wieku tematyką mitologiczną i antyczną.

Jednym z wielu paradoksów historii sztuki jest fakt, że w kontekście harmonijnie i matematycznie zorientowanych dzieł **Johannesa Keplera** i mistycznomatematycznie w przypadku **Marina Mersenne’a** „the beginning of the modern scientific age is in many ways the result of the humanistic revival of the ‘unscientific’ and idealistic philology of Plato and the musical speculations of the ancients”¹⁹⁷².

Powstaje w tym momencie problem odróżnienia epok renesansu od skonfliktowanego estetycznie, wyznaniowo i politycznie baroku, co w przypadku muzyki jest szczególnie trudne, i kontrowersyjne zarazem, zdeterminowane geograficznie. Data śmierci (1594) **Giovanniego Palestriny** i **Orlando di Lasso** wyznacza symboliczny koniec doby renesansu, koniec panowania systemu skal modalnych, wywiedzionych z greckiego porządku i początek zarazem nowego systemu tonalnego, zniweczonego dopiero trzysta lat później. Jednocześnie, jak twierdzi wybitny polski muzykolog¹⁹⁷³, powstanie opery jest jedynym wyznacznikiem nowej epoki baroku, który według niego jest sprzężony z okresem poprzednim, mimo radykalnej

¹⁹⁷⁰ Enrico Fubini, op. cit., s. 143-145, 161-164.

¹⁹⁷¹ Enrico Fubini, *Les philosophes et la musique*, Paris 1983, s. 61-63.

¹⁹⁷² Beekman C. Cannon, Alvin H. Johnson, William G. Waite, *The Art of Music. A Short History of Musical Styles and Ideas*, New York 1960, s. 215.

¹⁹⁷³ Józef Michał Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz.1., Kraków 1989, s. 219-224.



zmiany systemu modalnego na tonalny. Podobne zdanie prezentuje wybitny niemiecki badacz, **Friedrich Blume**¹⁹⁷⁴.

Innego zdania jest francuski muzykolog, wspomniany już **Lucien Rebatet**, dla którego barok jako odrębny segment dziejowy nie istnieje w świadomości kultury galijskiej ze względu na charakterystyczny i dziedziczny dla jego kraju racjonalistyczny klasycyzm¹⁹⁷⁵, nawet w czasie ogólnoeuropejskiego niemieckiego romantyzmu, co potwierdzają zresztą inni znani muzykografowie (np. **Paul Collaer**). Jeżeli barok jest dla Francuzów katolicką kontrreformacyjną odmianą oświeceniową, ograniczoną do takich krajów, jak Austria, Włochy czy południowe Niemcy, co znajduje argumentacje także w wielkiej monografii **Jean Chalumeau** o kulturze europejskiego Oświecenia¹⁹⁷⁶, jeżeli znamienity **Arnold Hauser** wyróżnia sensualistyczny barok dworsko-katolicki i klasycystyczny mieszczańsko-protestancki we Francji¹⁹⁷⁷, to amerykańscy autorzy podstawowego podręcznika do historii muzyki rozróżniają europejski barok w zależności od ich dyferencjacji narodowych i gatunkowych¹⁹⁷⁸. Najnowsza kompletna historia muzyki autorstwa **Richarda Taruskina** także nie uwzględnia epoki baroku; następuje tutaj rozróżnienie na muzykę klasycyzmu (europejski wczesny klasycyzm) i sztuka okresu Enlightenment (np. **Mozarta**)¹⁹⁷⁹.

Przy odmiennej periodyzacji tego okresu przez różnych autorów (1580-, 1600-1750) wszyscy niemal są zgodni co do oddziaływania okresu przejściowego, manieryzmu objawiającego cechy ewoluującego renesansu, zwłaszcza w zakresie usamodzielniania się instrumentów, jak i co do faktu zaistnienia szeregu nowych orientacji barokowych¹⁹⁸⁰. W zgodnej opinii także czas końcowy, wielkiej syntezy ucieleśnianej przez opus magnum dwóch muzycznych tytanów, intelektualnego kontynuatora scholastyki, z dziełem o matematycznej i racjonalistycznej podstawie

¹⁹⁷⁴ Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey*, translated by M. D. Herter Norton, London – Boston 1979.

¹⁹⁷⁵ W jego podręczniku epokę klasycyzmu rozpoczyna **Claudio Monteverdi**, po której następuje wiek XIX (op.cit.).

¹⁹⁷⁶ Jean Chalumeau, *Cywilizacja wieku Oświecenia*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 1989.

¹⁹⁷⁷ *Literatura i sztuka. Epoka nowożytna. Encyklopedia PWN*, red. Bartłomiej Kaczorowski, Warszawa 2003, s. 17.

¹⁹⁷⁸ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, *A History of Western Music - rodzaj zwrotu ku tej tradycji, sięgnięcie ku skarbnicy narracyjnej, mitologicznej*, New York – London 2010, rozdz. 13-19; podobny stosunek do baroku: **Norbert Dufourcq, Jack Allan Westrup**.

¹⁹⁷⁹ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press 2010; wspomnieć należy dodatkowo, iż autor uważa **Ludwika van Beethovena** za pierwszego romantyka.

¹⁹⁸⁰ Strój temperowany, harmonia funkcyjna i system tonalny, rozdzielenie faktury wokalnej i instrumentalnej, wykształcenie odmiennego typu polifonii tzw. konstruktywnej, wertykalnej, w odróżnieniu od polifonii linearnej średniowiecza, powstanie nowych form (opera, kantata, oratorium - pasja, aria i recytatyw, sonata, fuga, suita, odmiany koncertu, formy wariacyjne, typowo instrumentalne.), technika basso continuo i teoria afektów, procedury kontrapunkcyjne.



Johanna Sebastiana Bacha i **Georga Friedricha Händla**, mistrza decorum i wirtuozerii instrumentalno-wokalnej także zaliczanych w historiografii francuskiej do oświecenia (**Jean Chalumeau**¹⁹⁸¹), jest szczytem i końcem epoki, aczkolwiek kolejna, klasycyzm, kultywuje jak najpełniej osiągnięcia poprzedniej w ramach tego samego systemu tonalnego.

Jako jeden z elementów istniejących w pokładach podświadomości znaczący niezmiernie w epoce baroku wskazać należy mistykę liczb, ucieleśnioną tak mistrzowsko i tajemniczo zarazem w dziele **J. S. Bacha** właśnie w jego skomplikowanych konstrukcjach polifonicznych poczynając od kryptogramu jego nazwiska realizowanego dźwiękowo. Owa akrobatyka liczbowa później, w początku XX wieku stanie się jedną z tendencji sprzyjających wyłonieniu się dodekafonii (mistycyzm **Rudolfa Steinera**), tendencji uwidocznionej szczególnie w dziele **Albana Berga** (z prekursorskim **Emanuelem Swedenborgiem** z przełomu XVII i XVIII wieku)¹⁹⁸².

W tym momencie wypunktowywania elementów dorobku antycznego obecnego w europejskiej przestrzeni kulturowej ważne jest, iż ta nowa forma opery, początkowo określanej jako *dramma per musica* czy *fiesta musicale*, w swej przeważającym przedstawieniu opierała się na motywach biblijnych, mitologicznych i antycznych. Sprzyjał temu inny niż dotychczas ideologiczny i edukacyjny system przekazu treści, system zakorzeniony w antyku, jego przesłaniu moralizatorskim, dydaktycznym i obrazowym, z wykorzystaniem techniki alegorii w postaci sprzężenia zewnętrznych form indoktrynacji¹⁹⁸³. Wzbogacone to zostało procesem zintensyfikowanej w baroku korespondencji sztuk, co realizowało się w postaci feerii pomysłów w kwestii reżyserii teatralno-operowej. Wobec powiększania się społecznej sfery mieszczańskiego i popularnego słuchacza ten wymiar przekazu miał decydujący wpływ na wykształcenie się niebywałego i wielopokoleniowego zachwyty dla nowej formy, zachwyty, zahamowanego dopiero około II połowy XX wieku na bazie odmiennych całkiem scjentyficznych założeń ideologicznych.

¹⁹⁸¹ Barok jako specyficzna forma klasycyzmu w: Derek Beales, *Religia i kultura*, w: *Osiemnasty wiek. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Tim C. W. Blanning, przełożył Marek Urbański, Warszawa 2011, s. 175-228 (187).

¹⁹⁸² Tzw. motyw BACH, określany liczbą 14, popularny potem w romantyzmie; Fuga cis-moll z t. I *Das Wohltemperierte Klavier*, liczby 7 i 12 w Credo symboliczne: 7 to akt stworzenia, powtarza się 49 razy, a 12 symbolizuje Kościół i wiernych, za: Józef M. Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. I., Kraków 1989, s. 289-290.

¹⁹⁸³ Thomas Munck, *Spółczesność*, w: *Siedemnasty wiek. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Joseph Bergin, przeł. Marek Urbański, Warszawa 2011, s. 75-11 (102).



Na wielkie znaczenie mieszczańskiego prywatnego i kolektywnego mecenatu w epoce baroku zwraca uwagę autor podstawowej monografii o tym okresie, **Manfred Bukofzer**, który kreśląc społeczne tło rozwoju muzyki, wskazuje na idee merkantylizmu, triumf absolutyzmu i zjawisko konsolidacji państw narodowych, na komercjalizację opery, której podstawa społeczna uległa rozszerzeniu z początkowej dworskiej na klasę średnią, stąd zjawisko sprzedaży biletów (dworskie spektakle działały na zasadzie zaproszeń) oraz tematyki mitologicznej traktowanej narracyjnie, moralizatorsko, wręcz sensacyjnie. Jak już to zostało wzmiankowane, artysta muzyk nie był jeszcze artystą wyzwolonym, pozostawał w zależności od patrona¹⁹⁸⁴.

Socjologiczne tło rozwoju muzyki w tym okresie jest także płaszczyzną zainteresowania dla **Tima Blanninga**, dla którego nie istnieje wątpliwość: „Making music is a social process” ; autor akcentuje niski poziom hierarchii muzyków, razem z aktorami, jeszcze w przypadku **Josepha Haydna**¹⁹⁸⁵.

Podkreślenia wymaga fakt odkrycia, opublikowania i wdrożenia fundamentu muzyki tonalnej w postaci genetycznie zakorzenionego w antycznym systemie **Pitagorejskim** systemu równomiernie temperowanego (**Andreas Werckmeister**, 1691), będącego aż do przełomu XIX i XX wieku teoretyczną i praktyczną bazą tej sztuki; jej najśłynniejszą i niesłychanie wówczas modernistyczną argumentacją stał się cykl 48 preludiów i fug (t. I 1722, t. II 1744) **Johanna Sebastiana Bacha**¹⁹⁸⁶, wzorowany zresztą na cyklu 19 preludiów i fug **Johanna Caspara Ferdinanda Fischera** pt. *Ariadna musica* (1702).

Oper w baroku powstała niezliczona ilość, także tych przywracających pamięć o antycznych bogach i herosach, spośród nich na pierwszym miejscu wskazać trzeba na mistrza tej formy, **Georga Friedricha Händla**, autora m.in. takich oper, jak: *Giuglio Cesare*, *Serse* (1738), *Agrippina* (1709), *Acis i Galatea*, *Flawiusz*, czy *Scippione* i słynnych oratoriów (*Balthazar*, *Hercules*, *Jephtha*, *Saul*, *Samson*, *Mesjasz*, *Juda Machabeusz*, *Izrael w Egipcie*). Do tych arcydzieł bogatego w środki wyrazowe, monumentalnego i wirtuozowskiego baroku dodać trzeba wcześniejszych twórców z przełomu renesansu i baroku, od **Claudia Monteverdiego** poczynając (słynny i

¹⁹⁸⁴ Manfred Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, tłum. Elżbieta Dziębowska, Warszawa 1971, s. 532-554.

¹⁹⁸⁵ Tim Blanning, *The Triumph of Music. Composers, Musicians and Their Audiences, 1700 to The Present*, London 2008, s.73.

¹⁹⁸⁶ Hermann Keller, *The Well-Tempered Clavier by Johann Sebastian Bach*, transl. by Leigh Gardine, London 1976.



przełomowy *Orfeusz*, 1607¹⁹⁸⁷, *Ritorno d'Ulisse in patria* czy *L'Incoronazione di Poppea*).

Autorem szeregu oper w epoce baroku był także **Alessandro Scarlatti** (*Telemacco*, 1718) i z genre'u kultury niemieckiego galant **Georg Philipp Telemann**¹⁹⁸⁸, a wskazać należy ponadto inne dzieła, prezentujące bardzo bliskie sferom dworskim wówczas opowieści mitologiczne, przyciągające ze względów prestiżowych kręgi mieszczańskie¹⁹⁸⁹.

Odmiernym gatunkiem była francuska tragedia liryczna **Jeana Baptiste'a Lully'ego**, wzorowana na tradycjach klasycznych i zasadach retoryki¹⁹⁹⁰, ze znaczną rolą recytatywu i baletu, co pozostanie charakterystyczne dla tej kultury (*Alceste*, *Achille*, *Armide*, *Atys*, *Thesee*, *Acis et Galatee*, *Festes de l'Amour et de Bacchus*, *Isis*, *Cadmus et Hermione*, *Phaeton*, *Proserpine*, *Persee*)¹⁹⁹¹. **Lully** tym samym stał się prekursorem dalszych reform opery w duchu antycznego prymatu słowa nad muzyką, które to dokonania pozostały wkładem **Jeana Philippe'a Rameau** i **Christopha Willibalda Glucka**.

Nie sposób wymienić w tym miejscu szeregu różnego rodzaju utworów muzyki kościelnej (koncerty religijne, kantaty, motety, psalmy, angielskie anthems, ody na cześć świętych, *Magnificat*, *Lamentacje Jeremiasza*), nawiązujących tematycznie do Księgi Kościoła, ograniczyć się można jedynie do wskazania reprezentatywnych oratoriów barokowych, z których wiele sięgało po opowieści mitologiczne,

¹⁹⁸⁷ Opera wczesnego baroku to także: **Stefano Landiego** *La morte di Orfeo*, 1619.

¹⁹⁸⁸ *Der geduldige Socrates* 1721.

¹⁹⁸⁹ M.in.: *Śmierć Orfeusza* i *San Alessio* **Stefano Landiego**, *Orfeusz* **Luigi Rossiego**, *Il Mitridate Eupatore* i *Il Pompeo* **Alessandro Scarlatti**, *Dydona* i *Eneas* **Henry Purcella**, **Johna Blowa** opera *Venus and Adonis*; oratoria: *Jephthe*, *Baltazar*, *Judicium Salomonis*, **Giacomo Carissimiego**, *Hercules*, *Julis Caesar*, *Scipione Affricano* i *Didone* **Francesco Cavalliego**, *Tyran Dionizos*, *Serse*, **André Modesta Gretry'ego**, *Le nozze di Teti e di Peleo*, *Jazon* i *Ercole amante* **Francesco Cavalliego**, *Il pomo d'oro* **Antonia Cestiego**, *Dafne* **Heinricha Schütza**, *L'Olimpiade* **Antonia Caldary**, **Giovanni Battiste Pergolesiego**, **Adolfa Hassego**; **Francesca Caccini**, *La liberazione di Ruggiero dall'isola d' Alcina*, 1625; **Heinrich Schütz**, *Dafne*, 1627; **Francesco Manelli**, *L'Andromeda*, 1637; **Juan Hidalgo**, *Fortunas de Andromeda* y *Perseo* (semi-opera), 1653; **Giovanni Andrea Bontempi**, *Dafne*, 1671; **Reinhard Keiser**, *Adonis*, 1697, *Janus*, 1698; **Andre Destouches**, *Amadis de Grece*, 1699; **Henry Desmarest**, *Iphigenie en Tauride*, 1704; **Johann Mattheson**, *Die unglückselige Cleopatra*, 1704; **Antonio Caldara**, *Tito e Berenice*, 1714 i *Dafne*, 1719; **Leonardo Vinci**, *Didone abbandonata*, 1726 i *Artaserse*, 1730; **Johann Adolf Hasse**, *Artaserse*, 1730, *Didone abbandonata*, 1743 i *Semiramide riconosciuta*, 1744; **André Campra**, *Achille et Deidamie*, 1735; **Giovanni Battista Pergolesi**, *L'Olimpiade*, 1735; **Joseph B. de Boismortier**, *Daphnis et Chloe*, 1747, za: Danuta Szlagowska, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998.

¹⁹⁹⁰ Przekład *Retoryki Arystotelesa* z 1570 r.

¹⁹⁹¹ Romain Rolland, op. cit., s. 156-165.



hagiograficzne czy biblijne¹⁹⁹². Uzewnętrniło się także w słynnych *Sonatach biblijnych* **Johannesa Kuhnaua** (1700), będące przykładem programowej, symbolicznej muzyki baroku.

Wnikając w zagadnienie infiltracji motywów antycznych w medium sztuki plastycznej, pozostać musimy we Francji, w racjonalistycznej Francji **Kartezjusza**, gdzie działał **Nicolas Poussin**¹⁹⁹³, dla którego świat już dawno odległy był utraconą Arkadią, obok **Claude'a Gellée**, zwanego **Lorrain**, autora obrazu *Enee a Delos* (1672)¹⁹⁹⁴; w tych właśnie latach zbudowano Luwr, symbol rzymskiej niemal potęgi. Nie można pominąć rozkwitu francuskiej tragedii, osadzonej na kanonie antycznym. Klasycystyczny barok architektury **Giovanni Berniniego**, **Claude'a Perraulta**, Hiszpanii i Portugalii, Holandii, Anglii (**Christopher Wren**¹⁹⁹⁵) i północnych Niemiec¹⁹⁹⁶ – to kolejne momenty niezaprzaszczenia antycznych wzorów w ogólnym klimacie wybujałego, patetycznego i narracyjnego baroku.

Wspomnimy jeszcze poza krajem Króla Słońce **Petera Paula Rubensa** z jego rozlicznymi dziełami, będącymi „filmowym” zapisem wątków mitologicznych, które stanowiły tematyczną dominantę wszelkiej działalności plastycznej i literackiej, chociażby symboliczne dla niniejszych rozważań *Porwanie Europy*.¹⁹⁹⁷

¹⁹⁹² **Giacomo Carissimi** (*Jonas, Jephthe, Judicium Salomonis, Abraham et Isaac*), **Marc-Antoine Charpentier** (*Zaparcie się św. Piotra, Judith, 1670, Médée, 1693*), **Alessandro Stradella** (*San Giovanni Battista*), **Alessandro Scarlatti** (*Oratorium o św. Kazimierzu*), **Antonio Vivaldi** (*Juditha triumphans*), **Bartłomiej Pękiel** (*Audite mortales* o tematyce Sądu Ostatecznego), **Johanna Sebastiana Bacha** (*Oratorium na Boże Narodzenie i Oratorium na Wielkanoc*, za: Edward Hinz, op.cit., s. 86-118; *Psalm Dawida Jana Peterszoona Sweelincka*, 1604; **William Byrda**, 1611; **Heinricha Schütza**, 1619; oratorium **Antonio Stradelli** *San Giovanni Battista*, 1675 i *Susanna*, 1681; **Carlo Francesco Pollarolo**, oratorium *Davidis de Goliath triumphus*, 1723; **Giovanni Battista Pergolesi**, oratorium *La morte di San Giuseppe*, 1731; **Johann Adolf Hasse**, oratorium *Sant'Elena al Calvario*, 1746, za: Danuta Szlagowska, op. cit.

¹⁹⁹³ *Kapiel Midasa w Paktolu*, za: Marc Fumaroli, François Lebrette, op. cit., s. 76; *Triumpf Pana* (1636), za: Alberto Ausoni, op. cit., s. 83; *Paysage avec Hercule et Cacus* o wymowie pesymistycznej i potędze natury oraz *Paysage avec Orphée et Eurydice* o temacie zapożyczonym z *Metamorfoz Owidiusza* w stylu harmonie naturelle et passions humaines, które to obrazy zestawia **Gerard Denizeau** z *Fedrą Racine'a* i operą *Atys* **J.B. Lully'ego**, za: Gerard Denizeau, *Le dialogue des arts. Architecture, peinture, sculpture, littérature, musique*, Larousse 2008, s. 118-129 (123); motywy biblijne **Poussina** za: *Stary Testament...*, op. cit., s. 50; *Eliezer i Rebeka przy studni*.

¹⁹⁹⁴ Gerard Denizeau, , op.cit., s. 112. **Lorrain** poświęcił sześć obrazów tematyce **Eneasza**. Autor tytułuje ten rozdział *Interactions baroque* i omawia dzieło **Christophera Wrena**, **Henry Purcella**, **Lorraina** i początki twórczości **Szekspira** (s. 108-117), określając dzieło **Purcella** jako „de l'antique au fantastique” i reasumując: „Rien n'éclaire mieux la fécondité des interactions esthétiques, artistiques et synthétiques animant l'Angleterre baroque que ce fantastique antiquisant” (s.115).

¹⁹⁹⁵ Nikolaus Pevsner, op.cit., s. 324.

¹⁹⁹⁶ *Epoki i kierunki w kulturze...*, op. cit., s. 280-294;

¹⁹⁹⁷ M.in.: *Merkury i Argus, Galop Centaurów*, za: Marc Fumaroli, François Lebrette, op.cit., s. 80, 114; *Prometeusz w okowach; Porwanie Europy* także pędzla **Martena de Vos** (1532-1603).



Z tych zrozumiałych względów niepomniernie wzrosła w baroku summa obrazów o tematyce mitologicznej, antycznej, pędzla bardziej czy mniej sławnych artystów, jak np.: **Andrea Sacchio** *Marcantonio Pasqualini koronowany przez Apolla* (1641), ponownie podejmowany *Spór pomiędzy Apollem i Marsjaszem* (1631-1632) **Pietro Novellego**, **Jana Breugela starszego** i **Hendricka van Balena** *Uczta bogów* (1618) z obrazem partytury i instrumentów¹⁹⁹⁸, nie wspominając słynnego **Caravaggia** (*Chory Bachus, Strzały Kupidyna, Narcyz*, 1600)¹⁹⁹⁹, **Giovanniego Battista Tiepolo** (*Ofiara Ifigenii*), **Diego Velazqueza** (*Wenus z lustrem, Prządki albo mit o Arachne, Mars odpoczywający, Chrystus w domu Marty i Marii*), **Gian Lorenzo Berniniego** (*Apollo i Dafne*, 1625) od manierystycznego **El Greco** (*Laokoon, Zmartwychwstanie*) i żarliwego wizjonera **Jacopo Robusti zw. Tintoretto** (*Ukrzyżowanie, Zesłanie manny*)²⁰⁰⁰.

Zafascynowanie tematyką biblijną trwało w świadomości od początku jej zaistnienia, i również w epoce baroku intensywnie wzrosło, co widzieliśmy w dziedzinie muzyki; niepodobna wskazać nawet wielu sławnych dzieł mistrzów malarstwa, takich jak: **Michelangelo Merisi Caravaggio** (*Wskrzeszenie Łazarza, Nawrócenie św. Pawła*, 1600-1601, *Niewierny Tomasz*, 1601-1602, *Złożenie do grobu, Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu*), **Gian Lorenzo Berniniego** (*Ekstaza św. Teresy*, 1652), **Nicolasa Poussina** (*Triumf Dawida*)²⁰⁰¹ czy **El Greco** (*Adoracja pasterzy, Zmartwychwstanie*) obok podręcznikowego wręcz obrazu z pokazem wielu instrumentów **Gaudenziego Ferrariego** *Koncert z XVI wieku*²⁰⁰² czy malarstwa hiszpańskiego (**Francisco de Zurbaran** *Kuszenie świętego Hieronima z 1640 r.*)²⁰⁰³, a przede wszystkim niezmiennie poruszających arcydzieł **Petera Paula Rubensa** (*Święta Rodzina w Egipcie, Zdjęcie z krzyża, Upadek potępionych, Syn marnotrawny*) i **Rembrandta van Rijn** (*Adoracja pasterzy, Jezus wypędza przekupniów ze Świątyni, Powrót syna marnotrawnego, Starzec Symeon i Dzieciątko Jezus w świątyni*, 1669)²⁰⁰⁴.

Istotne dla kultury europejskiej jest także zakorzenione w promieniowaniu cech osobowościowych przejmowanie antycznych symboli władzy czy legendy panujących, co miało zarówno wymiar konkretny (korona, berło, tron, jabłko, gronostaje, klucz, purpura, wizerunek lwa, orła), jak i symboliczny, niejednokrotnie powiązany z dominującą ideologią. Jeżeli nasuwa nam się natychmiast exemplum **Napoleona** czy **Zygmunta I Starego z Hołdu pruskiego Jana Matejki**, to można przytoczyć i inne momenty helleńskiej i rzymskiej historii oddziałujące szczególnie silnie właśnie w baroku i oświeconym absolutyzmie XVIII wieku, aż do republiki i cesarstwa XIX wieku, których opiewanie zainicjowane zostało już w średniowieczu (**Aleksander**

¹⁹⁹⁸ Alberto Ausoni, op.cit., s. 65-118.

¹⁹⁹⁹ Marc Fumaroli, François Lebrette, op.cit., s. 90, 98.

²⁰⁰⁰ Ibidem, s. 198, 192, 44, 50, 86; Helen de Borchgrave, op.cit., s. s. 123-128, 128-129.

²⁰⁰¹ Alberto Ausoni, op.cit., s. 124.

²⁰⁰² Alberto Ausoni, op.cit., s. 119.

²⁰⁰³ Ibidem, s. 159.

²⁰⁰⁴ Za: Marta Makowiecka, Mariusz Pawłowski, op.cit., s. 21-22; *Porwanie Ganimedesa*, za: Marc Fumaroli, François Lebrette, op.cit., s. 32; Helen de Borchgrave, op.cit., s. 157-163; *Nowy Testament...*, op.cit.



Wielki, Cezar, Oktawian August, Konstantyn), np. za panowania **Karola Wielkiego**, francuskiego **Ludwika IX** czy **Zygmunta Luksemburskiego**, późniejszych cesarzy z dynastii Habsburgów czy carów i królów (**Henryk VIII Tudor, Elżbieta I Tudor**, królowie francuscy czy hiszpańscy)²⁰⁰⁵.

W sferze literatury celom wzruszenia i olśnienia czytelnika i widza służyła powszechnie stosowana i doceniana retoryka, nowożytna tragedia francuska i angielska (**William Szekspira**²⁰⁰⁶, a z drugiej strony **Jeana Baptiste'a Poquelin** czyli **Moliera**²⁰⁰⁷, **Pierre'a Corneille'a** i **Jeana-Baptiste'a Racine'a**²⁰⁰⁸) powstała właśnie w klasycystycznym baroku francuskim na podłożu antycznego dramatu, z odnowieniem greckiej zasady trzech jedności; chrześcijańskim **Horacym** zwano **Macieja Kazimierza Sarbiewskiego**, metafizyczni poeci polskiego baroku. zafascynowani byli postacią **Hioba**²⁰⁰⁹. Modelowym utworem tego okresu był *Adonis* **Gianbattisty Marino** z 1623 r., poemat mitologiczny w dwudziestu pieśniach, nacechowany wirtuozerią retoryczną, który to wywarł wpływ także na sferę malarstwa²⁰¹⁰.

Oddziaływający od zarania dziejów, uświadamiany i realizowany przez Greków, synkretyzm sztuk szczególnie nasilony był w epoce baroku, ze względów ideologicznych, a także estetycznych, artystycznych. Polem podatnym do wdrażania symbolicznie i moralizatorsko, również erotycznie, pojętej tematyki były właśnie antyczne opowieści mitologiczne; przykładem mogą służyć obrazy **Domenico Zampieri Domenichino** – *Łowy Diany*, będące syntezą gustów zarówno plastycznych, jak i literackich zwłaszcza we Włoszech²⁰¹¹; autor dokonuje nawet komparatystyki wobec klasycyzującego dzieła **Poussina** i **Miltona**²⁰¹².

Podobnie w malarstwie ujawnia się szczególnie silne za czasów kontreformacji, aczkolwiek obecna już wcześniej w purytańskim regionie północnej Europy, strefa uwidaczniania chrześcijańskich symboli, pełniących funkcje wzorców życia, obyczaju czy stosunków społecznych (grzech, cnota, bardzo popularny motyw *vanitas*)²⁰¹³. Jeżeli więc w zakresie podstaw sztuki barokowej można wskazać

²⁰⁰⁵ Paola Rapelli, *Symbole władzy i wielkie dynastie*, tłum. Anna Wieczorek-Niebielska, Warszawa 2008.

²⁰⁰⁶ *Troilus and Cressida*, 1602.

²⁰⁰⁷ *Amphytrion*, 1668.

²⁰⁰⁸ *Andromaque*, 1667.

²⁰⁰⁹ **Mikołaj Sęp-Szarzyński**, *Sonet II*, za: Dorota Nosowska, *Słownik motywów literackich*, Bielsko-Biała 2004, s. 131-134.

²⁰¹⁰ Francesca Pellegrino, Federico Poletti, *Literatura. Postacie i wątki. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, tłum. Tamara Łozińska, Warszawa 2008, s. 184: **Juseppe de Ribera**, *Wenus i Adonis* z 1637 r.

²⁰¹¹ Mario Praz, op.cit., s. 136.

²⁰¹² Ibidem, s. 135.

²⁰¹³ Matilde Battistini, *Symbole i alegorie. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, tłum. Karolina Dyjas, Warszawa 2002, s. 276-310, 360-366: m.in.: **Pieter Bruegel starszy** *Wieża Babel*, 1563, *Kraina lenistwa*, 1567; **Jan Vermeer** *Alegoria wiary*, 1675; **Antonio de Pereda**, *Vanitas Vanitatum*, 1640-1645.



zaistnienie tradycji antycznej, to jej realizacja w toku XVII i XVIII wieku przybrała zupełnie odmienne wymiary i, co trzeba przyznać, powszechnie i akceptowane i zobowiązujące artystycznie.

Zanim trzeba nam przejść do wiekopomnego Oświecenia, nie można pominąć jeszcze jednego wcielenia starożytności, acz nie w takim wzniosłym klimacie – europejską jeszcze elitarną scenę opanowuje znamieny powrót pasterskiej bukoliki, sielanki w arystokratycznym wydaniu, owe ogrodowe *fêtes galantes* odbywające się przy delikatnych dźwiękach klawesynu, w obliczu wyrafinowanych poematów, mitologicznych obrazów i w przepychu *decorum*, czyli rokoko²⁰¹⁴, a dokładnie francuskie rokoko. Oddziaływanie tego prądu literacko-artystycznego odczuwane było daleko aż w wieku XX, a jego sentymentalne przesłanie, o egzotycznych komponentach i wykwintnej realizacji ma swoją niemiecką odmianę, a dokładnie berlińską, czyli styl galant o dużym znaczeniu, aczkolwiek bez konotacji antycznych.

Istotny jest w tym miejscu aspekt przemian obyczajowych, rozluźnienia konwencji społecznych, co, zrozumiałe, miało wpływ na rodzaj przejęcia antyku, co eksplikuje autor monografii rokoka, **Władysław Tomkiewicz**: „Bogowie antyczni nadal będą zapelniali kadry obrazów, ale znikną główni aktorzy dawnych scen olimpijskich. Odrzucając wszelką *gravité* i pompę niebiańską, rokoko pożegna się z wielkimi bóstwami – z postaciami Zeusa-Jowisza, Hery-Junony, Ateny-Minerwy, a częściowo nawet Aresa-Marsa czy Hermesa-Merkurego. Z tych bogów pierwszej rangi w malarstwie rokokowym pozostanie tylko Afrodyta-Wenus jako patronka miłości. ... Obok Wenery występuje prawie zawsze jej syn – posłaniec miłości. Antyczny wspaniały Eros, dźwigający pochodnię rozpalającą uczucia ludzkie, już w okresie Odrodzenia był prawie nieznanym – przedzierzgnął się w skrzydlatego Amora, niewielkiego chłopca strzałami z łuku przeszywającego serca. W takiej właśnie formie przejmuje go rokoko”²⁰¹⁵.

Hedonistyczne rokoko przejawiało się najpełniej w sztuce dekoracji wnętrz, rzemiośle artystycznym, malarstwie i rzeźbie, a muzyka, właśnie francuska, przeżywała w tym czasie swoje kolejne odrodzenie, czyli objawienie się słynnej „szkoły klawesynistów”, których niezwykły, inspirujący aż po impresjonizm wpływ stał się wyznacznikiem „galijskości” w sztuce dźwięków. Wskazać natomiast należy, iż sentymentalny, nadmiernie uczuciowy, nacechowany czasem odważną erotyką klimat

²⁰¹⁴ *Epoki i kierunki w kulturze...*, op. cit., s. 312-319.

²⁰¹⁵ Władysław Tomkiewicz, *Rokoko*, Warszawa 1988, s. 37.



tej orientacji II połowy XVIII wieku, skojarzony paradoksalnie z krajami katolickimi i odsunięty przez monumentalny neoklasycyzm, wyprzedzał już proromantyzm.

Zabytki architektury (*pałac Schönbrunn*, 1744-1749, *kościół w Vierzehnheiligen*, 1743-1772), malarstwa (od **Jean-Antoine'a Watteau** – *Odjazd na Cyterę, Sąd Parysa*, **François Bouchera** – *Diana po kąpieli, Toaleta Wenus, Jowisz i Kallisto* po epigona rokoka **Jean-Honoré Fragonarda**²⁰¹⁶, kolejny autor także *Porwania Europy* (przed 1766)²⁰¹⁷, czy małe formy literackie pełne galanterii, aluzji czy humoru o klimatach niejednokrotnie libertyńskich z fircykiem w roli bohatera (anakreontyk, epigramat, sielanka, satyra, poemat heroikomiczny parodiujący starożytny epos bohaterski)²⁰¹⁸ konwenują z dokonaniem wspomnianych twórców francuskiego klawesynu²⁰¹⁹, którzy także wskrzeszali dawne formy w duchu harmonii, proporcji i z tematyką mitologiczną w tle. Zdołali oni zarazem ustanowić i na zawsze wszczepić rodzimej muzyce gatunek francuskiej suity (*ordre*), odmienną od niemieckiej przetworzeniowości technikę wariacji, upodobanie do ornamentyki i programowości na bazie uformowanej przez siebie faktury klawesynowej²⁰²⁰.

Zbliżenie sztuk w tej dobie także odczuwane było intensywnie w tej atmosferze salonowo-kobiecego wyrafinowania, co ilustruje ponownie np. rzeźba **Edme'a Bouchardona** *Amor wycinający swój łuk maczugi Herkulesa*²⁰²¹. Jednocześnie podkreślenia wymaga fakt, iż właśnie wtedy na arenę kultury wkracza, a właściwie bardzo powoli przedostaje się na publiczną scenę jeszcze kolejny element, dotąd świadomie powstrzymywany – funkcja kobiecego salonu; nie przestał on funkcjonować jako ważny komponent krążenia idei, tak w czasie romantyzmu, jak i później, nie mówiąc o aspektach finansowych mecenatu artystycznego.

Aksjomatów o racjonalizmie Oświecenia i ponownym, choć trwającym odwiecznie, odkryciu antyku nie sposób w tym miejscu przytaczać. Zatriumfowała raz jeszcze, i nie po raz ostatni, *humanitas* starożytnych, ich cześć dla proporcji i demokracji, nieoceniona chęć poznania i duma. Ogarnęło to wszystkie przejawy życia publicznego i prywatnego, sprawiło, że Europa stała się Europą, ośrodkiem

²⁰¹⁶ Marc Fumaroli, François Lebrette, op.cit., s. 30

²⁰¹⁷ Tkanina ścienna, za: Władysław Tomkiewicz, op. cit., s. 240.

²⁰¹⁸ **Franciszek Zabłocki** – *Fircyk w zalotach*, **Ignacy Krasicki** – *Myszeida, Monachomachia, Dziewica Orleańska Woltera, Franciszek Dionizy Kniaźnin, Adam Naruszewicz, Stanisław Trembecki*, za: Stanisław Jaworski, Marek Bernacki, Marta Pawlus, op. cit., s. 314-315.

²⁰¹⁹ **Louis i François Couperin, Jean Philippe Rameau, Louis-Claude Daquin, Louis-Nicolas Clerambault.**

²⁰²⁰ Christian Doumet, Claude Pincet, *Les musiciens français*, Rennes 1982, s. 171-176, 185-198.

²⁰²¹ Jan Białostocki, op. cit., cz. II, s. 199.



rozprzestrzeniania cywilizacji²⁰²². Dalekosiężne i wielowymiarowe rezultaty sięgnęły także i sfer kultury. I jest to równie istotne czy genezy owego wielkiego przełomu poszukiwać będziemy w percepcji filozofii **Bacona** i **Kartezjusza**, myśli **Isaaca Newtona**, w odkryciach **Johanna Joachima Winckelmanna** czy w ideałach Rewolucji Francuskiej – ów antycznie ugruntowany XVIII-wieczny klasycyzm spersonifikowany przez działalność i osobowość **Woltera** na zawsze odmienił Europę, sprawiając, iż co jakiś czas powracała ona do tych częściowo zrealizowanych koncepcji.

Podstawy poznawcze nowożytnej umysłowości uformowane w empirycznym i krytycznym systemie **Francisa Bacona**, racjonalistycznym **Kartezjusza**, politycznym **Monteskiusza** i idealizmu transcendentального **Immanuela Kanta** na fundamencie tak naprawdę nigdy nie zapomnianych idei Greków, koncepcje determinujące narodziny nowego człowieka i nowożytnego umysłu, a zrealizowane w postaci prądu renesansu, reformacji i rewolucji naukowej, położyły kres wielowiekowej hegemonii kulturowej i światopoglądowej Kościoła katolickiego, aczkolwiek oba te inspirujące podłoża zostały zespolone i po wielokroć przekroczone, przede wszystkim przez sławnych filozofów Oświecenia, którego ogólnie przyjęta nazwa wywodzi się z nauki **Filipa Melanchtona** o „światle naturalnym”²⁰²³.

Ów nowy „człowiek wyruszał teraz, jak nigdy dotąd, ze skończonego, statycznego, hierarchicznego arystotelesowsko-chrześcijańskiego wszechświata ku nowym, nieznanym obszarom”²⁰²⁴. Dalszy ośmiopunktowy opis na nowo ukształtowanego europejskiego uniwersum streszcza się w ostatnim zdaniu autora: „w tym wszystkim żyła Grecja”²⁰²⁵.

Wiadomo, że areopag słynnych postaci tego czasu jest argumentem na rzecz aktualności i nigdy nie wyczerpanych inspiracji idei starożytnych, jak też dla zawsze się odnawiającej się kreacyjności i innowacyjności mądrych elit tego „półwyspu Azji”. Rewolucja naukowa, przemysłowa, demokratyczna, technologiczna, idea państwa narodowego jak rezultat odrzucenia czynnika ponadnaturalnego w interpretacji rzeczywistości społecznej²⁰²⁶, przemiany społeczne sięgające aż północy kontynentu organizującego się według reguł demokracji i konstytucji – sprawiły, że nowa

²⁰²² Niall Ferguson, *Cywilizacja. Zachód i reszta świata*, przełożył Piotr Szymor, Kraków 2013; sześć punktów determinujących dominację Zachodu: , rywalizacja, własność, nauka, medycyna, praca, konsumpcja.

²⁰²³ Michał Hanczakowski, Michał Kuziak, Andrzej Zawadzki, Bernadetta Żynis, *Epoki literackie...*, op. cit., s. 105.

²⁰²⁴ Richard Tarnas, op.cit., s. 334.

²⁰²⁵ Ibidem, s. 333-351.

²⁰²⁶ Franciszek Gołembski, op. cit., s. 125-132.



kosmologia stała się zaczynem cywilizacyjnej misji Zachodu aż do naszej, XXI-wiecznej doby.

Renesansowa fascynacja mitem i romantyczne zainfekowanie platonizmem i neostoicyzmem (początkowo **Michel de Montaigne**) przeobrażone w literaturę i sztukę, zapoczątkowana w XVII wieku wiara w umysł, obliczenia, doświadczenie i harmonię, które sprokurowały nieskończenie doskonały klasycyzm, ekonomiczne i kulturalne dążenia nowego zorientowanego konsumpcyjnie mieszczaństwa wielkich miast, nowa świadomość własności prywatnej i równości wobec prawa, nowe drogi uprawiania polityki (**Niccolo Macchiavelli**), ponadto nowoczesne w duchu zjawiska społeczne: nowe formy komunikacji, konwergencja elit arystokratycznych i mieszczańskich²⁰²⁷, rola prasy i loży masońskiej, dyfuzja idei między klubami, towarzystwami, akademiami i spotkaniami uczonych, nie wspominając o salonach sławnych kobiet „sawantek” – za tymi, i innymi jeszcze realiami nowej modernizacji leżą pokłady wielokrotnie transformowanej myśli wielkich i pomniejszych uczonych, filozofów, wiecznie poszukujących, wątpiących i umiejących akceptować inne od swoich orientacje, pytania i odpowiedzi wolnych obywateli zamieszkujących rozproszone regiony południa Europy, wyspy i wysepki.

Jednocześnie nastąpiło przesunięcie punktu ciężkości w całym procesie rewitalizacji kontynentu – na arenę wkracza ostro zjednoczona, bogacąca się i ustabilizowana w swojej monarchii parlamentarnej Anglia²⁰²⁸, która odtąd aż po koniec XIX wieku dźwiznąć będzie z Francją palmę przywództwa po włosko-francuskiej dominacji poprzednich epok. Z drugiej strony, po zwycięskiej reformacji, wyłania się powoli potęga ducha niemieckiego, która opanuje Europę w następnym stuleciu.

Zarówno więc myśl francuskich Encyklopedystów ze stoickim empiryzmem i sensualizmem w tle, jak i angielskich racjonalistów XVII wieku i empirystów XVIII wieku (**George’a Berkeleya, Thomasa Hobbesa, Davida Hume’a, Samuela Johnsona, Johna Locke’a**)²⁰²⁹ oraz myślicieli spoza „wielkiej wody” (**Benjamin Franklin**), także **Barucha Spinozy** i **Gotfrieda Wilhelma Leibniza** obok teorii **Carla von Linne (Linneusza)**, **Wilhelma von Humboldta** i matematycznej monadologii **Gotfrieda Wilhelma Leibniza**²⁰³⁰ – poskutkowały tak zarzewiem nowych idei, jak i burzliwych

²⁰²⁷ Peter Rietbergen, op.cit., s. 317-332.

²⁰²⁸ Krishan Kumar, *The Making of English National Identity*, Cambridge Univ. Press 2006.

²⁰²⁹ Józef Bocheński, op.cit., s. 165-178.

²⁰³⁰ Michał Kuziak, Sławomir Rzepczyński, Dariusz Sikorski, Tadeusz Sucharski, Tomasz Tomasiak, op. cit., s. 180-197.



wydarzeń rewolucyjnych²⁰³¹, które nieodwracalnie „rozbiły witraż”²⁰³². Na tym podłożu rozpoczynają swój żywot nauki humanistyczne od myśliciela **Giambattisty Vico**, znaczenia przybiera kwestia edukacji (**François Fénelon** – powieść pedagogiczna *Les aventures de Telemaque, fils d’Ulysse*)²⁰³³.

Prezentacja oświeceniowych, asymilacyjnych ponownie osiągnięć sztuki klasycyzmu, zwanej neoklasyczną w sztukach przedstawiających, spoczywających na kolejnej interpretacji linii i mitu czasów antycznych w swoich zakresach znowu wznosi się na wyżyny arcydzieła; poszczególne sfery niedoścignętego arcyzmu ustanowiły po wieki i dla chwały Zachodu kanony kolumnady, wzniosłości przesłania obrazu, dramatu i konstrukcję klasycznej wiedeńskiej sonaty.

Wszzechpanująca reguła harmonii, uporządkowanego rytmu, zbalansowania, tożsamości natury i rozumu, będąca opozycją w stosunku do ekspresyjnego baroku i rokoka, miałyby być może inne przesłanie, gdyby nie odkryto w 1738 r. zasypanego na wieki Herculanium i w 1748 r. Pompejów, na bazie których to rewelacji ukształtował swoją historię sztuki **Johann Joachim Winckelmann** (1755, 1764). Orientacje powrotu do antyku, podbudowane osiągnięciami renesansu, rozprzestrzeniane z Francji i Włoch i odkryczymi podróżami na Bliski Wschód, miały coraz bardziej wymiar społeczny, użytkowy, a tym samym, w miarę przemian politycznych (francuski styl empire), nasilały się w stronę monumentalizmu (**Jacques-Germain Soufflot**)²⁰³⁴, z drugiej strony nakierowywały się w Anglii, Polsce i w Rosji wzorem renesansowego **Andrea Palladia**.²⁰³⁵

Temu neohellenizmowi uitorowało też drogę uwielbienie **Gottholda Ephraima Lessinga** dla starogreckiego dramatu, reforma nauczania **Wilhelma von Humboldta**, co zaowocowało aż rewolucyjnym systemem światopoglądowym **Friedricha Nietzschego**²⁰³⁶. Pierwowzory greckie i rzymskie powróciły w mitologicznej rzeźbie **Bertela Thorvaldsena** i i wzorującej się na rzymskim modelu, pełnej układów alegoryczno-symbolicznych rzeźbie **Antonio Canovy** (*Paulina Bonaparte Borghese jako zwyciężka Wenus*, 1808²⁰³⁷, *Napoleon jako Mars zapewniający pokój*), a przede wszystkim w historycznej, najczęściej mitologicznej, naznaczonej wydzwignięciem moralizatorskim, sferze malarstwa,

²⁰³¹ Kevin O’Donnell, *Idee świata. Filozofia, religia, etyka*, z angielskiego przeł. Jerzy Korpanty, Warszawa 2005, s. 114-121.

²⁰³² Krzysztof Chmielewski, Jarosław Krawczyk, *Wiedza o kulturze*, Warszawa 2007, s. 127.

²⁰³³ *Literatura Europy...*, op. cit., s. 414-431.

²⁰³⁴ *Epoki i kierunki w kulturze...*, op. cit., s. 334-339.

²⁰³⁵ **Nikolaus Pevsner** wspomina w tym kontekście klasycyzujące rokoko **Roberta Adama**, przedstawiciela angielskiego odrodzenia antypalladiańskiego antyku w połowie XVIII wieku, tzw. Greek Revival, ojca wyspiarskiego neoklasycyzmu (Nikolaus Pevsner, op. cit., s. 353-358).

²⁰³⁶ Mieczysław Porębski, op. cit., s. 192-194.

²⁰³⁷ *Historia sztuki. Twórcy, nurty, style*, z hiszpańskiego przeł. Marta Boberska, Warszawa 2002, s. 200.



gdzie królował nadworny mistrz **Napoleona I Jacques-Louis David** (*Przysięga Horacjuszy, Porwanie Sabineek, Śmierć Sokratesa*); wskazać tu trzeba ponadto exemplum sztuki kobiecej (**Angelika Kauffmann, Hebe karmiąca Jowisza**)²⁰³⁸ oraz stojącego już na linii prekursorskiej do romantyzmu **Jean-Auguste-Dominique Ingres** (*Zeus i Tetyda, Edyp i Sfinks, Apoteoza Homera*)²⁰³⁹.

Wyspiarskie malarstwo, do tej pory raczej nieobecne na europejskiej scenie, także podejmowało wątki historyczne, mitologiczne pod wpływem zamówień bogacącego się mieszczaństwa – służyć może za przykład prekursor brytyjskiej szkoły malarskiej **sir Joshua Reynolds** (*Herakles jako niemowlę dusi węże w swej kołysce, 1786-1788*)²⁰⁴⁰.

Realizowano również w tej zeświecczonej epoce wątki biblijne, traktowane jako kulturowe archetypy czy elementy opowieści mitologicznych²⁰⁴¹. Był to również moment początkowy zainteresowań kulturą Dwurzecza, co naprawdę rozwinęło się w II połowie XIX wieku. Literatura Oświecenia ujrzała na nowo antyczną fuzję starożytnego Babilonu i Sodomy z Gomorą, co wpłynęło na realizację wątków literackich (**Denis Diderot, Voltaire, Thomas Hobbes**) i zdołało dotrzeć aż do europejskich antypodów – **Semiramida Północy**²⁰⁴².

W tym miejscu uwaga należy się ruchom reformatorskim w duchu tradycjonalizmu, powrotu do źródeł, do Słowa i do teologii wczesnego, pierwotnego chrześcijaństwa; akcentowanie i przestrzeganie rytuału, aktywnego uczestnictwa poprzez śpiew, lekturę czy wspólne odczuwanie liturgii stanowiło wyraz kolejnego pieczołowitej transpozycji dawnych wzorców. Mowa tu zwłaszcza o niemieckim protestanckim pietyzmie (**Philippa Jacoba Spenera, Johanna Albrechta Bengela, Johanna Konrada Kanza**), o francuskim kwietyzmie, guyonizmie i jansenizmie²⁰⁴³. Uwaga należy się także paradoksalnemu zjawisku starożytnych relikwów w hasłach i obrządkach... jakobinów (nowy kalendarz i święta, nowa muzyka chóralna, rytuały), kontynuujących „nowy porządek” **Oliviera Cromwella**²⁰⁴⁴. W tym przypadku, nie ostatni raz, klasyczna edukacja średniozamożnych obywateli nie poskutkowała w dobrym kierunku.

Zwrócić ponownie uwagę należy na charakterystyczne dla eseistyki francuskiej ulubione interferencje między sztukami, co uwydatnia się na przykładach

²⁰³⁸ Marc Fumaroli, François Lebrette, op.cit., s. 36.

²⁰³⁹ Ponadto obrazy mitologiczne i biblijne **Franciszka Smuglewicza, Antoniego Brodowskiego**.

²⁰⁴⁰ *Historia sztuki. Od starożytności do postmodernizmu*, red. Claude Frontisi, przeł. Iwona Badowska, Janina Pałęcka, Barbara Walicka, Warszawa 2006, s. 308-309.

²⁰⁴¹ Oratorium *Stworzenie świata* **Josepha Haydna**, p.: Edward Hinz, op. ct., s. 85-95.

²⁰⁴² Włodzimierz Szturc, *Obraz Mezopotamii w kulturze europejskiej w XVIII i XIX wieku – pierwsze rozpoznania*, w: *Hieroglifem pisane dzieje... Starożytny Wschód w wyobraźni romantyków*, Warszawa 2007, s. 75-88.

²⁰⁴³ Wojciech Kunicki, *Oświecenie 1700-1800*, w: Czesław Karolak, Wojciech Kunicki, Hubert Orłowski, *Dzieje kultury niemieckiej*, Warszawa 2007, s. 146-147.

²⁰⁴⁴ Michael Burleigh, *Ziemska władza. Polityka jako religia. Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, z angielskiego przełożył Jerzy Korpanty, Warszawa 2011, s. 102-103.



wspomnianego powyżej **Gerarda Denizeau**, dla którego paralelne są wywiedzione z tych samych tropów myślowych epoki Lumière klimaty Sans-Souci, obrazów **Jeana Honoré Fragonarda**, symfonii **Josepha Haydna** i *Kandyda Woltera*²⁰⁴⁵.

Podjęcie wątków starożytnych w XVIII-wiecznej literaturze właściwie trwało od XVI wieku aż po XIX stulecie, skodyfikowane zostało naturalnie we Francji (**Nicolas Boileau**, 1674 *Sztuka poetycka* i *Recueil d'antiquités* hrabiego **de Caylus**, 1752-1767); apogeum objawiło się za panowania Króla Słońca w postaci estetycznie zorientowanego dzieła **Pierre'a Corneille'a**, **Jeana-Baptiste'a Racine'a**, gatunków wywiedzionych z antyku (tragedia, komedia, epos, elegia, oda, poemat opisowy, powiastka filozoficzna²⁰⁴⁶, bajka – **Jean de la Fontaine**), myśli krytycznej i koncepcji trzech stylów. Wspomnieć tu należy klasycystyczne kierunki antyfrancuskie literackie w Niemczech, będące jednocześnie wprowadzeniem do romantyzmu (od **Gottholda Ephraima Lessinga** i **Christopha Martina Wielanda** do **Johanna Wolfganga Goethego** i **Fryderyka Schillera**), a także epicentrum nowoczesnego ruchu wydawniczego w Zjednoczonych Prowincjach²⁰⁴⁷. To właśnie **Alexander Pope** wprowadził na angielski teren *Iliadę* przez swoje tłumaczenie (1715-1720)²⁰⁴⁸.

Obfitość sławnych muzyków i geniuszy europejskiej kultury epoki klasycyzmu przyprawia o zawrót głowy, ważne jest jednak ponadto stworzenie systemu struktury warsztatu kompozytorskiego na następne pokolenia, co zostało zdezaktualizowane dopiero przez impresjonizm, a tak naprawdę trwa do dziś. Nieśmiertelny ordre klasycznej sonaty w wydaniu tak orkiestrowym, solowym jak kameralnym funkcjonował i dalej pełni taką rolę jako fundament edukacji muzycznej oraz twórczości. Klasyczna sonata stała się symbolem doskonałości europejskiej kultury²⁰⁴⁹, emblematem emancypacji muzyki instrumentalnej spod wielowiekowego lekceważenia czy pozostawiania na drugim planie. Stworzona w czasach **Wolfganga Amadeusza Mozarta** teoria komponowania²⁰⁵⁰ nigdy nie straciła tak naprawdę swojej aktualności, a

²⁰⁴⁵ Gerard Denizeau, op. cit., s. 130-139.

²⁰⁴⁶ *Kandyd Woltera, Kubuś Fatalista i jego pan Denisa Diderota*.

²⁰⁴⁷ *Literatura Europy...*, op. cit., s. 412-414.

²⁰⁴⁸ *Ibidem*, s. 438.

²⁰⁴⁹ Podstawowa publikacja XX wieku: William Stanley Newman, *The Sonata in The Classic Era*, The University of North Carolina Press 1963; William E. Caplin, *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford University Press 1998; Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York – London 1988; James Hepokoski, Warren Darcy, *Element of Sonata Theory. Norms, Types and Deformations in The Late-Eighteenth Century Sonata*, Oxford University Press 2006.

²⁰⁵⁰ Zasady budowy okresowej, segmentacji formy sonatowej na trzy części – ekspozycję, przetworzenie i reprzyżę, układu tonacyjnego, dominującego i odtąd skonfrontowanego dualizmu tematycznego i tonacyjnego, faktury instrumentalnej i orkiestrowej, całości cyklu trzy- lub później czteroczęściowego, harmonii i systemu dur-moll, form tanecznych i suity, rezygnacji z podstawowej w baroku techniki basso continuo, składu orkiestry i zespołów kameralnych, nieznanych w baroku procesów crescendo i



symfonia jako dźwiękowy odpowiednik doby racjonalizmu jest wręcz modelowym tego przykładem.

Muzyka nadal jednak była sztuką elitarną, aczkolwiek bogate i świadome mieszczaństwo coraz bardziej wpływało na jej charakter i sam proces powstawania; słuchanie czy amatorskie muzykowanie powoli stawało się potrzebą społeczną i zjawiskiem wyróżniającym rodzinę zamożnego mieszczaństwa, o czym świadczy zapoczątkowana w tym stuleciu instytucja płatnych regularnych publicznych koncertów (od 1722 r.)²⁰⁵¹. Dostosowując antyczne ideały estetyki normatywnej do abstrakcyjnej sztuki brzmień, można mówić o dążeniu do równowagi treści i formy, logiki i proporcji utworu, jasnego odgraniczenia gatunków i przebiegu, składającego się z klarownie oddzielonych segmentów, dobitnego i zrozumiałego ukształtowania tematu oraz wysokiej umiejętności jego opracowania.

Muzyka w funkcji odwzorowania **Kartezjańskich** ideałów²⁰⁵², będąca zarazem synonimem prestiżu oraz wysokiej edukacji (portret księcia Alba **Francisco Goyi** z edycją *Czterech pieśni z fortepianem Josepha Haydna* z 1795 r.²⁰⁵³) czy jak w Anglii pełniąca funkcję wektora ewoluującej zamożności stymulującej zapraszanie sławnych kompozytorów kontynentu (**Joseph Haydn**), później się asymilujących, wzorem **G. F. Händla**²⁰⁵⁴ wobec braku na wyspie własnych geniuszy – stała się sztuka muzyki ważnym komponentem życia publicznego, coraz bardziej ulegając demokratyzacji, powszechności dostępu, a przynajmniej obiektem wzrastającego zapotrzebowania.

Jednocześnie odróżnić należy nowo ukształtowany najwyższej rangi klasycyzm strefy germańskiej, a dokładnie wiedeńskiej, od tegoż obwieszczonego Europie we Francji. W tym momencie, wyprzedzająco, sygnalizacji wymaga później eksplorowany temat różnic tych dwóch wielkich inspirujących kulturowo ośrodków kontynentu. Autorzy *The Art of Music*, pozostając przy opinii o jedności i nierozgraniczaniu epok barokowej i klasycznej, podkreślają odmienną penetrację tradycyjnej skarbnicy starożytnej w przypadku orientacji niemieckich już od początku ery klasycyzmu naznaczonych romantyzująco z oczywistym priorytetem strukturalnego ładu : „Germany’s neo-Classicism is opposed to the older French Classicism in that it does not

diminuendo; inkrustacja polifonicznych form barokowych w strukturę sonaty; p. :Leon Markiewicz, *Fuga w twórczości klasyków wiedeńskich*, Katowice 1978.

²⁰⁵¹ Ivo Supičić, *Wstęp do socjologii muzyki*, z francuskiego tłum. Stefan Zalewski, Warszawa 1969, s. 62-75; uprzednio były organizowane w Anglii (**John Banister**) w XVII wieku (ibidem, s. 54).

²⁰⁵² Beekman C. Cannon, Alvin H. Johnson, William G. Waite, op.cit., s. 264.

²⁰⁵³ Tim Blanning, op.cit., s. 21.

²⁰⁵⁴ Eric D. Mackerness, *A Social History of English Music*, London – Toronto 1964, s. 87-126.



see Greek art as a system of rules to be imitated, but rather perceives in it certain emotional qualities, an element of grace and an indefinable organic unity that were to be emulated”²⁰⁵⁵.

Jeśli te kanony dotyczą muzyki instrumentalnej, to dla opery stymulująca była tematyka historyczna, często mitologiczna i biblijna²⁰⁵⁶, a w kontekście tej kwestii wskazać należy przede wszystkim dokonanie **Christopa Willibalda Glucka**, kompozytora nawiązującego do idei *Cameraty florenckiej* i antycznego prymatu słowa²⁰⁵⁷. Dokonanie to **Romain Rolland** widzi jako ściśle wcielenie idei Encyklopedystów²⁰⁵⁸.

Ze zrozumiałych względów tematyka mitologiczna odczuwana była w stanisławowskiej Polsce szeroko, a w muzyce ujawniła się, rozumiana aluzyjnie i symbolicznie, w romantycznie nastrojonym klasycyzmie, w protoromantycznej twórczości operowej **Józefa Elsnera** i **Karola Kurpińskiego**²⁰⁵⁹.

Celnie reasumuje to **Friedrich Blume**: „In classicism the antinomies of individuality and historical currents are neutralized through the power of a creative personality in the convincing (and, one may add, unique) form of the work of art. In the classic sense, the work of art is a whole and partakes of all humanity; the more the idea of humanity shines through it, the higher it stands”²⁰⁶⁰. Autor akcentuje jednakże symultaniczność objawiania się komponentów klasycznych i romantycznych oraz ich naprzemienność występowania w historii nie tylko muzyki, do czego obecne muzykografia skłania się coraz bardziej.

Owo equilibrium sensu i wyrazu, intelektu, konstrukcji i narracji, całości i detalu zostało uprawomocnione za przyczyną fundamentalnej, **Kartezjańskiej** i

²⁰⁵⁵ Ibidem, s. 290.

²⁰⁵⁶ Wczesny klasycyzm niemieckiego stylu galant: **Jiří Antonin Benda** *Ariadne auf Naxos* i *Medea* oraz **Baldassare Galupiego** opera *Antygone*; **Jean Philippe Rameau** – *Castor i Pollux*, *Samson*, *Les Muses galantes*, **André Modest Gretry** – *Tyran Dionizos*, oratoria *Stworzenie świata*, *Powrót Tobiasza*, oraz *Siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu* **Josepha Haydna**, jego opera *Armida*, oratoria: *Powrót Tobiasza*, wczesne opery **Mozarta** *Idomeneo król Krety* i *Mitridate, re di Ponto*, uwertura koncertowa **Beethovena** *Ruiny Aten* i oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej*, pierwsza polska pasja **Józefa Elsnera**, oratoria: **Ignacego Feliksa Guniewicza** *Niewola babilońska*, **Franciszka Lessla** o **św. Cecylii**, za: Edward Hinz, op.cit., s. 136.

²⁰⁵⁷ *Orfeo ed Euridice*, 1762, *Alceste*, 1767, *Paride ed Elena*, 1770, *Iphigenie en Aulide*, 1772, *Iphigenie en Tauride*, 1779, pastorałka *Echo et Narcisse*, *Telemacco*.

²⁰⁵⁸ Romain Rolland, op.cit., s. 186-226 (193, 221).

²⁰⁵⁹ **J. Elsner**: *Andromeda*, melodramat *Ofiara Abrahama*, J. Elsner jest też autorem pierwszej polskiej *Pasji*, zestrojonej w stylu klasycznym z barokową polifonią (1837); **K. Kurpiński**: melodramat *Ruiny Babilonu*, za: Józef M. Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, t. I i II, Kraków 1995-1996.

²⁰⁶⁰ Friedrich Blume, op.cit., s. 9.



matematycznej w genezie teorii **Jeana Philippa Rameau** (1722, 1726, 1737)²⁰⁶¹, podobnie sięgającego do antycznych kanonów, jak to miało miejsce w innych sferach kultury, teorii nauki o budowie, porządkowaniu i łączeniu akordów²⁰⁶², co jest aktualne i dzisiaj, i nie tylko w dziedzinie edukacji muzycznej. Dokonane zostało zarazem rozróżnienie klasycznej procedury basowej od barokowych zasad kontrapunktu i zasad basu cyfrowanego²⁰⁶³, a znamienne jest, iż europejska z ducha reforma **Ch. W. Glucka** widziana była w tamtych czasach jako mocny kontrast wobec „intelektualnej” i „naukowej”, czysto francuskiej teorii **J. Ph. Rameau**, chociaż obie odwoływały się do antycznych kanonów.

Dalszym interesującym przyczynkiem do ewolucji pojęć estetycznych o muzyce, argumentem na rzecz znowu przywróconej w XVIII wieku starożytnej jedności sztuk, jest polemika **Abbé Jean-Baptiste Dubosa** (1719) bazująca na zasadzie mimesis, przyjmująca rolę muzyki jako sztuki integrującej wszystkie pozostałe sfery artystyczne, sztuki dopełniającej słowo, aczkolwiek pozostawała w sprzeczności z racjonalizmem epoki: „En réalité, la découverte de l'autonomie de la musique et de l'expression lyrique ne pourra advenir que dans un climat philosophique nouveau, différent du rationalisme cartésien”²⁰⁶⁴. Poglądy te, powrotu do mitycznych początków, podjęte później przez **Charlesa Batteux** (1747), znacznie wyprzedziły późniejsze uniwersalistyczne idee nie tylko **Jeana Jacquesa Rousseau**, ale i te XIX-wieczne, od **Johanna Gottfrieda Herdera** do **Richarda Wagnera** i **Friedricha Nietzschego**²⁰⁶⁵.

Jeżeli w dziele katolika-masona **Josepha Haydna** podziwiamy „la majesté du dieu biblique”²⁰⁶⁶, a w licznych obrazach – odwieczne skojarzenie muzyki i mitologii (np. **Johann Zoffany**, *Rodzina Sharpów nad Tamizą* na swojej koncertującej barce **Apollo** z XVII wieku)²⁰⁶⁷ – dowodzi to potrzeby istnienia i ciągłej reinterpretacji nigdy nie zakwestionowanych symboli, nawet w duchu rozwarstwionych sprzecznych idei. To doprowadzi wprost do kolejnej epoki nowożytności, epoki romantyzmu, ery dominacji muzyki niemieckiej, czyli doby, kiedy relikty racjonalistycznego greckiego antycznego świata zostały usunięte w podświadomość, pozostając jedynie w roli incytatorów, jeżeli nie w ogóle podlegając negacji. Jednak tym samym, na zasadzie rewanżu za akceptację

²⁰⁶¹ Jego tragedie muzyczne: *Castor et Pollux, Cyclopes, Hippolyte et Aricie*.

²⁰⁶² Alicja Jarzębska, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Kraków 2002, s. 25-40.

²⁰⁶³ Joel Lester, *Rameau and Eighteenth-Century Harmony*, w: *The Cambridge History of Western Music Theory...*, op.cit., s. 753-777.

²⁰⁶⁴ Enrico Fubini, *Les philosophes...*, op.cit., s. 94.

²⁰⁶⁵ Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, op.cit., s. 182-186; Enrico Fubini, *Les philosophes...*, op.cit., s. 91-94.

²⁰⁶⁶ Lucien Rebatet, op.cit., s. 298.

²⁰⁶⁷ Alberto Ausoni, op. cit., s. 186.



reformacji, inny pradawny, konwersyjnie chrześcijański, obszar europejskiej kultury wkracza na arenę dziejów – duch kultury celtyckiej. Paradoksem kultury europejskiej i zarazem klasycznym przykładem syndromu *coincidentia oppositorum* jest fakt zespolenie obu tych pokładów opowieści i mitu w II połowie XIX wieku.

Kiedy zastanowić się nad fascynacją **Homerem**, która leżała u podłoża świata wyobraźni szwajcarskiego malarza, grafika i pisarza z nowatorskiego w myśleniu Zurychu, **Johanna Heinricha Füssiego** (1741-1825, *Tytania, Bottom i wróżki*, 1794²⁰⁶⁸), to nie wzbudzi zastrzeżeń teza, iż blisko mu już było do emocjonalności romantycznej, ery „otwartego okna”²⁰⁶⁹; tym samym argumentuje on koncepcję o innej znowu interpretacji greckich mitów i podań, interpretacji ciemnej, groźnej i zwróconej w kierunku napiętnowanej gwałtownymi emocjami stronie instynktów człowieka, tej interpretacji, która między innymi orientacjami zapoczątkowała romantyzm, i, co zrodziło się po erze dominacji kulturowej Galii – pochodziła właśnie z germańskiej sfery kulturowej. Po intensywnej dawce krytycyzmu, ateizmu i racjonalizmu „literatura będzie musiała wejść w fazę otwartego starcia”²⁰⁷⁰.

Celnie podsumowuje te zjawiska **Mieczysław Porębski**, opowiadając się za jednością kultury klasyczno-romantycznej: „W ciągu wieku XVIII, najpierw w Anglii, potem i w innych krajach Europy nie wyłączając „klasycznej” Francji, romantyzm ze zjawiska peryferyjnego, marginesowego, traktowanego, jeśli nie pejoratywnie, to z oświeceniową pobłażliwością, przeobraża się w centralny symptom i symbol czasu. ... W jego orbicie oświeceniowy krytycyzm, sentymalna kultura uczuć, preromantyczny nurt grozy i dziwności, rewolucyjność ‘burzy i naporu’, nawet osiemnastowieczny klasycyzm z właściwym mu kultem wzniosłości, geniuszu, tytanizmu, to tylko kolejni sprzymierzeńcy dokonującego się zwrotu”²⁰⁷¹.

Wzorem powyżej przytaczanych zachodnich opracowań w kwestii jedności kultury muzycznej i nie tylko, baroku, klasycyzmu i romantyzmu, ukształtowano koncepcyjnie obecny rozdział, w którym przełom epok preferowany będzie dopiero od początku XX wieku, od wieku nieustannych awangard, modernizmu. W ten sposób, zgodnie z obecnie panującymi tendencjami całość nowożytnych dziejów kontynentu została potraktowana kompleksowo i sukcesywnie – jako synteza od średniowiecza z

²⁰⁶⁸ *Historia sztuki. Twórcy...*, op. cit., s. 222.

²⁰⁶⁹ Krzysztof Chmielewski, Jarosław Krawczyk, op. cit., s. 175.

²⁰⁷⁰ *Ibidem*, s. 452.

²⁰⁷¹ Mieczysław Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie. Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988, s. 15.



epoką klasycyzmu-romantyczną wnikająca w modernizm do współczesnego postmodernizmu.

W tym momencie skupić się więc należy na interesującej kwestii genezy skonfliktowanego, jak niegdyś barok, romantyzmu, chociażby w źródłosłowie samego terminu, tu bowiem odnajdujemy tropione nieustannie ślady nigdy nie zapomnianej, choć w tej epoce osłabionej, antyczności; odmieniony teraz Rzym przeobraził się w przestrzeń symboliczną i monumentalną zarazem²⁰⁷² z obrazem ruin na czele, co argumentuje zanurzenie się **Zygmunta Krasieńskiego** w klimacie Kampanii Rzymskiej. O czerpaniu przez romantyków ze skarbnicy Grecji w przeciwieństwie do Rzymu klasyków zaświadcza m.in. takie symptomy, jak fascynacja greckim światem u **Johanna Wolfganga Goethego**, popularny w okresie „Burzy i naporu” motyw **Dionizosa** w kontraście do **Winckelmannowskiego Apollina**²⁰⁷³ czy zrozumiwały w tym czasie motyw **Prometeusza**²⁰⁷⁴ obecny od **Ludwiga van Beethovena**, prekursora romantyzmu, poczynając²⁰⁷⁵.

Przypomnieć tu także należy romantyczny i buntowniczy podziw dla walczącej o wolność Grecji, której kultura, znowu w porównaniu do rzymskiej, bardziej była związana z życiem ludu. Niemniej jednak przemiany polityczne i społeczne, wzrost tendencji nacjonalistycznych spowodowały powolne zanikanie charakterystycznej kultury kosmopolitycznej dworskiego rodzaju i antycznej genezy²⁰⁷⁶, pomimo że głębokie fundamenty nacjonalizmu odsłaniają relikty judeochrześcijaństwa (koncepcja boskiego wybrania i alternatywnego Kościoła, wiara w cel opatrnościowy, kult narodu

²⁰⁷² Od pierwszej przebudowy Paryża (*Arc d'Etoile, Arc de Triomphe du Carroussel*, kościół *La Madeleine*, budynek Giełdy, *Palais Bourbon*, Museum przy Quai d'Orsay), za: Mieczysław Porębski, op. cit., s. 20-26.

²⁰⁷³ Bogna Paprocka-Podlasiak, *Dionizos w masce Chrystusa. O ironicznych postfiguracjach w twórczości Heinricha von Kleista*, w: *Ateny...*, op. cit., s. 283-300; o dziele dramaturga jako zespoleniu elementu dionizyjskiego z chrześcijańskim w wymiarze ironicznym (*Pentesilea*), też **Novalisa Heinrich von Ofterdingen**.

²⁰⁷⁴ Hans-Georg Gadamer, *Prometeusz i tragedia kultury*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 1946; **Percy Bysshe Shelley** – dramat *Prometeusz wyzwolony*; **Johann Heinrich Füssli** – *Prometeusz*; **Mary Wollstonecraft Shelley** – powieść *Frankenstein albo Współczesny Prometeusz* z 1818 r.; mit prometejski w postaci **Konrada** z cz. III *Dziadów Adama Mickiewicza* (Michał Hanczakowski, Michał Kuziak, Andrzej Zawadzki, Bernadetta Żynis, *Wielki leksykon literatury...*, op. cit., s. 221), **J. W. Goethe** wiersz *Prometeusz*; poetycki poemat symfoniczny **Ferenca Liszta** *Prometeusz*, V Symfonia **Aleksandra Skriabina** *Prometeusz – poemat ognia* na orkiestrę, chór i organy; z jego nazwiskiem związany jest także „akord prometejski”, kantata **Camille'a Saint-Saënsa** *Les noces de Prométhée* (1868) i tragedia liryczna *Prométhée* (1900) **Gabriela Fauré'go**, p.: Jean-Michel Nécoux, Fauré, Paris 1972.

²⁰⁷⁵ Uwertura *Die Geschöpfe des Prometheus* op.43, 1800-1801; *Die Ruinen von Athen*, op.113, 1811.

²⁰⁷⁶ Peter Rietbergen, op.cit., s. 355.



jako Boga, „święte” teksty, apoteoza bohaterów, proces budowania wspólnoty, ekstrakcja niepożądaných idei, barwy, emblematy i symbole)²⁰⁷⁷.

Kładące podwaliny dwie dialektycznie sprzeczne kultury Zachodu, konfliktujące swym barwnym, emocjonalnym rewolucyjnym manifestem i tradycjonalizmem statycznej panoramy zwłaszcza dionizyjską epokę romantyczną, wyrastały jednocześnie z antyku, odmiennie pojmowanego, obie jednak, humanistyczne, szukające głębin ludzkiej świadomości „odnalazły w kulturze klasycznej bogate źródło intuicji i wartości. Obydwa były na wskroś prometejskie – w swym buncie przeciw opresyjnym tradycyjnym strukturom, w wysławianiu indywidualnego geniuszu, w niezmordowanym poszukiwaniu ludzkiej wolności, spełnienia i śmiałej eksploracji tego co nowe”²⁰⁷⁸.

Wskazać trzeba w tym momencie inspirujące idee wielkich myślicieli, stojące u progu przemian, bez których romantyzm nie uzyskałby tak uniwersalnych wcieleń, aktualnych niekiedy do dzisiaj (np. polskich): sentymentalizm i ubóstwienie natury u **Jeana Jacques Rousseau**, **Johanna Wolfganga Goethego**²⁰⁷⁹, **Johanna Gottfrieda Herdera**, jenajaska Romantische Schule i angielska *Lake School*; mowa była o fascynacji grecką ideą **George’a Gordona Byrona** i twórczej destrukcji klasycznego systemu przez chmurnego i patetycznego **Beethovena**, ale przecież u źródeł tkwią także osiągnięcia nauki (**Lavoisier**, **Galvani**) i emblematy znamion epoki (ironia romantyczna wywodzi się także z procedur greckich)²⁰⁸⁰, a w wielkim stopniu osobowość i poczynania **Napoleona** wraz z jego egipską wyprawą.

Prekursorski był dla romantyzmu angielski neogotyck, symboliczne i naznaczone fantastyką dzieło **Williama Blake’a** (*Szatan prześladowający synów Hioba* z 1825 r., *Hekate*)²⁰⁸¹ i prekursorskiego, wizyjnego **Joseph Mallord Williama Turnera** (*Odys i Polifem*²⁰⁸², *Dydona zakładająca Kartaginę*, 1815)²⁰⁸³, a z motywów szczególnie preferowany był topos **Kaina**²⁰⁸⁴. Jeszcze raz powracająca inspiracja grecką harmonią w kontraście do dezintegracji człowieka nowożytnego przejawiała się u **Fryderyka**

²⁰⁷⁷ Michael Burleigh, op. cit., s. 160-162.

²⁰⁷⁸ Richard Tarnas, op.cit., s. 432.

²⁰⁷⁹ Także dramaty: *Ifigenia w Taurydzie*, *Ifigenia w Aulidzie*.

²⁰⁸⁰ Ponadto mniej znane teorie: **Matthew Arnolda** (1822-1888) o powszechnej edukacji na bazie hellenizmu i hebraizmu, za: Peter Rietbergen op. cit., s. 351. Autor przytacza w tym momencie twierdzenia autorytetów europejskich o „niszczeniu wpływów dziedzictwa antyku w społeczeństwie europejskim” pomimo wielu wystąpień w sferze sztuki i większej dostępności podróży (**Moses I. Finley**, **Roy Jenkins**), s. 478.

²⁰⁸¹ Krzysztof Chmielewski, Jarosław Krawczyk, op. cit., s. 144; Marc Fumaroli, François Lebrette, op. cit., s. 130; *Historia sztuki...*, op. cit., s. 370.

²⁰⁸² Marc Fumaroli, François Lebrette, op.cit., s. 204.

²⁰⁸³ *Muzea świata. National Gallery. Londyn*, tekst w oprac. Danieli Tarabry, z włoskiego przeł. Hanna Borkowska, Warszawa 2005, s. 130-131.

²⁰⁸⁴ *Kain G. Byrona* (1821)



Schillera u progu romantyzmu, będącego zwolennikiem właśnie owej harmonii przeciwieństw jako bytu idealnego – „zasady równowagi idealnej”; skutkiem tego pozostaje etyczne kryterium piękna w odniesieniu do dzieła sztuki i specyficzna hermeneutyczny ogląd jego słowa²⁰⁸⁵.

Poszukując dalej fundamentalnych koncepcji determinujących romantyczne orientacje artystyczne i mentalne, nie sposób zaprzeczyć kształtujących tę epokę też **Immanuela Kanta** odnośnie roli geniuszu w kulturze, ducha dokonującego inkarnacji uniwersalnych ukrytych praw wyższej jedności natury. Jego wnikliwe zespolenie irracjonalnej i egzaltowanej idei natchnionego mistrza z rygorystycznym systemem racjonalnym filozofii wywarło piętno nie tylko na tej głównej, dominującej fali romantyzmu, ale i na obliczach jej przeciwstawnych, klasycyzujących, akademickich wyrastających z ducha historyzmu. Stanowiło to również incytację dla nasilonego rozwoju muzyki instrumentalnej od połowy XVIII wieku po wiekach oddziaływania na „drugim planie”²⁰⁸⁶.

W tym miejscu niepodobna nie podjąć idei **Friedricha Nietzschego**, którego badania i rozmyślenia nad kulturą grecką zaowocowały słynnym schematem europejskiej dialektyki i zarazem periodyzacji jej dziejów, czyli kreacyjną dla tożsamości Zachodu dyferencjacją kultury apollińskiej i dionizyjskiej; jego preferencja dionizyjskości i śródziemnomorskiej tożsamości Grecji miała znaczący wpływ na estetykę epoki i admirację dla postaci geniusza²⁰⁸⁷, a kontrowersyjne teorie objawiły głęboki oddźwięk aż w XX wieku; w tym momencie tak naprawdę odrzucony przez wielkiego filozofa wraz z ideami jego byłego przyjaciela **Richarda Wagnera** dekadenski w jego pojęciu romantyzm osiągnął swoje apogeum.

Znana fascynacja romantyków środkowoeuropejską przeciw, antyczną kulturą i wierzeniami Celtów (ok. 600 p.n.e) spokrewniona z systemem indyjskim wydatnie zaważyła na wątkach w sztuce, w tym najbardziej w muzyce właśnie poprzez dzieło **Wagnera**²⁰⁸⁸.

²⁰⁸⁵ Marcin Trzęsiok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*, Wrocław 2009, s. 127-190.

²⁰⁸⁶ Beekman C. Cannon, Alvin H. Johnson, William G. Waite, op.cit., s. 287-296.

²⁰⁸⁷ Enrico Fubini, *Les philosophes...*, op.cit., s. 149-152; Enrico Fubini, *Historia estetyki...*, op.cit., s. 321-331; Michał Kuziak, Sławomir Rzepczyński, Dariusz Sikorski, Tadeusz Sucharski, Tomasz Tomasik, op.cit., s. 316.

²⁰⁸⁸ Bożena Gierek, *Religie Celtów*, w: *Słownik wiedzy o religiach*, red. Kazimierz Banek, Warszawa – Bielsko-Biała 2010, s. 442-452.



Charakterystyczny dla romantyzmu eklektyzm źródeł przejawia się m.in. w twórczości angielskiego architekta przełomu wieków **Johna Soane**, włączającego elementy tradycji antycznej z rzymskimi wizjami **Giambattisty Piranesiego** w tle²⁰⁸⁹, złączenie tradycji widoczne jest w znanym wierszu **Juliusza Słowackiego** *Rozmowa z piramidami* z 1836 r.²⁰⁹⁰ Symptomatyczne dla epoki jest, iż: „umiarkowanie dozowany grecko-rzymski klasycyzm spotykał się z elementami starochrześcijańskimi, romańskimi, nawet gotyckimi jak również – oszczędnie jeszcze – z renesansowymi”²⁰⁹¹. Ponownie transformacja antycznych wzorów doprowadziła do innej jeszcze ich odmiany, do romantycznego eklektyzmu na gruncie ideologicznego historyzmu (**Henryk Siemiradzki**, *Chrystus w domu Marty i Marii*, 1886, *Pochodnie Nerona*, 1896, *Rzymska sielanka*, *Dirce chrześcijańska*) czy historycznego realizmu o znamionach aluzji rewolucyjnych²⁰⁹² oraz gloryfikacji ustroju dyktatoratu i konsulatu (pompatyczny styl empire rzemiosła i malarstwa naśladowujący wzory greckie i rzymskie²⁰⁹³, z którym to stylem kojarzy się osoba **Jacquesa Louisa Davida**²⁰⁹⁴) obok religijnego tradycjonalizmu **Petera von Corneliusa**²⁰⁹⁵.

W klimacie modnego wówczas orientalizmu, rozwijającego się od napoleońskiej wyprawy, pod wpływem walki Grecji o niepodległość i podboju Algierii od 1830 r., mieściły się także takie estetyczne zwroty, jak generowany ideologicznie niemiecki styl neogrecki w I połowie wieku²⁰⁹⁶ oraz odniesienia do sztuki greckiej i mitycznej, kontynuujące kanony **Ingesa i Delacroix**²⁰⁹⁷ (**Jean Leon Gerôme Edyp**, 1863)²⁰⁹⁸.

Wyjątkowe to stanowisko poparte jest także odmiennym spojrzeniem zza Kanału, aczkolwiek z innych powodów artystycznych, a raczej społecznych – autor monografii o historii rodzimej muzyki sam sytuuje moment „odrodzenia” się prawdziwego ducha tej sztuki w końcu XIX wieku, co zdeterminowane jest czynnikami znacznej zamożności i wysokim stopniem demokratyzacji tego społeczeństwa, poszukującego powszechnego raczej uczestnictwa w ruchu stowarzyszeniowym,

²⁰⁸⁹ Nikolaus Pevsner, op. cit., s. 373-375.

²⁰⁹⁰ Temat ten podjął śląski kompozytor XX wieku **Stefan Marian Stoiński** w postaci utworu chóralnego (1926).

²⁰⁹¹ Mieczysław Porębski, op. cit., s. 22.

²⁰⁹² **Ilja Jefimowicz Repin**, *Hiob i jego przyjaciele*.

²⁰⁹³ **Thomas Couture**, *Rzymianie w schyłkowym okresie cesarstwa*, 1847, obrazy **Pierre’a Puvisa de Chavannesa**, za: *Historia sztuki...*, op. cit., s. 372-373, 376).

²⁰⁹⁴ *Przysięga Horacjuszy*, 1784.

²⁰⁹⁵ *Józef tłumaczy sen faraonowi*.

²⁰⁹⁶ Teatr Berliński **Karla Friedricha Schinkela**, 1818-1821: połączenie horyzontalizmu i materialności antyku z gotyką wzniosłością jako narzędzie odbudowy tożsamości narodu jednocześnie na bazie powrotu do chrześcijańskich korzeni, za: *Historia sztuki...*, op. cit., s. 336.

²⁰⁹⁷ Piotr Kowalski, *Recepcja starożytnego rejonu Dwurzecza w dziele Eugene’a Delacroix*, w: *Hieroglifem pisane dzieje...* op. cit., s. 89-104 – autor omawia *Śmierć Sardanapala* (1827) inspirowany dziełem **George’a Byrona** *Sardanapalus* z 1821 r. oraz obraz z aluzjami do słynnej Uczty Baltazara *Zabójstwo biskupa z Leodium* (1831).

²⁰⁹⁸ *Historia sztuki...*, op. cit., s. 332, 336.



rozważającego aspekt materialny organizacji kultury, a odpornego na kontynentalny romantyczny kult geniuszu²⁰⁹⁹.

Wiadomo, że romantyzm odkrył tajemniczą Północ mitu i legend - apogeum inkorporacji i mityzacji zarazem starodawnych sag; climaxem dotychczasowych reform opery i synchronizacją kierunków ewolucji sztuki dźwięku jest **Gesamtkunstwerk Richarda Wagnera**, koniec romantyzmu i systemu tonalnego oraz triumf zarazem germańskiego świata Północy. Paradoksalnie wystąpiło tu zjawisko odrzucenia greckiej harmonii i klarowności Śródziemnomorza, jednak dramat muzyczny jest symptomem całej podejmowanej od **Mozarta i Glucka** drogi reform opery w duchu prymatu słowa i narracji, w duchu greckiego synkretyzmu – jest jego nowożytnym wcieleniem warsztatowym i kanonicznym, acz opartym na pokładach innego mitu.

Odzwierciedlający się w tym momencie XIX-wieczny historyzm i dokumentacyjne dążenia uświetnienia zjednoczenia narodu poprzez sztukę, tendencje będące pokładem korespondencji sztuk, kierują naszą pamięć ku Walhalli – Walhalli **Wagnera** z *Pierścienia Nibelunga* (część Gldsheim, jednej z siedzib germańskiego boga **Odyna - Wodana**²¹⁰⁰), jak i bawarskiemu zabytkowi nad Dunajem, który pełni funkcję tak rudymentu greckiej świątyni, jak i emblematu germańskich sag. Wszak u ideowego podłoża tetralogii niemieckiego mistrza leżała tyle odwiecznie aktualna w niemieckiej kulturze tradycja greckiego święta teatralnego jako misterium jedności²¹⁰¹, co podobna, jak u antycznych Greków nadzieja na etyczne oddziaływanie sztuki na obywateli, na ich lepsze i bardziej świadome swej tradycji wychowanie dla ojczyzny, nowo powstałej zjednoczonej ojczyzny (ostatnie dwa dramaty tetralogii powstały już po zjednoczeniu Niemiec: *Zygfryd* w 1871 i *Zmierzch bogów* w 1874).

Wynikająca z ideologicznych założeń romantyzmu wraz z jego nostalgicznym zwrotem ku średniowiecznej jedności chrześcijańskiej i z sentymentu do czasów rodzenia się fundamentów nowych narodów europejskich, zwłaszcza niemieckiego, fascynacja mistycyzmem średniowiecza i wyrafinowaniem baśniowością Orientu na bazie renesansu praktyk religijnych zaowocowała w I połowie wieku kolejnym

²⁰⁹⁹ Eric D. Mackerness, op. cit.

²¹⁰⁰ Wojciech Nowakowski, *Wprowadzenie*, w: Artur Szrejter, *Mitologia germańska. Opowieści o bogach mroźnej Północy*, Gdańsk 2006, s. 11-35.

²¹⁰¹ Janusz Skuczyński, „Czym się stanie ta sztuki gontyna?”. *Inspiracje Grecji antycznej w teatrze niemieckim przełomu XIX i XX wieku*, W: *Ateny...*, op. cit., s. 469-485; ta tradycja sięga dalej aż, według autora, do idei **Emila Jaquesa Dalcroze’a** wcielanej w życie w Instytucie Wychowania Rytmicznego w Hellerau.



powrotem do uniwersalnego przekazu biblijnego²¹⁰², co zaistniało w intymistycznej szkole nazareńczyków, działających zresztą w Rzymie²¹⁰³ oraz w dziełach mistycznego angielskiego Bractwa Prerafaelitów głoszących powrót do wczesnej, przedrafaelowej tradycji renesansowej i wykorzystujących elementy opowieści biblijnych (*Lata dziewczęce Panny Marii* **Dante Gabriela Rossettiego** z 1849 r. i *Zwiastowanie* z 1850 r.²¹⁰⁴; *Ogród Hesperyd* **Edwarda Coleya Burne-Jonesa** z aluzjami do sceny w raju i do malarstwa **Fra Angelico** (1873)²¹⁰⁵.

Determinująca sztuki przedstawiające, architekturę i literaturę antyczna zasada złotego podziału i matematyczne reguły kompozycji urbanistycznych (układ hippodamejski Waszyngtonu) od tego okresu traciła na znaczeniu na rzecz dynamicznej i ornamentalnej linii krzywej; niemniej jednak starożytność nie zniknęła z pola zainteresowania twórców, czego argumentem może być fascynacja parnasistów, głównie estetyzującego **Gustave’a Flauberta**, rozległą przestrzenią świata antycznego (nowela *Herodiada*) i chrześcijańskiego (*Kuszenie św. Antoniego*)²¹⁰⁶, zgodnie z jego światopoglądem o wyrzeczeniu się i wręcz krytyce romantyzmu, z rzeczowym podejściem do warsztatu pisarskiego²¹⁰⁷.

Kontynuując ogląd starożytnego dziedzictwa w romantycznej literaturze, wskazać można na intensywny rozwój wszelkich dzienników podróży, czyli antycznego itinerarium, popularnego od XVIII wieku, w tej epoce o charakterze raczej beletrystycznym i subiektywnym (*Podróż wlmój Orientoska* **J.W. Goethego**, *Voyage en Orient* **Gerarda de Nerval**)²¹⁰⁸ oraz niezwykle prorocze listy w odmalowaniu istoty carskiego despotyzmu (*La Russie en 1839* barona **Alfons de Custine**)²¹⁰⁹. Innymi gatunkami sięgającymi wzorców klasycznego antyku była cały czas kultywowana

²¹⁰² **Eugène Delacroix**, *Walka Jakuba z Aniołem, Heliodor wygnany ze świątyni; Pokłon Trzech Króli*; **J.M. William Turner**, *Zburzenie Sodomy*; **Caspar David Friedrich**, **Adam Mickiewicz**, *Widzenie księdza Piotra w cz. III Dziadów, Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*, **Zygmunt Krasiński**, *Psalmy przyszłości, Nieboska komedia*, **Juliusz Słowacki** *Anhelli*, za: Marta Makowiecka, Mariusz Pawłowski, op. cit., s. 23; Dorota Nosowska, *Słownik motywów literackich*, op. cit., s. 53-59.

²¹⁰³ *Historia sztuki. Od starożytności do postmodernizmu...*, op. cit., s. 344: **Julian Schnorr von Carolsfeld**, *Rodzina św. Jana Chrzciciela odwiedza rodzinę Jezusa*, 1817; **Petera von Corneliusa** *karton Cztery jeźdźcy Apokalipsy*, za: Mieczysław Porębski, op. cit., s. 88.

²¹⁰⁴ Mieczysław Porębski, op. cit., s. 188-189; też obrazy religijne **William Holmana Hunta**: *Chrystus jako światłość świata*, 1854; *Znalezienie Chrystusa w świątyni*, 1860, oraz **Johna Everetta Millaisa**, *Chrystus w domu rodziców*, 1850, za: *Epoki i kierunki w kulturze...*, op. cit., s. 391.

²¹⁰⁵ *Historia sztuki. Twórcy, ...*, op. cit., s. 198.

²¹⁰⁶ Mario Praz, op. cit., s. 210;

²¹⁰⁷ Arnold Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, t. 2., przeł. Janina Ruszczycówna, Warszawa 1974, s. 240-252.

²¹⁰⁸ Przegląd problematyki: Jonathan Bellman, *The Exotic in Western Music*, Boston 1998.

²¹⁰⁹ Polskie wydanie *Listy z Rosji*, Warszawa 1988.



sielanka (**J.W.Goethe** *Herman i Dorota*, **Kazimierz Brodziński**, *Wiesław* z 1820 r.)²¹¹⁰.

Powyższe uwagi dotyczące skojarzeniowej techniki artystycznej odnoszą się także i do sfery muzyki, wszak nowa mieszczańska publiczność, wyedukowana i zorientowana w ograniczonym zakresie, a przejmująca dawne funkcje mecenatu, musiała być teraz brana pod uwagę. Rezultaty takiej odmienionej świadomości będą omówione w kolejnym rozdziale, a są daleko idące i wnikające głęboko w warsztat kompozytorski, natomiast najbardziej widoczne tego procesy uwidaczniają się w utworach programowych, których tytuły pełnią rolę sugestii czy jedynie pola do swobodnej gry wyobraźni. Znaczna rola przypadła w tym przypadku właśnie mitologii czy znanym wydarzeniom i postaciom biblijnym²¹¹¹, co było zarazem zgodnie z panującym duchem historyzmu.

Mowa przede wszystkim o nowej formie muzycznej, wykształconej w tej epoce, poemacie symfonicznym, zapoczątkowanym przez prekursorskie utwory **Beethovena**, a będącym dźwiękowym emblematem ery wzmożonej ekspresji²¹¹² (zrodzony na fali ponownego zainteresowania mistycznym orfizmem w tradycji literackiej u progu romantyzmu²¹¹³ **Ferenca Liszta**, *Orfeusz*, 1854²¹¹⁴, ponadto: **Camille Saint-Saëns**, opera *Samson i Dalila*, 1877²¹¹⁵, *Le Rouet d'Omphale*, 1871; *Phaeton*, 1873; *La Jeunesse d'Hercule*, 1876)²¹¹⁶, nie mówiąc o niezwykle popularnej w I połowie wieku

²¹¹⁰ Kanon gatunku: **J. G. Herder** - artykuł *Idylla* z 1802 r., za: Arnold Hauser, op. cit., s. 418.

²¹¹¹ Oratoria **Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego**: *Paulus, Elias*, **Hectora Berlioz**a: *L'enfance du Christ* (3 cz.: *Sen Heroda, Ucieczka do Egiptu, Przybycie do Sais*) i opera *Les Troyens*, 1856-1858; , **Ferenca Liszta**: *Chrystus* (3 cz.: *Oratorium in Nativitate, Post Epiphaniam, Pasio et Resurrectio*), *Legenda o św. Elżbiecie*, **Cesara Francka**: *Ruth, Rebeca, Wieża Babel, Les Beatitudes, Psyche, Odkupienie* – poemat symfoniczny z chórami, **Vincenta d'Indy'ego**: misterium *Legenda o św. Krzysztofie*, **Camille Saint-Saëns**a: *Oratorium na Boże Narodzenie* i poemat biblijny *Potop*. Wyjątkowy utwór **F. Mendelssohna** to II Symfonia-kantata *Lobgesang* (1840) skomponowana do tekstów psalmów protestanckich, 3-częściowa z finałowym chórem, wzorowana na IX symfonii **Beethovena**, p.: Michel Chion, *La symphonie à l'époque romantique. De Beethoven à Mahler*, Fayard 1994, s. 125-126; *Psalm 13*. **Ferenca Liszta** jako jeden z utworów ostatniego etapu twórczości prekursorski w stosunku do modernizmu, za: Vincent Arlettaz, *Aux origines de la musique contemporaine*, Martigny 1992, s. 140-141; mało znana uwertura **Stanisława Moniuszki** *Kain (Śmierć Abla)*.

²¹¹² Christian Goubault, *Vocabulaire de la musique romantique*, Minerve 1997, s. 153-157; w podręczniku **Percy Goetschiusa** zaliczony jest do tzw. compound forms: Percy Goetschius, *The Larger Forms of Musical Composition*, New York 1915, s. 207.

²¹¹³ Magdalena Siwiec, *Tradycja misteriów i hymnów orfickich u progu romantyzmu*, w: *Hieroglifem pisane dzieje...* op. cit., s. 105-128.

²¹¹⁴ Analiza w: Kofi Agawu, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford Studies in Music Theory, Oxford 2009, s. 211-228.

²¹¹⁵ Ten temat także: obraz **Antona van Dycka** (1599 – 1641) *Samson i Dalila* .

²¹¹⁶ Poematy symfoniczne: *Penthesilea* **Hugona Wolfa**, 1885, *Medea* **Vincenta D'Indy'ego**, 1898, uwertura programowa *Penthesilea* (1879) i *Prometeusz przykuty do skały* (1889) **Karla Goldmarka**, *Polydeukes* **Paula Dukasa** (1892), za: Ryszard Daniel Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998, s. 58-63.



operze włoskiej i grand opera francuskiej, monumentalnej, o tematyce historycznej, pełnej przepychu scenograficznego i choreograficznego²¹¹⁷; przytoczymy w tym miejscu raz jeszcze francuskie tendencje do nieuznawania europejskiego romantyzmu muzycznego, co uwidacznia się we wspomnianym uprzednio podręczniku **Luciena Rebateta**,

Specyficzne upodobanie do tych kręgów tematycznych ze strony eklektycznie i pompatycznie nastrojonego **Camille'a Saint-Saënsa** (eclectisme parnassien) omawia autor fascynującej monografii o gustach, preferencjach i psychicznych wręcz motywach tych postaw odchodzącej w przeszłość historii warstwy najwyższych francuskich elit, generujących odpowiednie zakresy tematyczne i gatunkowe u ówczesnych kompozytorów²¹¹⁸. I tak patetyczną odpowiedzią na kryzys tożsamości francuskich elit wyższej burżuazji lat 60-tych XIX wieku (1856) jest jego symfonia F-dur *Urbs Roma*²¹¹⁹, znamienita dla lat 90-tych; po aferze **Dreyfusa**, jawi się jego *Oda do Horacego*, a wyzwaniem w kwestii wątpliwości moralnych epoki jest wczesna komedia **Claude'a Debussy'ego** *Diane au bois* (1884-1886)²¹²⁰. Charakterystyczny i nie budzący zdziwienia jest ten renesans klasycyzujących obrazów w muzyce francuskiej końca wieku, co nasili się jeszcze bardziej w dalszej, impresjonistycznej twórczości **Claude'a Debussy'ego** i **Maurice'a Ravela**.

Kwestia ta, sporadyczna w kręgu kultury niemieckiej²¹²¹ ważna była również dla neoromantyka **Richarda Straussa**, w momencie, kiedy ewoluowała jego estetyka w stronę historyzującą (opery *Salome*, 1905, *Elektra*, 1909, *Ariadna na Naxos*, 1912), a najśłynniejszym utworem symfonicznym jest *Tako rzecze Zaratustra* z 1896 r.; wzmianki wymaga ponadto nawiązanie do arcydzieła **Dantego** w postaci *Symfonii Dantejskiej* **Ferenca Liszta**²¹²².

²¹¹⁷ **Gioacchino Rossini**: *Mojżesz w Egipcie*, 1818, *Semiramida*, 1823; **Luigi Cherubini**, *Medea*, 1799; opera komiczna *Helena*, **Giuseppe Verdi**, *Nabucco*, 1842, *Aida*, 1871; **Félicien David** *Herculaneum*, 1859, **Hector Berlioz**: *Trojanie* (Lucien Rebatet, op. cit., s. 414), **Gabriel Fauré** *Penelopa* (1907, p.: Jean Michel Néctoux, op. cit., s.115-129) i kantata *Narodziny Wenus*.

²¹¹⁸ Michel Faure, *Musique et société du second empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion 1985.

²¹¹⁹ Michel Chion, op.cit., s. 170; z marszem żałobnym w cz.III i sześcioma wariacjami w części ostatniej.

²¹²⁰ Nieukończona komedia heroiczna z lat 1883-1886, za: Zofia Helman i Stefan Jarociński, **Debussy**, *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, tom c-d, Kraków 1984.

²¹²¹ Oratorium **Robert Schumanna** z elementami wschodnich symboli *Raj i Peri*, 1844.

²¹²² 2-częściowa: *Piekło i Czyściec*, opis w: Ryszard Daniel Goliańek, op. cit., s. 143-144; ponadto obrazy: **Odilona Redona** *Beatrycze* (1885), *Beata Beatrix* **Dante Gabriela Rossettiego** (1864-1870), **Camille Corota** *Dante i Wergiliusz* (1876), **Eugène Delacroix** *Barka Dantego* (1822), rzeźby **Auguste'a Rodina** *Brama Piekiel* (1880) i *Paolo i Francesca* (1867), za: Francesca Pellegrino, Federico Poletti, op. cit., s. 343-344, 14, 17, 12, 27.



Silny i wzmożony w tym czasie był natomiast nurt muzyki religijnej²¹²³ osadzony na tle muzycznego neoromantyzmu klasycyzującego w II połowie wieku, w duchu cecylianismu, ideologii historyzmu, konserwatywnego estetycznie i tradycjonalistycznego warsztatowo, poddającego się pod koniec wieku wpływom też i idei **Ryszarda Wagnera**, którego to prądu ośrodkiem była Ratyźbona²¹²⁴. Najbardziej znanym utworem tego rodzaju jest *Ein Deutsches Requiem* **Johannesa Brahmsa**, oparte na tekstach biblijnych Starego i Nowego Testamentu (1868).

Wkraczająca na scenę operetka także z upodobaniem sięgała po zawsze skuteczną „komercyjnie” tematykę mitologiczną (**Jacques Offenbach**, *Orfeusz w piekle*, 1858, *Piękna Helena*, 1864).

Istotne są romantyczne teorie muzyki, niektóre rozwijające uprzednie systemy, jak np. wielkie dzieło systemiczne harmonii funkcyjnej **Hugo Riemanna** z lat 80-tych XIX wieku, z doby historyzmu i cecylianismu, kontynuatora **Jeana Philippe Rameau**, które to koncepcje wywarły zasadniczy wpływ na całą późniejszą dziedzinę badawczą o muzyce, zwłaszcza w Polsce²¹²⁵. Idee matematycznego ujęcia materii brzmieniowej odżyją natomiast w XX wieku.

Zadziwiająca jest zdolność adaptacyjna antycznych mitów (o czym szerzej w rozdz.6. niniejszej rozprawy), które transformowane i poddawane interpretacyjnej ciągłości odżywają coraz to w kolejnych epokach, przybierając odmienne rozszerzone symboliczne znaczenia, jak to ma miejsce w przypadku syndromu „jaskini” (jaskinia **Platona i Dionizosa**, grota Hadesu), która w romantyzmie jako hipnoza głębi (określenie **Ryszarda Przybylskiego**) cieszyła się swoistym, mitycznym renesansem na zasadzie funkcjonowania opozycji przestrzennej z górą, symbolu pokonywania czeluści i własnej słabości, skojarzona z toposem Arkadii (jaskinia w Sofiówce, **Alexandra Pope’a** w Twickenham)²¹²⁶.

²¹²³ James J. Sheehan, *Kultura i życie umysłowe*, w: *Zarys historii Europy. Oxford. Dziewiętnasty wiek*, red. Tim C. W. Blanning, przełożyła Małgorzata Szubert, Warszawa 2011, s. 152-183.

²¹²⁴ *Psalm 150. Antona Brucknera i Cezara Francka*, misterium *Legenda o św. Krzysztofie* i chóralny *Deus Israel*, **Alexandra Guilmanta** chóralne *Krzyżowcy w Jerozolimie*, *Oratorium na Boże Narodzenie Saint-Saënsa*, *Psalm 112. Charlesa-Marii Widora*, *Triumphlied Johannesa Brahmsa* do tekstu *Apokalipsy św. Jana*, *Psalm 100. Maxa Regera*, za: ks. Edward Hinz, op. cit., s. 146-184.

²¹²⁵ Alicja Jarzębska, op. cit., s. 68-85.

²¹²⁶ Ewa Kolbuszewska, „Hipnoza głębi”. *Motyw jaskini w literaturze romantycznej*, w: *też*, *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*, Wrocław 2007, s. 74-100.



Szczególnym upodobaniem cieszyły się w romantyzmie nigdy nie dość eksplikowane precyzyjnie i dlatego podejmowane przez artystów orientacje korespondencji sztuk²¹²⁷, obrazowane tak w powyższych przykładach i w obrazach (**Arnold Böcklin**, *Euterpe*, 1872, *Odyseusz i nimfa Kalipso*, 1883, *Nereidy i Tryton*, 1873-1874²¹²⁸, **Jean-Auguste Dominique Ingres**, *Cherubini i muza poezji lirycznej*, 1842 z wyobrażeniem starożytnej siedmiostrunnej gitary, **Dante Gabriel Rossetti**, *Syrena Ligeja*, 1873, **Jean-Leon Gerôme**, *Anakreont, Bachus i Amor*, 1848, **Gustave Moreau**, *Śmierć Orfeusza*, 1886, *Rydwan Apollina, Jupiter i Selene*) i w muzyce (oratorium **Maxa Brucha** *Odyseusz*)²¹²⁹.

Z kolei rozpatrzeć trzeba czas końca XIX wieku, czyli orientacje polityczne zakorzenione albo w ideach greckiej demokracji (republikański demokratyzm i „Europa poza Europą” czyli nowe państwo na dalekim kontynencie) albo w nauczaniu Kościoła (chadecja²¹³⁰) oraz kierunki artystyczne syntetyzujące z jednej strony oraz rozpoczynający modernizm²¹³¹ francuski impresjonizm – w każdej z tych sfer odnajdujemy relikty antyku.

W szybko rozwijającym się świecie, kiedy rozwój nauki powodował niepokoje nieprzygotowanego nań człowieka, na co odpowiadali pisarze (**Bolesław Prus**, **Charles Dickens**, **Robert Louis Stevenson**, **Lew Tolstoj**), jednocześnie zachęcając do marzeń; kiedy delfickie pragnienie poznania przyszłości zrodziło prozę **Herberta George’a Wellsa**, filozofię **Henry Bergsona** i **Artura Schopenhauera**, teorie **Karola Darwina**, **Zygmunta Freuda**, a przede wszystkim **Alberta Einsteina**, literatura i sztuka albo opisywały świat detalicznie albo wkraczały w niepoznawalne, w irracjonalne głębie duszy, ku swojemu wnętrzu, ku innym światom i innym wymiarom, co zainspirował m.in. wspomniany już filolog klasyczny, **Fryderyk Nietzsche**, przeciwnik chrześcijaństwa, prekursor egzystencjalizmu i myśli aż postmodernistów.

Scjentyistyczny światopogląd pozytywizmu ze swym racjonalizmem i agnostycyzmem nie sprzyjał podejmowaniu wątków antycznych, tym bardziej biblijnych, niemniej jednak pojawiły się one, i to w poważnym gatunku powieści (*Zbrodnia i kara* **Fiodora Dostojewskiego** – z motywem miłości ewangelicznej, *Quo vadis* **Henryka Sienkiewicza**, *Oscara Wilde’a Salome*), a jej nasilenie przypadło na

²¹²⁷ Iłona Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008.

²¹²⁸ Alberto Ausoni, op.cit., s. (odpowiednio) 84, 92, 96, 91, 99, 106, 115.

²¹²⁹ Dzieło wskazane przez **Carla Dahlhaus**a jako przykład oddziaływania prądów epoki (późnoromantycznego ruchu chóralnego), w: Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, translated by J. Bradford Robinson, University of California Press/Berkeley, Los Angeles, London 1989, s. 168.

²¹³⁰ Ponadto nowe prądy interpretacji chrześcijaństwa na bazie opozycji wobec liberalnego protestantyzmu: fundamentalizm amerykański, kwestionujący myśli Oświecenia i odnoszący się do faktów Pisma Świętego, neoortodoksja **Karla Bartha** z początku XX wieku odpowiednia do zjawiska cecylianizmu w II połowie XIX wieku w ruchu muzycznym i demitologizacja **Rudolfa Bultmanna** (Kevin O’Donnell, op. cit., s. 140-141).

²¹³¹ Ogląd taki warunkowany opiniami z dziedziny muzyki, modernizm rozpoczynający się od ekspresjonizmu: Christopher Butler, *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*, Oxford 1994.



okres międzywojenny²¹³², natomiast tematyka ta szczególnie bliska była dekadencckim twórcom Młodej Polski (*Dies irae* **Jana Kasprówicza**, *Kain* i *Lucyfer* **Tadeusza Micińskiego**, *Powrót Odysa* **Stanisława Wyspiańskiego**, sztuki historyczne **Adolfa Nowaczyńskiego** i **Karola Huberta Rostworowskiego** – *Judasz z Kariothu*, *Kajus Cezar Kaligula*)²¹³³.

Klimaty te natomiast podejmowało w ekstatycznych, hiperbolicznych wcieleniach malarstwo ekspresjonizmu i symbolizmu (*Drabina Jakubowa*) **Marca Chagalla**, **Jacka Malczewskiego** *Zatruta studnia*, *Thanatos*, witraże **Stanisława Wyspiańskiego**, grafiki **Aubreya Beardsleya**, dzieła **Odilon Redona**, *Apokalipsa św. Jana*, *Kuszenie św. Antoniego*, **Ernesta Ludwika Kirchnera** *Sąd Parysa*, 1912, **Maxa Beckmanna**, *Powrót Eurydyki*, *Ukrzyżowanie*, grafiki *Piekło* i **Gustava Klimta**, *Salome* 1909, **Cicely Mary Barker** *Przypowieść o wielkiej uczcie*, 1932)²¹³⁴.

W obliczu wielości kierunków II połowy XIX wieku aż po kolejne stulecie obecne były także wątki antyczne, w postaci docenienia wagi rozumu, racjonalnych postulatów społecznych, a przede wszystkim w obfitości odkryć naukowych i technicznych; motywy klasyki greckiej pojawiały się w funkcji symbolicznej, dydaktycznej (*Aspazja* **Aleksandra Świętochowskiego**), a dawno już utracona harmonia była obiektem nostalgii w tych czasach burzliwej konfrontacji różnych awangardowych manifestów czy środkiem dekonstrukcji, tak w literaturze (*Akropolis* **Stanisława Wyspiańskiego**, rewerencja dla klasyki **Leopolda Staffa**, *Ulisses* **Jamesa Joyce'a**), jak i w malarstwie (*Apollo na Olimpie* **Stanisława Wyspiańskiego**, *Penelopa* **Carlo Carry**, *Metamorfoza Narcyza* **Salvadora Dali**, **Giorgio de Chirico** *Niepokojące muzy*, *Hektor i Andromacha*)²¹³⁵, a nierzadko narzędziem propagandy ideologicznej, jako zjawisko charakterystyczne dla czasów międzywojennych (apoteoza nazistowska w rzeźbie *Prometeusz* **Arno Brekera**, 1937)²¹³⁶.

W końcu XIX wieku nastąpiło ożywienie obcowania z kulturą antyczną w postaci pompatycznego „stylu imperialnego”, widowiskowego (*Quo vadis*, **Ben Hur**), z efektami pirotechnicznymi; jeszcze raz starożytny Rzym spełniał ideologiczną rolę źródła²¹³⁷ mocarstwowej dumy mocarstwa, w czym celowała zwłaszcza Wielka Brytania.

Szalony kołowrót nowych kierunków przełomu wieków zdumiewa swym tempem wybuchania, ale i siłą emocji, ekspresją, nasileniem wrażliwości i analizy zjawisk, a także nostalgią za „dawnymi dobrymi czasami”, za „Arkadią wiecznej szczęśliwości” – i tutaj mamy do czynienia z niektórymi aspektami francuskiego impresjonizmu muzycznego, zapatrzonego w epokę narodowego triumfu, w rodzimych

²¹³² *Puszka Pandory* **Franka Wedekinda**, *Proces* **Franza Kafki**, *Mistrz i Małgorzata* **Michaila Bulhakowa**, *Koniec świata. Wizje świętego Ildefonsa, czyli Satyra na Wszechświat*, **Konstantego Ildefonsa Galczyńskiego**.

²¹³³ Marta Makowiecka, Mariusz Pawłowski, op. cit., s. 24-25; *Epoki i kierunki w kulturze...*, op. cit., s. 430-438.

²¹³⁴ Ibidem; Helen de Borchgrave, op. cit., s. 192-194.

²¹³⁵ Ibidem, s. 72-74; *Historia sztuki...*, op. cit., s. 430.

²¹³⁶ *Historia sztuki...*, op. cit., s. 441.

²¹³⁷ Hannu Salmi, *Europa XIX wieku. Historia kulturowa*, przekład Agnieszka Szurek, Kraków 2010, s. 122.



klawesynistów baroku i rokoka oraz mistycyzującego symbolizmu dekadencego²¹³⁸. Przedtem jednak rozświetlił się geniusz galijskiego impresjonizmu na podłożu również powtarzających się w kulturze europejskiej „walk” estetycznych „młodych i starych”, tzn. akademików Drugiego Cesarstwa²¹³⁹ (w tle *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1648) tworzącymi według reguł antycznych i renesansowych, między zakotwiczonymi w historiozofii artystami ukazującymi mitycznych bogów i herosów a tymi pragnącymi zmian.

Nowe kierunki wyrosły więc z buntu, jako „trzecia siła” targana sprzecznościami między linią **Jeana-Auguste’a Dominique’a Ingesa** a **Eugène’a Delacroixa**, z buntu przeciw tendencjom pozytywizmu i empiryzmu, przeciw odwiecznym kanonom antyku, które zarazem zostały poddane kolejnym metamorfozom²¹⁴⁰, a potem także z buntu przeciw samym sobie, tymi niedawno minionym orientacjom artystycznym.

Zamiast podsumowania fragmentarycznego i sygnalizującego konteksty oglądu rozwarstwionej i wielobiegunowej epoki klasyczno-romantycznej z jego manieryzmami, neoromantyzmem, neoklasycyzmem i akademizmem, epoki, która według **Marii Janion** nadal się nie skończyła, wydaje się rozsądnym zabiegiem przytoczenie celnych słów **Friedricha Blumego**: „None of the earlier periods of music history began with such a clear and ambitious integration of early efforts at a universal cosmopolitan-European style, none sprang so fully and radiantly armed from the head of **Zeus** as the Classic-Romantic era, and yet none was so soon torn by contradiction and cleavages, by literary controversies and musical dichotomies, by tormenting doubts of its own adequacy and by the overweening idea that the composer was godlike”²¹⁴¹.

²¹³⁸ Hans Hofstätter, *Symbolizm*, z niemieckiego przełożył Sławomir Błaut, Warszawa 1987; Dan Sperber, *Symbolizm na nowo przemyślany*, tłumaczył Bogdan Baran, Kraków 2008; Henri Peyre, *Co to jest symbolizm?*, przełożył i posłowiem opatrzył Maciej Żurowski, Warszawa 1990.

²¹³⁹ Np. **Thomas Couture**, *Rzymianie, okres upadku*, 1847, za: Hajo Düchting, *Impresjonizm*, przeł. Janina Szymańska-Kumaniecka, Warszawa 2006, s. 18; *Narodziny Wenus Adolpha Williama Bouguereau*, 1863, za: *Epoki i kierunki w kulturze*, op. cit., s. 396.

²¹⁴⁰ Np. przewartościowanie pojęcia hedonizmu u **Johna Stuarta Milla** (Słownik filozofii, op.cit., s. 340) i relatywistyczne jego określenie przez **Herberta Spencera** (Henryk Olszewski, *Słownik twórców idei*, Poznań 1998, s. 409-413), estetyka mimetyczna stojąca u założeń realizmu mieszczańskiego, a konwencje realizmu przekształcał **Tomasz Mann** (tetralogia *Józef i jego bracia*, 1933-1943).

²¹⁴¹ Friedrich Blume, op.cit., s. 188.



2.4. Jeżeli pomyśleć, iż ostatnia warszawska wystawa **Jana Lebensteina** otrzymała tytuł *Piecząc Erosa i Thanatosa*, jeśli takim samym tytułem opatrzył **Ryszard Przybylski** swój opis dzieła **Jaroslawa Iwaszkiewicza**²¹⁴², a sławna londyńska instalacja **Anisha Kapoora** w 2002 roku zatytułowana była *Marsjasz*²¹⁴³, jeżeli *Złota gałąź* **Jamesa Frazera** była przez szereg lat bestsellerem wydawniczym, a tropem starodawnych „szlaków jedwabnych” w okresie lat trzydziestych XX wieku podążał sławny **Swen Hedin**²¹⁴⁴, skoro, spoglądając szerzej, we wciąż dokonującym się procesie integracji kontynentu z redakcją Traktatu Lizbońskiego włącznie sfera aksjologiczna o antycznej i judeochrześcijańskiej genezie ma brzemiennie znaczenie – świadczy to zarówno o daleko posuniętych procesach integrującego konstruowania jednolitości kulturowej Europejczyków pomimo wszystkich momentów krytycznych i różnicujących, jak i o wadze starożytnych symboli, mitów i opowieści, które tę jednolitość, to universum ukształtowały w oryginalny sposób w skali globalnej. Z tych korzeni wyrasta życie społeczne, nauka i technika, sztuka, literatura, wyrastają także normy moralne, etyczne i wreszcie, las but not least, estetyczne.

Aksjomaty owe nie tracą także aktualności w odniesieniu do naszej rozpoczętej w czasie burzliwego przełomu wieków epoki modernizmu, epoki konfliktu, by tym silniej i dosadniej osiąść w obecnej postmodernistycznej dobie. Wielokrotne transformacje mitycznych narracji i reguł inspirowały erę nowożytną, symboli „liturgii faszystowskiej” odnoszących się do wzorców rzymskich nie wspominając²¹⁴⁵; zasadna więc będzie refleksja w kwestii infiltracji śródziemnomorskich koncepcji na rozmaite płaszczyzny sztuki XIX i XX wieku. Introdukcja od dzieła **Pablo Ruiza** czyli **Picassa** i od świata dźwięków największego kompozytora i inicjatora czasu awangard **Igora Strawińskiego** począwszy wskazuje na niezmiennie funkcjonujące pole dla wyobraźni zawarte w liniach, ideach i symbolach naszych antenatów. Sam **Picasso**, który na Montmartrze pobierał lekcje geometrii²¹⁴⁶ „właśnie starożytnych Egipcjan, właśnie Greków uważał za prawdziwie sobie współczesnych”²¹⁴⁷, a **Strawiński**, zwracając się w

²¹⁴² Ryszard Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jaroslawa Iwaszkiewicza 1916-1938*, Warszawa 1970.

²¹⁴³ Kształt owocu przypominającego instrument dęty o skojarzeniu mitologicznego pojedynku **Apolla** i **Marsjasza** z efektami dźwiękowymi (szum powietrza w przewodach) nawiązującymi do brzmienia dud.

²¹⁴⁴ Helmut Uhlig, *Jedwabny szlak*, przeł. z niemieckiego Janusz Danecki, Katowice 2007.

²¹⁴⁵ Michael Burleigh, „Święta racja”. „Świeckie religie” XX wieku. *Od pierwszej wojny do dyktatur europejskich do Al-Kaidy*, z angielskiego przełożył Marcin Jatczak, Warszawa 2011, s. 73-74, 170.

²¹⁴⁶ Jean-Paul Crespelle, *Montmartre w czasach Picassa. 1900-1910*, przeł. Mieczysław Bibrowski, Warszawa 1987, s. 115.

²¹⁴⁷ Mieczysław Porębski, op. cit., s. 238.



stronę ascezy łaciny i psalmów czy muzyki klasycyzmu zapoczątkował na szeroką skalę nurt neoklasycyzmu muzyki europejskiej.

XX-wieczny modernizm, objawiony prekursorsko i burzliwie przez zanegowanie światopoglądu pozytywistycznego, asocjacje symbolizmu, ciąg awangard, odsuwających na daleki plan dotąd gloryfikowanych bogów i herosów, oraz przez niepokornych impresjonistów, zainicjowany z drugiej strony przez ruch *Arts and Crafts* **Williama Morrisa**, potem przerodzony w europejską krzywiznę *Art Nouveau* i nowoczesność rozwiązań inżynierskich początku XX wieku, czerpał natchnienie zarówno z racjonalizmu poprzednich wieków, jak i z romantycznych uniesień.

W orbicie kubizmu istniała grupa *Section d'or* (1911-1912), kultywująca matematyczne i geometryczne założenia w duchu mistycznie adaptowanej klasyki pitagorejskiej i platońskiej (m.in. **Marcel Duchamp**, **Francis Picabia**, **Louis Marcoussis**, **Juan Gris**, **Fernand Léger**)²¹⁴⁸. Wspomnieć trzeba też w kontekście klasycyzujących wątków teatr **Jeana Giraudoux** lat trzydziestych (*Elektra*, *Ondine*, *Amfitrion* 38). Po tematykę biblijną sięgali też ortodoksyjni niemieccy ekspresjoniści, mistycznie zapatrzeni w średniowieczną rodzimą sztukę (**Emil Nolde**, *Ukrzyżowanie*, 1912).

XX-wieczna literatura interpretuje często antyczne motywy m.in. w klimacie odwzorowania dylematów moralnych (*Procurator Judei* **Anatola France'a**), jako forma protestu przeciw brutalizacji i zniewoleniu życia człowieka (*Mała apokalipsa* **Tadeusza Konwickiego**) czy inaczej, w duchu dionizyjskiego witalizmu (poezja Skamandrytów czy umuzyczniona przez **Francisa Poulenca** surrealistyczna farsa *Cycki Terezjasza* wg tekstu **Guillaume'a Apollinaire'a** z 1917 r.).

Odniesienia do mitologii były udziałem **Ezry Pounda** (*Cantos* czyli *Pieśni* z lat 1917-1969 z przywołaniem *Odysei*²¹⁴⁹), a zwłaszcza **Paula Valéry'ego** (zbliżony do **Platońskich** dialogów *Eupalinos albo Architekt*, 1923)²¹⁵⁰. Wybitnym dziełem z gatunku wielostronnych odwołań do antyku, Biblii i szeregu innych kręgów, wzorowanym na *Złotej gałęzi* **Jamesa Frazera** i *Legendzie o Graalu* **Jessie L. Weston** jest poemat *Ziemia jałowa* **Thomasa Stearnsa Eliota** z 1922 r.²¹⁵¹. Przywołać tu trzeba jeszcze powieść z 1930 roku **Hermann Hessego** z gatunku roztrząsania dylematów moralnych *Narcyz i*

²¹⁴⁸ Federico Poletti, *L'art au XXe siècle. Les avant-gardes*, traduit de l'italien Dominique Ferault, Paris 2006, s. 50-51.

²¹⁴⁹ Jan Tomkowski *Dzieje literatury powszechnej*, Warszawa 2008, s. 340.

²¹⁵⁰ Ibidem, s. 364.

²¹⁵¹ Ibidem, s. 366-367.



Złotousty, a wątek **Platoński** pojawił się ponadto w sławnym nieukończonym *Człowieku bez właściwości* **Roberta Musila** (tomy z 1930, 1932 i 1943 roku)²¹⁵².

W tym też czasie popularność zyskała forma znana od antyku²¹⁵³ - esej, forma ugruntowana przez **Michela Montaigne'a** i **Francisa Bacona**, a podejmowana przez pisarzy XX wieku w rodzaju rozprawy filozoficznej (m.in.: **Josip Brodski**, **Roger Caillois**, **Albert Camus**, **André Gide**, **André Malraux**, **Osip Mandelsztam**, **Tomasz Mann**, **Thomas Merton**, **George Orwell**, **Jean Paul Sartre**, **Simone Weil**, z polskich twórców: **Stanisław Brzozowski**, **Gustaw Herling-Grudziński**, **Zbigniew Herbert**²¹⁵⁴, **Karol Irzykowski**, **Czesław Miłosz**²¹⁵⁵, **Stanisław Vincenz**²¹⁵⁶, **Tadeusz Żeleński Boy**)²¹⁵⁷.

Pomimo znanych preferencji i reguł warsztatowych impresjoniści sięgali jednak, choć sporadycznie, po mitologiczną czy biblijną tematykę, poczynając od preimpresjonistycznej *Olimpii* **Edouarda Maneta** (1863), a na postimpresjonizmie **Paula Cezanne'a** (*Nowoczesna Olimpia*, 1873, ale i wczesny obraz z l.1867-1872 *Orgia czyli Uczta*) kończąc²¹⁵⁸. Jednak już w poprzedzającym realizmie artyści sięgali do tej skarbnicy, traktując ją właśnie realistycznie, plasując ją blisko życiowych spraw (**Jean-François Millet**, *Ceres albo Lato*, *Diana w kąpieli* **Jean Baptiste Corota**)²¹⁵⁹. Procesy zapożyczeń impresjonistów podkreśla autor monografii o sławnych malarzach, mówiąc, iż wykorzystywali oni „z wyjątkiem średniowiecza wszystkie epoki od starożytności po współczesność”²¹⁶⁰, także wzorowali się oni na antycznych zabytkach.

²¹⁵² Ibidem, s. 425-426; ponadto: poemat prozą *Śmierć Wergilego* **Hermann Brocha**, 1945; *Kain i Abel* (1924) **Alberta Parisa Gutersloha**; ponadto wiersze **Rainera Marii Rilkego**: m.in. *Dawid śpiewa przed Saulem*, *Zbór Jozuego*, *Odejście syna marnotrawnego*, *Ogrojec*, z tomu *Nowe wiersze* (1907), za: *Osamotniony na szczytach serca*, wybrał, przełożył i postowiem opatrzył Adam Pomorski, Warszawa 2006, s. 81-87.

²¹⁵³ Cechy tego gatunku objawiają: dialogi **Platona**, *Moralia* **Plutarcha** czy *Listy moralne do Lucyliusza* **Seneki**, jak też można je odnieść do starożytnego soliloquium (*Rozmyślenia* **Marka Aureliusza**), do helleńskiej diatryby, sentencji i exemplum, za: Stanisław Jaworski, Marek Bernacki, Marta Pawlus, op. cit., s. 502-508.

²¹⁵⁴ Etyka heroiczna pisarza w *Przesłaniu Pana Cogito*, za: Dorota Nosowska, op. cit., s. 464.

²¹⁵⁵ Także *Trzy zimy* z 1936 r. o motywach apokaliptycznych, groteskowe ujęcie **Konstantego Ildelfonsa Galczyńskiego** w: *Koniec świata. Wizje świętego Ildelfonsa, czyli Satyra na Wszechświat*, za: Dorota Nosowska, op. cit., s. 21.

²¹⁵⁶ O Grecji naiwnej, w **Schillerowskim** sensie mówi **Wincenty Grajewski** w tomie poświęconym twórczości pisarza: *Studia o Stanisławie Vincenzie*, red. Piotr Nowaczyński, Lublin – Rzym 1994, s. 179-188.

²¹⁵⁷ Także te przywołujące bezpośrednio motywy antyczne: **Stanisława Wyspiańskiego** *Powrót Odysa*, 1907, **Bolesław Miciński**, *Podróż do piekieł*, 1933, **Jerzy Stempowski**, *Eseje dla Kassandry*, 1961, **Jerzy Wittlin** *Orfeusz w piekle XX wieku*, 1963, **Zbigniew Herbert** *Barbarzyńca w ogrodzie*, 1964; egzystencjalizm w dramacie *Kaligula* (1944) **Alberta Camusa**, *Le mit de Sisyphé*, 1943.

²¹⁵⁸ Także: **E. Degas** *Dziewczęta spartańskie wyzywające chłopców do walki*, 1860, **Pierre-Auguste Renoir** *Sąd Parysa*, 1908 i *Odaliska*, 1917, za: Zdzisław Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1976; Hajo Düchting, op. cit.; *Historia sztuki...*, op. cit., s. 382.

²¹⁵⁹ Marc Fumaroli, François Le Brette, op.cit., s. 38, 62.

²¹⁶⁰ Zdzisław Kępiński, op. cit., s. 16. **James Ensor**, obrazy postimpresjonistyczne: *Kuszenie św. Antoniego*, 1887, *Wjazd Chrystusa do Brukseli*, 1888, za: Nikolaus Pevsner, *Pionierzy współczesności*, przeł. Janina Wiercińska, Warszawa 1978, s. 75



I jeżeli rysunek **Edgara Degasa** wypływał z linii **Jeana Auguste’a Dominique’a Ingresa, Vincent van Gogh** w swoich wczesnych obrazach kilkakrotnie zwracał się w stronę tematyki religijnej²¹⁶¹, czyniąc to także symbolicznie²¹⁶², to od religijnych skojarzeń niewolny był także buntownik **Paul Gauguin**²¹⁶³, a nawet **Paul Klee**²¹⁶⁴. Jeżeli **Mieczysław Porębski** genezę kubizmu upatruje w rozległych asocjacjach z klasyką grecką, wczesnym gotykiem i wczesnym renesansem²¹⁶⁵, skoro mit Księgi²¹⁶⁶ leży u korzeni filozofii **Brunona Schulza** (*Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod Klepsydrą*) w zdegradowanym wariacie i w kontekście objawienia odroczonego w sensie ludzkiego zdążania do autentycznej Księgi i obcowania ze „skażonym apokryfem”²¹⁶⁷, skoro w młodopolskim świecie poezji **Nietzscheański Dionizos** łączył się w zadziwiającej symbiozie z postacią **św. Franciszka (Jan Kasprowicz, Bolesław Leśmian, Leopold Staff, Stanisław Wyspiański)**²¹⁶⁸, a tradycja **Dürera** zespala się w niemieckim ekspresjonizmie z symbolem biblijnym²¹⁶⁹ – można mówić co prawda o zaniku powszechności, kanoniczności i kosmopolitycznym charakterze rudymentów antyku, jak to miało miejsce w dobie renesansu czy oświecenia, ale w ciągu XX wieku zostały one przechowane, poddane transmisji, różnorodnym transformacjom i indywidualnym interpretacjom, a szczególnie widoczne jest to w obecnych czasach postmodernizmu.

Przytoczyć tu należy ponadto modernistyczną twórczość polską w postaci „powieści scenicznej” **Jerzego Żuławskiego** *Eros i Psyche* (1904) oraz jego realizacji muzycznej w postaci **Wagnerowskiego**

²¹⁶¹ *Still life with Bible*, 1885; *Pieta*, 1889 (wg **E. Delacroix**), *The raising of Lazarus*, 1890 (wg **Rembrandta**), *The Good Samaritan*, 1890 (wg **E. Delacroix**), za: *Vincent van Gogh. Life, Work and Contemporaries*, Van Gogh Museum Amsterdam, 2005; Ingo F. Walther, Rainer Metzger, *Van Gogh. The Complete Paintings*, English translation Michael Hulse, Köln 2006, też *Wizja po kazaniu* z 1888 roku (*Walka Jakuba z Aniołem*), za: Sarah Carr-Gomm, *Arcydziela światowego malarstwa*, Warszawa 2003, s. 94-95.

²¹⁶² Manfred Lurker tak odczytuje sławny obraz *Gwiazdzysta noc*, (1889) widząc odwołania do symboli religijnych: spirala, 11 gwiazd, przedstawienie sił biegunowych, Słońca i Księżyca jako dwunaste ciało astralne razem za: op.cit., s. 307; autorzy monografii o malarzu w swoim omówieniu także przyjmują symboliczną interpretację w duchu biblijnym, z odwołaniem do Ogrójca Getsemani, za: Ingo F. Walther, Rainer Metzger, op. cit., s. 522-523.

²¹⁶³ *Ia Orana Maria* (1891) – obraz powstały na Tahiti, aluzja do sceny Zwiastowania, a tytuł oznacza Ave Maria, za: *Muzea świata. Metropolitan Museum. Nowy Jork*, tekst w oprac. Lucii Impelluso, z włoskiego przeł. Hanna Borkowska, Warszawa 2005, s. 129; ; jednym z najbardziej znanych obrazów symbolisty jest *Żółty Chrystus* (1889), za: Nikolaus Pevsner, op. cit., s. 66.

²¹⁶⁴ Geometryzująca abstrakcja: *Seneka*, 1922.

²¹⁶⁵ Mieczysław Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1966, s. 10.

²¹⁶⁶ Ernst Robert Curtius, op.cit., rozdz. XVI.

²¹⁶⁷ Michał Paweł Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 246-250.

²¹⁶⁸ Maria Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 91-99.

²¹⁶⁹ **Karl Schmidt-Rottluff**, *W drodze do Emaus*, 1918, drzeworyt, za: *Historia sztuki...*, op. cit., s. 397.



w duchu poematu symfonicznego **Ludomira Różyckiego** pod tym samym tytułem (1917) – motyw budzący spore zainteresowanie czasu przełomu wieków²¹⁷⁰. Istotne są w tym zakresie także kreacje **Tadeusza Micińskiego**, którego „Fatam zostaje wysoko zawieszony nad światem”²¹⁷¹.

Paradoksalnie rzecz traktując, ów dekadenski, nostalgiczny nastrój przełomu wieków²¹⁷², to znaczy czas, w którym rozgrywał się muzyczny, opóźniony w stosunku do malarskiego, impresjonizm (od 1894 roku), generował wspomniane motywy antycznej klasyki²¹⁷³, osadzając je zarazem na zmodernizowanym podłożu warsztatowym, zrywającym raz na zawsze z poprzednim systemem tonalnym i monumentalną orkiestrą germańskiego neoromantyzmu²¹⁷⁴.

Analizuje to autor przytaczanej monografii²¹⁷⁵, eksplikując to melancholijną transpozycją w sferach odchodzącej do historii arystokracji w stronę mistrzowskiego czasu rodzimej kultury, wyrafinowanej kultury dworskiej, to znaczy doby klawesynistów francuskich, ale i także do wiedeńskiego klasycyzmu (nasilenie pojawiania się menueta w latach 1890-1900, w co wpisuje się **Claude Debussy**, także poprzez realizację popularnego na przełomie XIX i XX wieku symbolu tańczącego Fauna²¹⁷⁶)²¹⁷⁷, pojmowanego równorzędnie, jak czas harmonii, spokoju i klarownych reguł, także estetycznych, które właśnie przez impresjonistycznych twórców zostały dosadnie złamane; stworzone zostały w ten sposób procedury wprowadzające muzykę w XX wiek.

²¹⁷⁰ Dariusz Trześniowski, *Eros i Psyche. Apulejusz, Żuławski, Różycki*, w: *Ateny...*, op. cit., s. 507-514; Marcin Kamiński, *Różycki*, Bydgoszcz 1987, ponadto jego balet *Apollo i dziewczyna czyli Apollo i muzy* (1936).

²¹⁷¹ Marcin Bajko, *Los i przeznaczenie w poezji i powieściach Tadeusza Micińskiego*, w: *Ateny...*, op. cit., s. 641-653 (641); we wspomnianym zbiorze *Ateny...*, op. cit., s. 641-796 omówione są antyczne inspiracje poety (wiersze *Kallypso*, 1902, *Meduza*, 1902, powieść *Nietota. Księga tajemna Tatr*, 2002, misterium *W mrokach Złotego Pałacu czyli Basilissa Teofanu*, 1978).

²¹⁷² Prekursor dla impresjonizmu muzycznego i jego przedstawiciel w swojej późnej twórczości **Gabriel Fauré** (opera *Pénélope*, 1913).

²¹⁷³ **Claude Debussy**, Fortepianowe: *Preludia*, zeszyt I nr 1.: *Tancerki delfickie, Suita bergamasque: Prélude, Menuet, Clair de lune, Passepied*, 1905; *Suite Pour le piano: Prélude, Sarabande, Toccata*, 1901; *Images: zeszyt 1. cz. II Hommage à Rameau; Petite suite na 4 ręce, cz. III Menuet; 6 Epigraphes antiques cz. I.: Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été*; pieśń 1. z cyklu *Chansons de Bilitis La flûte de Pan* i pieśń 2. *Le tombeau de Naïade*; II cykl pieśni *Fêtes galantes, Le faune*; orkiestrowe: *Preludium do Popołudnia fauna wg Maurice'a Maeterlincka*, 1894; *Nocturnes, cz. III Sirènes* z chórem żeńskim, *Syrinx* na flet solo; misterium z ostatniego okresu twórczości *Martyre de Saint-Sébastien*, 1911; **Maurice Ravel**, fortepianowe: *Le tombeau de Couperin: Prélude, Fuge, Forlana, Rigaudon, Menuet, Toccata*, 1917; *Menuet antique*, 1895; *Menuet sur le nom de Haydn*, 1909, symfonia choreograficzna *Dafnis et Chloé*, 1909-1912 i dwie suitory orkiestrowe; p.: Stefan Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1976; Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, Kraków 1977.

²¹⁷⁴ W tym duchu utrzymane są popularne i ważne dla polskiej kultury historyzujące dzieła wokalnoinstrumentalne **Feliksa Nowowiejskiego**: oratoria *Powrót syna marnotrawnego* i *Quo vadis*.

²¹⁷⁵ Michel Faure, op.cit.

²¹⁷⁶ Grzegorz Iglński, *Życie zaklęty kamień. Symbolika tańczącego Fauna w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku*, w: *Ateny...*, op. cit., s. 345-353.

²¹⁷⁷ Michel Faure, op.cit., s. 290.



Utwory będące artystycznym rezultatem śródziemnomorskich wojaży powstały także w środkowym okresie twórczości **Karola Szymanowskiego**²¹⁷⁸, osadzone w estetyce ekspresyjnego, schromatyzowanego impresjonizmu o bogatej, ornamentalnej fakturze i błyskotliwych efektach dźwiękowych. Bardzo interesujący jest natomiast mniej znany melancholijny, zabarwiony jeszcze elementami poprzedniej eklektycznej epoki impresjonizm angielski, prezentowany we wnikliwej monografii, której autor, **Michel Fleury**, określa ogólnie tę tendencję zwrotu do antyku jako *l'impressionisme païen*, sytuując ją około roku 1840 i wskazując na malarstwo jako na źródło inspiracji. Jednocześnie precyzuje przywoływaną w tym momencie *resurrection de antiquité païenne*²¹⁷⁹, nie jako apoliński ideał ładu, ale jako model dionizyjskich bachanalii, a przynajmniej zabarwionej erotycznie hedonistycznej sielanki²¹⁸⁰. W przypadku natomiast owego *chant pastoral* wskazane zostały głównie utwory kompozytorów francuskich, rozszerzających impresjonizm **Debussy'ego** o nowe późniejsze już techniki superpozycji akordowej, tonalnej i modalnej.

Nie budzi zdziwienia ewolucja muzyki niemieckiej, dopełniającej sztukę galijską w pełnym kontraście, linia kulminująca się w nowym systemie koncepcyjnym materiału brzmieniowego, w układzie także podyktowanym względami ideologii i odwiecznej rywalizacji ze śródziemnomorskim sąsiadem. Dodekafonia **Arnolda Schönberga** wyrastająca, po raz kolejny, z pitagorejskich obliczeń i proporcji, a z drugiej strony z uprzedniego neoromantyzmu i ekspresjonizmu, niosła w sobie komponenty germańskiej mentalności, surrealizmu i moderowania ekstazą, choć miała uchodzić za ich całkowite zaprzeczenie. Po wyrafinowanej estetyce Pana i faunów muzyka ponownie stanęła wobec liczb, kanonów i nakazów, które przygotowali jej twórcy, rzecz jasna, Niemiec. I choć nie chcieli znaleźć się w świecie antycznego romańskiego ładu, ich reguły ten ład ponownie przywracały, wiodąc zarazem muzykę w ślepią uliczkę tropem scholastycznego surintelektualizmu i, paradoksalnie, w nowoczesne, scjentyczne, konstrukcyjne orientacje II połowy XX wieku.

²¹⁷⁸ Fortepianowe *Metopy* nawiązujące do *Odysei* (*Wyspa syren, Calypso, Nauzykaa*, 1915) i skrzypcowe z fortepianem *Mity* (*Źródło Aretuzy, Narcyz, Driady i Pan*, 1915); Małgorzata Janicka-Słysz, *Poetyka twórczości Karola Szymanowskiego*, Kraków 2013.

²¹⁷⁹ Michel Fleury, *L'impressionisme et la musique*, Fayard 1996, rozdz.VIII.

²¹⁸⁰ Ibidem, s. 341; impresjonizujący **Ludomir Różycki**, *Eros i Psyche* (1915) i *Anhelli* (1909) wg **Juliusza Słowackiego**, ekspresjonizujący postimpresjonista **Florent Schmitt** (*La tragedie de Salome, Tristesse de Pan*) i klasycyzujący **Charles Koechlin** stosujący impresjonizm skojarzony z politonalnością i zabarwiony modalnością (*La Forêt païenne*, 1911-1920, *Etudes antiques*), **Jean Cras** znaczący impresjonizm bardziej sensualistycznie i zarazem modalnie (tragedia *Polyphème*); 4-częściowa symfonia **Josefa Holbrooke'a** *Apollon and the Seaman* z chórem męskim w finale, poemat symfoniczny **Louis Alberta Dryade**, 1924. kantata *Faust i Helena* **Lili Boulanger**.



Owa tyleż symboliczna (12 stopni serii) i żydowsko mistycyzująca, co utopijna koncepcja Grundgestalt **Arnolda Schönberga**²¹⁸¹, wizja nowej muzyki, objawiona w latach dwudziestych, a właściwie najbardziej abstrakcyjna, matematyczna idea uporządkowania materii brzmieniowej od epoki scholastycznej, czyli dodekafonia, sięgała w odwieczną tradycję związku muzyki i matematyki, aczkolwiek nie przywoływała kanonów antycznych, uzewnętrzniając jednoznacznie germańską mentalność, a dziełem symptomatycznym dla rodzaju jego duchowości jest niedokończona opera *Moses und Aaron* (1957)²¹⁸².

W tym samym czasie, w dekadzie lat trzydziestych muzyczny świat otrzymał jeszcze jedną niemiecką teorię *Neue Sachlichkeit*, paralelną do takowej w sferze sztuk plastycznych²¹⁸³ autorstwa **Paula Hindemitha**, będącą nawiązaniem do idei centre harmonique **Jeana-Philippe Rameau** i „porządku Natury”²¹⁸⁴.

Ta charakterystyczna wówczas tendencja do uporządkowania całości materiału brzmieniowego dwunastu dźwięków skali chromatycznej, w domyśle symbolizująca zachodzący współcześnie rozpad kosmicznego ładu i utratę pierwotnej harmonii, stanowi dalekie echo dawnych koncepcji – wszak teoretycy zawsze pragnęli stworzyć jakiś ład, jakąś nową harmonię, i to dążenie jest kolejnym czynnikiem wykształconej przez grecką klasykę europejskiej tożsamości. Autorzy panoramicznego opracowania *Historii sztuki* zwracają uwagę na leżące u podstaw tych tendencji nastroje niepokoju po I wojnie światowej i naturalne w tej sytuacji pragnienia przywrócenia publicznego porządku; „idea ‘wieku nowego klasycyzmu’, od 1870 r. credo skrajnej prawicy, zaczyna po 1917 r. torować sobie drogę”, co prowadzi w Niemczech do malarstwa przedstawieniowego, potępionego później przez nazizm jako „sztuka zwyrodniała”²¹⁸⁵.

Omawiane klimaty są z drugiej strony fundamentem innego, kolejnego już zwrotu do klasycznej prostoty, klarownego przekazu i sztuki bliskiej ludziom – we Francji powstaje *Grupa Sześciu*²¹⁸⁶ o takowych założeniach, będąca de facto funkcją manieryzmu, w niektórych momentach strywalizowaniem i przerysowaniem idei

²¹⁸¹ Alicja Jarzębska, op. cit., s. 152-156;

²¹⁸² Ponadto: oratorium *Drabina Jakubowa*, niedokończone, *Psalm 130.*; elementy mitu o **Pandorze** i jej słynnej puszcze są podstawą niedokończonej ekspresjonistycznej dodekafonicznej opery **Lulu Albana Berga** (wg tekstu **Franka Wedekinda**).

²¹⁸³ Niemiecki i rosyjski nurt o założeniach naturalistycznych w latach 20-tych, za: *Epoki i kierunki w kulturze...*, op. cit., s. 406-411.

²¹⁸⁴ Alicja Jarzębska, op. cit., s. 91-99.

²¹⁸⁵ *Historia sztuki...*, op. cit., s. 424-425.

²¹⁸⁶ Eveline Hurard-Viltard, *Le Groupe des Six où le matin d'un jour de fête*, Paris 1988; Jolanta Bauman-Szulakowska, *Sérénité – Humor – Fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisca Poulenca*, Poznań 2000.



rozwijającego się od końca XIX wieku muzycznego neoklasycyzmu; stowarzyszenie to nazwał **Richard Taruskin** „surrealistycznym klasycyzmem”²¹⁸⁷. Niejako drugą stroną tej orientacji, był zwrot w kierunku żarliwych utworów o tematyce religijnej, o skupionej emocjonalności²¹⁸⁸.

W tym czasie **Jean Cocteau**, intelektualny przywódca ruchu, obejmuje przywództwo nad paryską awangardą muzyczną na „lewicy Montparnasse”²¹⁸⁹, **Paul Picasso** porzuca kubizm, a dawni fowiści powracają do dekoratywnego postimpresjonizmu; **Picasso** porzuca kubizm, ale nie ... byka, który stanowił zawsze dla niego silny bodziec artystyczny, co widać w alegorycznym obrazie z 1936 roku *Minotaur i martwa klacz przed pieczarą*²¹⁹⁰, byka alegorycznie związanego z *Europą*...

To właśnie rozbudowany, wielowarstwowy w swych odmianach estetycznych i narodowych, neoklasycyzm zrodzony w latach 90-tych XIX wieku, czy jeszcze wcześniej, od momentu słynnej rozprawy **Eduarda Hanslicka** *O pięknie w muzyce* i dzieła **Johannesa Brahmsa**, a wcielony na kartach *Pulcinelli* **Igora Strawińskiego** w 1920 roku, po burzliwych i asocjacyjnych programowo pokoleniach romantyzmu i neoromantyzmu, przywrócił kanony porządku warsztatu, dawnych form i oddalonej już estetyki, zwłaszcza genezy śródziemnomorskiej. Stąd wiele utworów przywoływało tematykę biblijną i mitologiczną, ale w funkcji symbolicznej, kontekstowej, wzorcowej, a nie narracyjnej, skojarzeniowej i emocjonalnej, jak to miało miejsce w epoce romantyzmu²¹⁹¹.

²¹⁸⁷ Richard Taruskin, op.cit., t. IV *Music in the Early Twentieth Century*.

²¹⁸⁸ **Arthur Honegger**: dramat *Antigone*, oratorium *Le Roi Dawid*, 1921, dramat biblijny *Judyta*, *Kantata na Boże Narodzenie* i dramatyczna *III Symfonia Liturgiczna*; modalizujący archaizujący politonalny neoklasycyzm **Dariusza Milhauda**: opery *David*, 1953, opery kameralne *Médée*, 1938, *L'enlèvement d'Europe*, *L'abandon d'Ariane*, *La délivrance de Thésée*, 1927; balet *La Création du monde*, 1923.

²¹⁸⁹ Jean-Paul Crespelle, *Montparnasse w latach 1905-1930*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 1989, s. 114.

²¹⁹⁰ Sarah Carr-Gomm, op. cit., s. 30-31.

²¹⁹¹ Balet klasycystycznego postimpresjonisty **Alberta Roussela** *Bacchus et Ariane* i *Psalm LXXX*; neoklasyka włoska - opera **Ildebrando Pizzetti** *Fedra* wg **Gabriela D'Annunzio** 1932; francuski neoklasyk **Jean Françaix** oratorium *Apokalipsa św. Jana*, impresjonizujący neoklasyk z techniką dodekafoniczną **Franka Martina** oratorium *Golgota*, eklektyczny neoklasycyzm angielski: **Edward Elgar** oratorium *Apostołowie*; *Psalm 150*. **Benamina Brittena**, opera *Noye's Fludde*, 1957 i kantata *Saint Nicolas*; modalizujący neoklasycyzm **Zoltana Kodály'ego**: sławny *Psalmus hungaricus* i kantata *Chrystus wypędza kupczących ze świątyni* i **Leosa Janáčka** *Wielka ewangelia*, oratorium, neoklasycyzm szkół narodowych: **Carl Nielsen**, oratoryjna opera *Saul og David*; neoklasycyzm romantyzujący **Carla Orffa**, kantata *Trionfo di Afrodite* oraz dramat *Antigone*; **George Enescu** opera *Oedipus*, za: ks. Edward Hinz, op.cit., s. 146-184; poemat rapsodyczny – Symfonia nr 5. **Jephta** **Ernsta Tocha**, 1962, w: Ernst Toch, *The Shaping Forces in Music. An Inquiry into the Nature of Harmony, Melody, Counterpoint and Form*, New York 1977; tradycjonalizm neoklasyczny **Witolda Rudzińskiego**, *Odprawa posłów greckich* wg **J. Kochanowskiego**, neoklasycyzm klasycyzujący **Michała Kondrackiego** (*Hymn do Afrodyty*) i **Tadeusza Zygfryda Kasserna** (opera *The Anointed* wg dramatu *Koniec Mesjasza* **Jerzego Żuławskiego**) oraz postromantyczny eklektyczny **Piotra Rytla** (poemat symfoniczny *Legenda o św.*



Wskazać tu trzeba z jednej strony na modelowy neoklasycyzm drugiej z *Symfonią psalmów* na czele i trzeciej, dodekafonicznej fazy tworzenia **Igora Stravinskiego** z (1930)²¹⁹², a z drugiej – na szczególnie popularny w XX wieku na nowo podjęty na fali zainteresowania orfizmem motyw **Orfeusza**²¹⁹³. Podkreślenia wymaga fakt stosowania zasady złotego podziału przez **Bełę Bartóka**²¹⁹⁴. I chociaż teorie te w końcowym efekcie, zakwestionowane w dobie postmodernizmu, nie zyskały trwałego historycznie oddźwięku, zdołały wpłynąć w szerokim zakresie na odnowę warsztatu kompozytorskiego wśród twórców całej Europy aż po lata siedemdziesiąte, stojąc u podłoża scjentystycznego, eksperymentalnego, tzw. „sonorystycznego” obrazu muzyki II połowy wieku; lista kompozytorów włączających technikę dodekafonii w mniejszym czy większym zakresie jest bardzo długa²¹⁹⁵.

Zastanawiając się nad ideami naznaczającymi II połowę burzliwego wieku, nad geometryczną abstrakcją i pochwałą konstrukcji, nad wyrazową ascezą i oddalonym emocjonalizmem i niekontrolowaną różnorodnością, wydawałoby się nieskuteczne

Jerzym); wzorcowy paryski neoklasycyzm **Aleksandra Tansmana** z elementami kultury żydowskiej: *Rapsodia hebrajska* na orkiestrę, 1933; oratorium *Prorok Izajasz*, kantata *Apostrofa do Sionu*, 1945.
²¹⁹² *Threni id est Lamentationes Ieremiae* **Jeana Cocteau**, *Prophetiae*, 1958 – adaptacja dodekafonii, kantata *Babel*, 1944, kantata *A Sermon, A Narrative and a Prayer* wg tekstów biblijnych i angielskich tekstów religijnych, 1961, *Potop* widowisko muzyczne (1961), ballada *Abraham i Izaak*, ballada w języku hebrajskim do tekstów biblijnych, 1963, za: ks. Edward Hinz, op.cit., s. 146-184; opera-oratorium *Oedipus Rex*, 1927, balety *Agon* i *Apollon Musagete*; ponadto balet *Złoty wiek* **Dymitra Szostakowicza**;
²¹⁹³ *Sonety do Orfeusza* **Rainera Marii Rilke** (*Sonety do Orfeusza*, 1922, w: *Osamotniony na szczytach serca...*, op. cit., s. 271-314); *Orphée* **Jeana Cocteau**, 1926; *Euridice* **Jeana Anouilha**, 1942; *Orpheus und Euridike* **Oskara Kokoschki**, 1919; wiersze o **Orfeuszu Paula Valery, Guillaume’a Apollinaire, Tadeusza Różewicza i Mieczysława Jastruna**, dramat **Anny Świrszczyńskiej Orfeusz, Tytusa Czyżewskiego Orfeusz i Euridika**, o orfizmie **Leopolda Staffa**: Halina Krukowska, *Orfizm Leopolda Staffa*, w: *Ateny...*, op. cit., s. 355-365; dramat za: Andrzej Z. Makowiecki, *Słownik postaci literackich. Literatura powszechna*, Warszawa 2004, s. 282-283; muzyka - poczynając od *Orfeo* **Luigi Rossiego** z 1647 r. z epoki wczesnego baroku, opery **C. Monteverdiego** i poematu **F. Liszta**, *L’Orfeide* wokalnoinstrumentalny **Gian Francesco Malipiero** – neoklasycyzm włoski, 1919-1922; opera *Orfeusz i Eurydyka* postdodekafonisty **Ernsta Křeneka** wg dramatu **Oskara Kokoschki**, 1923; opera kameralna **Dariusza Milhauda** *Les Malheurs d’Orphée*, 1924; archaizująca opera fantastyczna **Alfredo Caselli** *Favola di Orfeo*, 1932; balet **Igora Strawińskiego** *Orfeusz*, 1947; opera z nurtu muzyki konkretnej **Le zolie d’Orphée** **Pierre’a Schaeffera i Pierre’a Henry’ego**, 1951; koncert *Drum of Orfeo* **Marty Ptaszyńskiej** na perkusję i orkiestrę kameralną, 2001; *Trzy sonety do Orfeusza* **Romana Palestra** do poezji **R. M. Rilkego**, wg swobodnie traktowanej techniki dodekafonicznej i Sprechgesangu, 1952, za: Jadwiga Paja-Stach, op. cit., s. 173; o micie **Orfeusza** w kulturze: *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*. *Studia*, red. Sławomira Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003. O micie **Orfeusza** także: Alina Biała, *Literatura i muzyka. Korespondencja sztuk*, Warszawa – Bielsko-Biała 2011, s. 403-405 (obraz *Orfeusz* **Jeana Delville’a** z 1893 r. oraz *Homer i Orfeusz* **Zygmunta Kubiaka** z tomu *Pólmrok ludzkiego świata*, Kraków 2001).

²¹⁹⁴ Witold Rudziński, *Warsztat kompozytorski Beły Bartóka*, Kraków 1964.

²¹⁹⁵ **Igor Strawiński, Ernst Křenek, Ernst Toch, Pierre Boulez, Wolfgang Fortner**, ostatni etap twórczości **Alfredo Casselli, René Leibowitz**, serializacja **Karlheinza Stockhausena**, totalna serializacja **Oliviera Messiaena**; w Polsce m.n.: **Bolesław Szabelski, Bolesław Woytowicz, Józef Koffler, Tadeusz Baird, Roman Palester, Zygmunt Mycielski**, za: Maciej Gołąb, *Dodekafonia*, Bydgoszcz 1987; Jadwiga Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Kraków 2009.



szukać śladów grecko-rzymskiego porządku czy biblijnych wzorców, chyba że w wypaczeniach i obłądnym manieryzmie socrealizmu. Pozostały one jednak jako komponent czy ukryty, niesprecyzowany fundament europejskiej kultury, jako oczywisty i niekwestionowany model, choć traktowany już bez rewerencji i w odmiennych czasami kontekstach, nie w roli obowiązującego kanonu, acz zawsze zrozumiwały w swoim symbolicznym przesłaniu i indywidualnie transponowany, często w wersji komercyjnej, o efektownej narracji, w odmianie ironicznej²¹⁹⁶ czy stylizacyjnej²¹⁹⁷ – prowokując do dyskursu z tradycją i prokurując niezliczone jej metamorfozy.

Strukturalizm, konstruktywizm epoki powojennej spowodował położenie akcentu na obiektywizację wyrazu i daleko idący eksperymentalny stosunek do materii brzmieniowej, czemu nie sprzyjała tradycyjna percepcja antycznych mitów, ale ponownie wynurzył się wówczas z otchłani dziejów związek muzyki i matematyki, co poskutkowało rozwojem techniki dodekafonicznej, stochastycznej i aleatorycznej – korzenie ich tkwią daleko w duchu starożytności²¹⁹⁸. Grecki duch w symbolicznym, metamorficznym rozumieniu w znaczeniu „dawnego raju” i „dawnego porządku” często był przywoływany przez kompozytorów²¹⁹⁹, podobnie jak symbolicznie traktowana tematyka biblijna (twórczość **Oliviera Messiaena**)²²⁰⁰, a w szczególności w muzyce

²¹⁹⁶ **Stanisław Barańczak**, *Trzej królowie*, *Hymn do Apollina* **Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego**.

²¹⁹⁷ **Igor Strawiński**: kantata *Babel* (1944), *Msza* (1948), *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* (1956), *Threni id est Lamentationes Ieremiae :Prophetae*, kantata *Kazanie, opowieść i modlitwa* (1961), widowisko muzyczne *Potop* (1961), ballada *Abraham i Izaak* (1963).

²¹⁹⁸ Włoska awangarda dodekafoniczna: **Luigi Dallapiccoli** opera *Ulysse*, 1969; opera dodekafoniczna **Rolfa Liebermanna** *Penelope*; twórczość oparta na zasadach matematycznych **Iannisa Xenakisa**; z twórczości polskiej kompozytora i matematyka **Stanisława Krupowicza** (1977) *De metamusicae* do wyjątków z pism **Platona**, **Arystotelesa** i **Epikura**;

²¹⁹⁹ Z nurtu muzyki elektronicznej opera radiowa *Orestes*, 1954 **Henka Badingsa**; dodekafoniczne *Sonety* **Bolesława Szabelskiego**, 1958; orkiestrowa *Rapsodie dionysienne* **Henry Barrauda** z nurtu modalizująco-archaizującego, 1962; opera elektroniczna **Maurice’a Ohana** *Syllabaire pour Phedre*, 1967; romantyzujący, refleksyjny nurt **Tadeusza Bairda** *Elegeia* na orkiestrę, 1973; symboliczne *Arbor cosmica* **Andrzeja Panufnika**, 1983; *dramma per musica* awangardowa *Prometeo. Tragedia dell’ ascolto* **Lugi Nono**, 1984; neoklasycyzm **Benamina Brittena**: *6 Metamorphoses after Ovid*, 1951 oraz modalizujący neoklasycyzm, **Gian Francesco Malipiero** opery *Giuglio Cesare* i *Antonio e Cleopatra*; *Metamorfozy* o porządku dodekafoniczno-aleatorycznym **Romana Palestra**, 1968; II Koncert skrzypcowy *Metamorfozy*, 1995;

²²⁰⁰ P.: Edward Hinz, op. cit., s. 183-189: **Oliviera Messiaena** z lat wojennych *Quatour pour la fin du Temps* i m.in.: oratorium *La Transfiguration de Notre Seigneur*, 1968 i opera o św. **Franciszku Saint François d’Assise** (1983), 1983; też: **Ernst Křenek**, *Lamentatio Jeremiae Prophetae* op.93 (1941-1942); z nurtu modalizująco-archaizującego **Henry Barraud** *Le Mystère des saints Innocents*, 1946; włoski neoklasycyzujący wysoce emocjonalny styl **Goffredo Petrassiego** kantata *Noche oscura* wg słów św. **Jana od Krzyża**, 1951; z nurtu muzyki awangardowej o wątkach biblijnych *Gesang der Jünglinge* **Karlheina Stockhausena** na taśmę, 1955-1956; neoklasycyzm **Benamina Brittena**: kantata *Saint Nicolas*, 1948; misterium *Noye’s Fludde*, 1957; *Psalm 150.*, 1962; neoklasycyzm dodekafonizujący **Franka Martina**, oratorium *Golgotha*; kantata *Wieloryb* do tekstów biblijnych **Johna Tavenera**, 1966;



polskiej - patriotycznie i kontestacyjnie, co odnosi się współcześnie do dzieła **Henryka Mikołaja Góreckiego, Wojciecha Kilara i Krzysztofa Pendereckiego**²²⁰¹.

Takim przykładem jest, z amerykańskiej ziemi, słynny budynek *Muzeum Guggenheima Francka Lloyda Wrighta* (1959), gdzie przedziera wizja ... kreteńskiego labiryntu²²⁰² i taki sens miało usytuowanie *Łuku Braterstwa* w dzielnicy Défense (1989).

Skoro pojawiają się one tak w dobie scjentyistycznego, strukturalistycznego i dehumanizującego modernizmu lat powojennych²²⁰³, ale i wcześniej²²⁰⁴, czy w czasie humanistycznego postmodernizmu, naznaczonego stylem fantazy (trylogia **Johna Ronalda Ruela Tolkiena**) czy komiksu (cykl **Rene Goscinnego i Alberta Uderza o Asteriksie i Obeliksie**)²²⁰⁵, a także w rejonach realizmu magicznego²²⁰⁶ wśród

religijna muzyka wykorzystująca elementy chóralu gregoriańskiego **Arvo Pärt**: *Pasja wg św. Jana*, 1982;

²²⁰¹ P.: Iwona Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości polskich kompozytorów XX wieku*, Warszawa 2010; Ekumeniczny sonoryzm nawiązujący do tradycji **Krzysztofa Pendereckiego**: *Pasja wg św. Łukasza*, 1965, ponadto jego: *Tren. Ofiarom Hiroszimy* na instrumenty smyczkowe, 1960 i jego *Psalmy Dawida*, 1958, *Jutrznia*, 1970-1971, *Kosmogonia* (1970) z tekstami starożytnych wraz z wersetami biblijnymi (obok słów **Mikołaja z Kuzy, Leonarda da Vinci, Mikołaja Kopernika, Giordano Bruno, Jurija Gagarina i Johna Glenna**); opera *Raj utracony*, 1978, symfonia-oratorium *Siedem bram Jerozolimy*, 1996, 7-częściowa, z tekstami ze Starego Testamentu, *Przebudzenie Jakuba*, 1974; psalmy **Henryka Mikołaja Góreckiego**: w *II Symfonii Kopernikowskiej*, 1972, chóralne *Euntes ibant et flebant*, 1973 i oratorium *Beatus Vir*, 1979; **Wojciecha Kilara** symboliczny *Exodus* z roku stanu wojennego 1981 na chór i orkiestrę; ponadto *Exodus Krystyny Moszumańskiej-Nazar*, 1964.

²²⁰² Gerard Denizeau, op. cit., s. 226-230.

²²⁰³ Np.: **Graham Sutherland** *Ukrzyżowany Chrystus*, 1946, za: Helen de Borchgrave, op.cit., s. 197-198; w nurcie „arte povera” – *Wenus ze szmatami Michelangelo Pistoletto*, 1967, za: *Historia sztuki...*, op.cit., s. 484-485; surrealizm **Salvadora Dali** (*Kuszenie św. Antoniego*, 1946, *Dematerialisation du nez de Neron*, 1947, *Leda atomique*, 1949, *Madonne de Portlligat*, 1949, za: *Dali. Le triangle de L'Ampourdan*, avec des textes de Sebastian Roig, Figueras 2003, s. 97, 125, 127, 211) i **Giorgio de Chirico** *Hektor i Andromacha*; ; **Marc Chagall** *Drabina Jakubowa*, , filmy: *Faraon Jerzego Kawalerowicza* (wg **Bolesława Prusa**), 1965, *Helena Trojańska Roberta Wise'a*, 1956; *Wojna trojańska, Giorgio Ferroniego* 1961; **Federico Felliniego** *Rzym*; **Joseph L. Mankiewicz** *Kleopatra* (1963), *Spartakus Stanleya Kubricka*, *Dekalog Krzysztofa Kieślowskiego*, 1987-1989; **Andrzej Wajda** *Wielki Tydzień*, 1995, *Pilat i inni*; **Krzysztofa Zanussiego** *Brat naszego Boga*, 1997; **Pier Paolo Pasolini** *Medea, Elektra, Ifigenia Michaela Cacoyannisa, Jerzego Kawalerowicza Quo vadis*, 2001, *Troja Wolfganga Petersena*, 2004; *Gladiator Ridleya Scotta*, 2004; *Aleksander Macedoński*, 2008; literatura: **Hanna Krall** *Zdążyć przed Panem Bogiem*, **Tadeusz Breza** *Mury Jerycha*, *Opowieści biblijne Jana Parandowskiego*, twórczość **Zbigniewa Herberta**: *Apollo i Marsjasz, Pan Cogito; Mit o Syzyfie, Martwa natura z wędzidłem, Labirynt nad morzem*, 2000; **Alberta Camus**, *Ja, Klaudiusz* oraz *Klaudiusz i Messalina Roberta Gravesa*, za: Marta Makowiecka, Mariusz Pawłowski, op. cit., s. 25, 74-75.

²²⁰⁴ Filmy o tematyce biblijnej: dosłownie lub symbolicznie *Cywilizacja Thomasa H. Ince'a*, 1915; *Nietolerancja Davida W. Griffitha*, 1916; *Dziesięcioro Przykazań Cecil B. De Mille'a* 1956; *Ben Hur, Williama Wylera*, 1959; *Ewangelia wg św. Mateusza Pier Paolo Pasoliniego*, 1964; *Pilat i inni Andrzeja Wajdy*, 1972; **Martina Scorsese** *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, 1988; **Mela Gibsona** *Pasja*, 2004; za: Andrzej Kołodyński, Konrad J. Zarębski, *Słownik adaptacji filmowych*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008.

²²⁰⁵ Np. syntetyczne malarstwo **Jerzego Dudy-Gracza** (*Jeźdźcy Apokalipsy czyli Fucha*).

²²⁰⁶ **Carlos Fuentes**, *Diana albo samotne łowy*, 1994; ekspresjonizm abstrakcyjny **Jana Lebensteina** cykl ilustracji do *Księgi Hioba* i *Apokalipsy* oraz **Jerzego Tchórzewskiego** cykl *Golgota*.



obiektów hiperrealizmu i w dobie podejmowania twórczego dialogu z europejską tradycją, dialogu intertekstualnego (paryska piramida Luwru, 1989) - oznacza to nieprzecenioną wagę przywiązywaną do uniwersalnych wartości, do nieosiągalnej nigdy harmonii, jasności, obiektywizmu, etyzmu jako remedia na chaos powojennego czy zglobalizowanego świata bez konwencji. Artysta pełni w tym momencie rolę proroka, budziela sumień, także nauczyciela historii i wykładowcy etyki, mity zaś są traktowane jako świadek prześmiewczy albo odsyłający do imaginacji na temat losu, dziejów i ich paradoksów, jako narzędzie odzyskania utraconej tożsamości, nadziei na realizację pragnień, bodźca do pokonywania słabości czy wreszcie jako obraz stymulujący zbiorową ekstazę inkrustacji własnych zwycięstw w bieżącą politykę i propagandę.

Z odmiennych jeszcze perspektyw spoglądając na nasz czas przełomu wieków kontynuuje grecki, moralizatorski i oszłamiający widza gatunek synkretyzmu sztuk, co śladem *Gesamkunstwerk* **Wagnera** podejmował **Gordon Craig**, **Max Reinhardt**, **Luchino Visconti** (neorealizm *Zmierzchu bogów*, 1969)²²⁰⁷, **Federico Fellini**, a szereg współczesnych widowisk teatralno-muzycznych z udziałem publiczności te procedury kontynuuje.

Tej ponowoczesnej reinterpretacji odwiecznej kalokagatii szukali w nurcie literackiego neoklasycyzmu m.in. **Zbigniew Herbert**²²⁰⁸, **Mieczysław Jastrun**, **Herbert**, **Artur Międzyrzecki**, **Ryszard Przybylski** czy **Jarosław Marek Rymkiewicz**²²⁰⁹. W polskiej literaturze ten nurt symbolicznych odwołań do modeli greckiej harmonii był zawsze silny²²¹⁰, czego nie podzielała sfera muzyki, podobnie jak obrazy biblijne²²¹¹, obfite w literaturze polskiej, którym, przeciwnie, towarzyszy

²²⁰⁷ Ponadto: *Sąd Ostateczny*, **Vittorio de Sica**, 1961.

²²⁰⁸ Cykl wierszy *Hermes, pies i gwiazda*, 1957; *Nike, która się waha*.

²²⁰⁹ Ponadto: powieść paraboliczna *Bramy raj* **Jerzego Andrzejewskiego**, 1960, wiersz **Wisławy Szymborskiej** o niemożności porozumienia *Na wieży Babel*, za: Michał Hanczakowski, Michał Kuziak, Andrzej Zawadzki, Bernadetta Żynis, op. cit., s. 417, 445;

²²¹⁰ **Tadeusz Gajcy** (dramat *Homer i Orchidea*, 1943), **Hieronim Ludwik Morstin** (dramat *Penelopa*, 1943), poezja **Jarosława Iwaszkiewicza** (*Ody olimpijskie*, 1948, ekspresjonistyczne *Dionizje*, 1922: Czesław Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przełożyła Maria Tarnowska, Kraków 1993, s. 338), **Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego** (*Niobe*, 1951), **Jerzego Harasymowicza** (*Mit o świętym Jerzym*, 1960), **Aleksandra Wata** (*Wiersze śródziemnomorskie*, 1962), **Czesława Miłosza** (*Orfeusz i Eurydyka*, 2002), proza **Teodora Parnickiego** (*Śmierć Aecjusza*, 1966), **Jana Józefa Szczepańskiego** (*Ikar*, 1966), **Juliana Strykowski** (*Król Dawid żyje*, 1984), **Macieja Wojtyszki** (*Semiramida*, 1996), **Józefa Hena** (*Odejskie Afrodyty*, 1995), eseistyka **Mieczysława Jastruna** (*Mit śródziemnomorski*, 1973), dramat **Janusza Głowackiego** *Antygona w Nowym Jorku*, 1993 i **Artura Marii Swinarskiego** *Godzina Antygony*, wiersz **Kazimierzy Iłakowiczówny** *Antygono, patronko sióstr*; dramat **Bogusława Chojńskiego** *Kuszenie św. Antoniego*, 1996, dramat **Pawła Tomaszuka** *Święty Edyp*, 2003, za: Stanisław Burkot, *Literatura polska po 1939 roku*, Warszawa 2006; motywy Itaki: powieść **Jerzego Andrzejewskiego** *Nikt* i wiersz **Itaka Konstantinosa Kawafisa**.

²²¹¹ Od **Karola Wojtyły** poczynając (dramaty *Jeremiesz*, *Hiob*); z Hiobem jako bohaterem: **Tadeusz Różewicz** tom *Matka odchodzi*, **Gustaw Herling-Grudziński** opowiadanie *Wieża*; **Roman Brandstaetter** (dramaty *Powrót syna marnotrawnego*, 1948, *Medea*, 1959), **Tadeusz Breza** (*Uczta Baltazara*, 1952), powieść **Wojciecha Żukrowskiego** *Kamienne tablice*, 1966, **Psalmy Tadeusza Nowaka** z motywami **Odysa**, 1971; poezja **Jana Bolesława Ożoga** (*Na święto Kaina*, 1976), za: Stanisław Burkot, op. cit.



liczna reprezentacja muzyczna. Literatura powszechna wkraczała w obszar aluzyjny i hermetyczny zarazem, opierając się na eksperymentalnym, często skandalizującym podejściu do tworzywa²²¹², nie porzucając kwestii moralnych (np. *Jądro ciemności* **Josepha Conrada**, 1899).

Nurty zaś ideowe II połowy wieku aż do kreacji integrującego postmodernizmu plasowały się wokół biegunowości teorematów **Oswalda Spenglera** i **Arnolda Toynbeego**, z których to tez te ostatnie zainspirowały niniejszą rozprawę. Podobnie jak wielce pouczająca, optymistyczna i panorama ewolucji **Fernanda Braudela**, którego długie trwanie jak najbardziej zasadnie odnosi się do kwestii oddziaływania, pobudzania i kreowania rzeczywistości przez mity, opowieści, przypowieści i sagi, co sytuuje się blisko afirmacji buntu **Alberta Camusa**²²¹³, wbrew myśli **Karla Poppera**, a zgodnie z koncepcją **Benedetta Crocego** o interpretacji historii przez współczesność, według linii hermeneutyki **Hansa-Georga Gadamera**²²¹⁴.

Postulowana dekonstrukcja postmodernistyczna, procesy integracji, demitologizacji i ogłoszony koniec metanarracji nie usunęły w cień europejskiego przywiązania do dawnych, chociażby jak najbardziej poddawanych reinterpretacji toposów. Być może po prostu pomagają one żyć, mogą także pełnić funkcje **Wittgensteinowskich** gier i interakcji, także z przeszłością, stanowią punkt penetracji własnego monde imaginaire, płaszczyznę właściwą do szukania własnych ukrytych znaczeń jako bunt wobec konwencji, są obszarem poszerzenia dyskursów, również w stosunku do Innego oraz nasilania **Habermasowskiej** komunikacji; aktywizują się jako przestrzeń nieustannie ścierających się kontradycji i rewitalizacji symboli, i wreszcie spełniają kondycję odwiecznego ludzkiego marzenia o powrocie Arkadii – i tutaj zasadza się sens dawnych opowieści; świat nie jest już binarny, a globalny.

Założony eklektyzm, pastisz, parodia i kompilacja, odwoływanie się do selektywnie i dekonstrukcyjnie traktowanej przeszłości, przeszłości oświeceniowej²²¹⁵, interferencja „sztuki wysokiej” i „niskiej”, pompatyczne obrzędy celebrytów nasuwające skojarzenia z rzymską galą (ceremonie rozdania Oscarów podobne do

²²¹² **Nikos Kazantzakis** *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, 1955, w wersji filmowej **Martina Scorsese**; wzorem antycznym połączenie poezji z dramatem **Yannisa Ritsosa** w monodramach (Jan Tomkowski, op. cit., s. 356); dramat polemiczny, demitologizujący *Wojny trojańskiej nie będzie* **Jeana Giraudoux** (1935), za: Jan Tomkowski, op. cit., s. 488.

²²¹³ Michał Kuziak, Sławomir Rzepczyński, Dariusz Sikorski, Tadeusz Sucharski, Tomasz Tomasiak, *Słownik myśli filozoficznej...*, op. cit., s. 395-408.

²²¹⁴ Ibidem, s. 468-481.

²²¹⁵ **Giles Deleuze**, *L'anti-Oedipe*, 1972, powstały po fali 1968 roku.



wjazdu na Kapitol), krytyka obiektywizmu i awangardowego kultu nowości, skutkujące czasami procesami uniformizacji, także schematyzacji emocji – owocują jednak oryginalnym dziełem, np. **Krzysztofa Pendereckiego, Wisławy Szymborskiej, Franka O. Gehry’ego, Normana Fostera czy Daniela Liebeskinda**, który najcelniej streszcza nigdy nie kończące się odczuwanie i pragnienie więzi z tradycją: „Pytani o rewolucję francuską nie widzimy Dantona, a Wersal. Cofamy się do starożytnego Rzymu i pierwsze, co przychodzi na myśl, to Forum Romanum i Colosseum. Stoimy naprzeciwko greckich kolumn albo przy kręgu kamiennym Stonehenge i czujemy obecność ludzi, którzy je stworzyli. Ich duchy mówią do nas z odległych brzegów innego czasu”²²¹⁶.

I tak jak przeciwstawieniem funkcjonalizmu **Le Corbusiera (Charles-Edouard Jeannereta)** jest organiczność **Alvara Aalto**, jak kontrastem do modernistycznych szokujących demontażem tradycji grup z początku XX wieku jest idea *Grupa Memphis* (1981) czy terapeutyczne kreacje **Josepha Beuysa** i „land art”²²¹⁷, tak oddala się eufoniczna, „przyjazna” słuchaczowi muzyka **Marka Stachowskiego**²²¹⁸ od strukturalizmu i eksperymentów lat 60., podobnie jak rzadkie mityczne odniesienia²²¹⁹ czy religijne kontemplacyjne utwory religijne **Sofiji Gubajduliny i Giji Kanczelego**.

I znowu, jak dawniejszym barokiem czy programowym romantyzmem, tętniącym narracją, większą rolę odgrywa emocjonalnie, etycznie zaangażowana, alegorycznie, solilokwialnie i w sposób zaszyfrowany potraktowana muzyka religijna²²²⁰, określana mianem nowego romantyzmu²²²¹, kompensacyjna w funkcji modlitwy, podczas gdy z rzadka podejmowane wątki mitologiczne pełnią rolę symboliczną, rolę intelektualnego incytatora myśli, wyrafinowanej i zakamuflowanej „gry z tradycją”, pretekstu do kreacyjnych procedur technicznych, deformujących

²²¹⁶ Daniel Liebeskind, *Przełom: przygody w życiu i architekturze*, Warszawa 2008, s. 11.

²²¹⁷ *Historia sztuki. Twórcy...*, op. cit., s. 122-129.

²²¹⁸ *Ody safickie* do poezji **Safony** (1985), p.: Leszek Polony, *Ody safickie Marka Stachowskiego*, „Ruch Muzyczny” 1989, nr 2, s. 4-5; o motywach safickich: **Edward Bogusławskiego Canzoni d’amore** (2002-2003) oraz *Pieśni Safony* (1998), **Aleksandra Glinkowskiego, Piotra Perkowskiego i Witolda Rudzińskiego Pieśni Safony** (resp.: 1967, 1967, 1985), **Marty Ptaszyńskiej Epigramy** (1977); też opera **Zbigniewa Rudzińskiego Antygona** (2001); **Edwarda Pallasza Fragmenty** (1973) oraz Duńczyka **Henrika Wilhelma Gade** oratorium *Lesbos* (2004).

²²¹⁹ **Włodzimierz Kotoński** orkiestrowa *Róża wiatrów*, 1976, przełamująca etap sonoryzmu.

²²²⁰ **Eugeniusz Knapik**, *Versus* organowy do tekstu z *Apokalipsy św. Jana*, 1982;

²²²¹ **Paweł Strzelecki**, „Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975, Kraków 2006.



klasyczne zasady ciągłości, częściowo oparte o niedawno przeszłe reguły konstruktywizmu²²²².

Specyficzne religijne, archaizujące i modalizujące odwołanie się do tradycji **Aarvo Pärta**²²²³ podobne jest do kontemplacyjnie, ezoterycznie pojmowanego eufonicznego sacrum nowego etapu twórczości **Aleksandra Lasonia**, który to rodzaj liryzmu skłania do określenia go jako „muzyczny deizm”²²²⁴. Typowo postmodernistycznym utworem, z gatunku „sophisticated”, o eufonii brzmienia i głęboko zakodowanym symbolizmie, acz przy klarownym przesłaniu sacrum, jest wyjątkowo tu zaprezentowana analitycznie, monumentalna *Symfonia hymnów (2004)*²²²⁵ **Rafała Augustyna**, koronne exemplum organizacji kompozytorskiej czasoprzestrzeni, estetyzmu i recepcji barwowej, dzieło pełne sugestywnej niedosłownej ilustracyjności i drobnokomórkowej emocjonalności, utwór wielowymiarowy, spełniający się zarówno w sferze ewolucji muzyki europejskiej, jak i w klimacie dalekowschodniej kontemplacji, o nieciągłej narracji i zmiennej fakturze, ewokującej tym razem nie gry czy aluzyjność, ale powagę i patos. Symptomatyczna jest tu rola chóru, zakotwiczona w greckich wzorach, modlitewna lub dramatyczna, nasuwająca skojarzenie z utworem – punktem odniesienia dla kompozytora, czyli *III Symfonią Karola Szymanowskiego*. Podkreślenia wymaga warstwa słowna symfonii – hymny greckie i w środku cz. III słowa **Pierre’a Abelarda**²²²⁶.

²²²² **Krzysztof Baculewski**, *Antitheton I i II*; dziewięć *Reliefów* kameralnych **Andrzeja Krzanowskiego**, 1984-1988; **Macieja Małeckiego** uniwersalny eklektyzm w *Nie-Boskiej Symfonii*;

²²²³ *The Beatitudes*, 1990; *Litany Prayers of St. John*, 1994, religijna wykorzystująca elementy chorału gregoriańskiego *Pasja wg św. Jana*, 1982.

²²²⁴ *Katedra*, 1989, p.: Jolanta Szulakowska-Kulawik, *Obrazy dźwiękowe między tekstami. Katedry i góry w muzyce*, Katowice 2010; *Hymn i aria*, 1993, *III Symfonia „1999”*, 1997 do tekstów Apokalipsy i łacińskich, p.: Iwona Bias, *Aleksander Lason. Portret kompozytora*, Katowice 2001.

²²²⁵ Na 2 sopran, trąbkę, elektronikę, chór i orkiestrę, dedykowana **H. M. Góreckiemu** (1984-2004).

²²²⁶ Na bazie umiarkowanego sonoryzmu zespolonego z postmodernistycznym warszatem już opisywanym, na podkładzie migotliwie utkanej przestrzeni z owych zawieszonych na pajęczynie kropel, heterogenicznie nakładanych pasm, zgodnie z symbolicznym odczytaniem „gwiazdowego” tytułu rozgrywają się w cz. I *Aster* (podzielonej po wprowadzeniu na *Strophę I, Antyfonę, Strophę II i Antyfonę II* oraz zakończenie *Epodos*) przestrzenie narastających, hierarchicznie i numerologicznie (co 7 minut) traktowanych kulminacji, będących symbolem narodzenia się nowej jakości, obrazem firmamentu połyskującego miliardem ciał niebieskich.

Nietypowo dla kompozytora rozpoczyna się krótsza niż I część II *Nyx* owej figury cienia, obraz zrodzonej z Chaosu bogini nocy, zespolonej z wiatrem, stojącej na początku stworzenia, uosabiającej sny i erotykę, świat fantazji i tajemnic, matki bogów i wszechrzeczy – od potężnego tutti; jest to swoiste *rex tremendum*, także w wydaniu grupy instrumentów blaszanych, użytych na sposób neoromantyczny. Wrażenia dopełnia spolifonizowanie faktury i ekspresyjna chromatyka, wspomagane burzliwym przebiegiem ruchowym, momentami zrealizowanym w postaci złowrogiego marsza. Odmienne niż w części I na pierwszym planie umiejscowiona jest emocja, owa energia kreacji, a potwierdza to niepokojąca, nerwowa partia trąbki, także klimat solistki. Ten ekspresyjny sonoryzm zostaje nagle zerwany, co stanowi wyróżnik Rafała Augustyna, i powraca modlitewna atmosfera cz. I, by doprowadzić, co znamienne dla kompozytora, do potężnego hymnicznego tutti momentu stworzenia. Ta



Jest w tej muzyce coś z „nastrojowości działań emocjonalnych formy obrazowej, mającej oprócz harmonii własnej rodzić ‘harmonię duchową’ u widza. To już znamię nowej epoki, epoki symbolizmu i pierwsze jaskółki estetyki późniejszego ekspresjonizmu”. Scjencyficzna metoda dywizjonizmu **Paula Signaca**, czyli w skrócie „rozbiecie plamy barwnej (...) na oddzielne, mieszające się dopiero w oku widza elementy”, to znaczy „pełny system harmonii, raczej estetyka niż technika”, technika „zapunktowywania malarskiej powierzchni oddzielnymi regularnymi plamkami czystych kolorów, czyli pointylizm”²²²⁷, a jednocześnie przywołanie późnoantycznego alegorycznego procesu albedo (odbicia światła) wystarczająco dosadnie wspiera w opisie muzycznego świata, z jakim przyszło mi się zmierzyć na kartach utworów **Rafała Augustyna**, utworów częściowo pokrewnych z innymi obrazami „pokolenia 51”, zwłaszcza **Aleksandra Lasonia**.

Zamiast zakończenia...

Czyż nie są więc te barwne, dramatyczne opowieści, przepajające nas od wieków, edukacyjne dla nas, choć nigdy dotąd nie wykorzystane w całości, specyficzną axis mundi naszego świata ? Czyż nie jesteśmy wciąż, i na szczęście, zależni od mitu, liczby, koloru, chorei, baśni, od magii drzewa czy z drugiej strony, od sinusoidalnie nas

część II jest jednym wielkim climaxem, prowadzącym do rozprzestrzenionego zaniku narracji, typowego dla procedur **Augustyna**, do wygaszenia wszelkich emocji; jeszcze tylko niespokojna jest zbłąkana trąbka, zagubiony wędrowiec - znowu mamy do czynienia z aluzją do romantycznego tym razem czy może **Mahlerowskiego** toposu wędrowca, tak istotnego w muzyce i sztuce w ogóle tej epoki ?

Część III *Phos ek photos*, ów kodalny hymn *Pogodna światłości* (grecki hymn z II w. *Phos hilaron*, najstarszy hymn chrześcijański o funkcji modlitwy wieczornej), syntetyczny, o funkcji zamknięcia i w obrazie metamorfozy ronda, obrazuje spokojny koniec „mojego świata”; tkany jest ten finał, powolnie, niespiesznie i na zasadzie dozowania napięcia „metafizyczna” narracja aż do kulminacji wprowadzającej jasny, zdiatonizowany, pastelowy chór z „niebiańskimi śpiewami” – można tu mówić o autoreminiscencji z *Atlantydy* ? Jeżeli słyszalne są ponadto infiltracje jazzu, songu i repetitive music, jeżeli chórowi przypada w tej części rola dominująca, a wiele momentów wzmożonej emocji kompozytor rozgrywa poprzez pojedynczy dźwięk czy sugestywne pauzy – odczuwamy tutaj głębokie i symboliczne pokłady troski o człowieka, dążenia do wypowiedzenia wszystkich swoich wątpliwości i problemów... Tym bardziej, że trąbka znowu eksponuje swoje nerwowe ornamenty, a twórca operuje szybkimi i nagle milknącymi kulminacjami lub wręcz efektem klimaksu a` rebours... Taki też climax kończy całą symfonię – repetycja wycofującego się unisonu, łagodny wieczór, zakończony ufną modlitwą.

Tekstami *Symfonii* są za każdym razem ułożone według klucza epigrafy łacińskie i greckie, potem w językach romańskich i na końcu w angielskim (cz. I: **Pindar**, **Ennius**, **Eurypides**, inwokacja z *De rerum natura* Lukrecjusza, *Pieśń słoneczna św. Franciszka z Asyżu*, impresja **Thomasa T. Andrewsa** o wieczorze w Greenwich, cz. II: **Homer**, **Ajschylos**, **Wergiliusz**, **Michał Anioł**, **P. Ronsard**, **D. Thomas**, cz. III: *Biblia*, **Plotyn**, **P. Abelard**, **św. Jan od Krzyża**, **G. M. Hopkins**, angielski mistyk, WWW.warszawska-jesien.art.pl/04/kompozytorzy.).

²²²⁷ Mieczysław Porębski, op. cit., T.3. *Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988, s.178.



naznaczającego logosu, ratio i proportio ? Ów nigdy nie wyczerpany Thesaurus mieni się wieloma odcieniami...

Najbardziej fascynujące jest, iż każda epoka, od **Boecjusza** do **Picassa** potrafiła odczytać to dziedzictwo na nowo, za każdym razem jednocześnie dokonując innowacyjnej interpretacji. Zdumiewająca jest owa cykliczna linia powrotów emocji, ornamentu i, z drugiej odslony, symetrii, konstrukcji – a to przecież zakorzenione jest w greckim duchu, w rzymskiej dumie i judaistycznym mistycyzmie. Nie ma epoki, która nie byłaby naznaczona antycznym piętnem, nawet wtedy, gdy temu mocno zaprzecza, gdy kolejna artystyczna grupa odsuwa w cień rzymskie posągi, wzorując się na nich skrycie w imię swojej ideologii.

Antyczne modele posłużyły w funkcji bazowej tak wschodzącemu chrześcijaństwu, jak awangardzie kubizmu, stanowiły podstawę „filmowej” narracji baroku i erotyzującemu rokoko; kanon klasycyzmu ukształtowany został raz na zawsze, i to niezależnie od epoki – i nieodmiennie punktem odniesienia jest **Dawid Michała Anioła** i jego *Pieta*, *Msza h-moll Jana Sebastiana Bacha* i *Symfonia psalmów Igora Strawieńskiego*.

Nieprzebrane metamorfozy antycznych idei raz, paradoksalnie, gruntują średniowieczną scholastykę i mistykę czy, co oczywiste, XVIII-wieczne fundamenty oświeceniowe i sztuki klasycyzmu, to kiedy indziej generują szybką i rozległą percepcję dionizyjskiej ich wersji, fabularnej, burzliwej i buntowniczej. Jeżeli wydawać by się mogło, iż recepcja antyku silniejsza i bardziej wyrazista jest w orientacjach logicznych, racjonalnych, obiektywizujących, to przeczą temu niezliczone barokowe opery i obrazy o tematyce mitologicznej; jeżeli bez miary starożytności nie zrodziłby się renesans, to nie da się jej usunąć także i z okresu romantyzmu, bardziej uwikłanego właśnie w ową ciemną, nieokiełznaną stronę spuścizny dawnych antenatów, romantyzmu zapatrzonego w misję **Prometeusza**, w lirykę **Orfeusza** ale i w butę zanikającego Rzymu.

Symbolicznie, destrukcyjnie nawet i kontestacyjnie, ale i nostalgicznie podejmowana antyczna koncepcja w XX wieku zawsze odnosi sukces w jej odczytywaniu, w odwiecznym pragnieniu człowieka, by osiąść na „wyspach szczęśliwych”, by osiągnąć niezmaconą harmonię. Dlatego turysta czuje się bezpiecznie we wnętrzu czy obok piramidy Luwru – bo to i ucieleśnienie mitu, i modelowa postmodernistyczna kongruencja stylów czy kanonów, które w nas tkwią mimo



wszelkich aroganckich prób ich wyrugowania, im zaprzeczania, protekcyjnego odsyłania do muzeów. Te muzea jednak okazywały się muzeami wyobraźni...

Niedościgłe wzory demokracji, tolerancji, melanzu obyczajów i koegzystencji polis są dla nas dalej dzisiaj wyzwaniem, grecka myśl zainspirowała całą europejską cywilizację, a egzamin z prawa rzymskiego nadal straszy studentów. Niejednokrotnie europejskie szlaki podążają tymi dawno już ustalonymi przez Rzymian, a całe nasze życie wewnętrzne skoncentrowane jest wokół tajemnicy liczb, drzewa, Słońca, Księżycy i światła. Przecież i tak, mimo geniuszu **Kopernika**, słońce wschodzi i „kiedy zapada”...

W tym labiryncie na szczęście dla nas czasami coś się powtarza, coś się odnawia, w innym przebraniu, ale istota pozostaje niezmienną – co widzi wnikliwie, pokrewny tezom **Ersta Roberta Curtiusa Gustav René Hocke** w swojej książce o kontynuacji manieryzmu w wydźwięku surrealizmu²²²⁸, i w tym kontekście fantazji **Giuseppe Arcimboldiego** nawet obrazy **Salvadora Dali** wydają się nam zrozumiałe... A w tle i tak skrada się **Narczy**...

Można założyć zasadność zastosowania eksponowanych na początku tych rozważań procesów izolacji, asymilacji, konfliktu i integracji w odniesieniu do wpływów myśli i obrazu antyku, z założeniem, iż zjawiska te nie przebiegają w stanie czystym, wykluczającym się nawzajem; niejednoczesność występowania, nakładanie się bardziej nowoczesnych i tradycyjnych orientacji, inkrustacja różnorodnych trendów w bardzo zdyferencjonowanym stopniu i prekursorskie oddziaływanie pewnych myśli – tworzą mieniącą się, iryzującą kombinację o niejednorodnym zakresie kreacyjności, czasem tradycjonalistyczną, eklektyczną. Ważny jest natomiast sam fakt podjęcia dawno już przeszłych koncepcji – w imię ich zachowania, przekazania potomności i potrzeby ich zaistnienia dla samego autora. Ten fakt podjęcia idei starożytnych, paradoksalnie staje u źródeł kolejnej awangardy, odrzucającej exemplum manieryzmu poprzedniej epoki, czy dotyczy to średniowiecznej scholastyki, czy wybujałości kontrreformacyjnego baroku krajów południowej i środkowej Europy czy ekstatycznego romantyzmu...

I tak izolacja średniowieczna nie była na szczęścia ani kompletna, ani nie została całkowicie zahamowana, a transformowana w scholastykę, sztukę dźwięku, słowa i kamienia oraz chrześcijański instytucjonalizm, a więc poprzez częściową i podskórną

²²²⁸ Gustav René Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520-1650 i współcześnie*, przeł. Marek Szalsza, Gdańsk 2003.



asymilację doprowadziła do kilkusetletniego wykluwania się odrodzeniowych koncepcji; renesansowa asymilacja antycznych proporcji i biblijnego przesłania w swoim klimaktycznym wydaniu geniuszy pozostała na zawsze w centrum europejskich kanonów piękna. Konfliktowość barokowych wojen sprokurowała dramatyczny obraz, motorykę i mistykę zarazem barokowego dzieła muzycznego, które to „narzędzia” w ideologicznej walce odzwierciedlały niepokój dziejów i samego człowieka, korzeni zaś ponownie szukał artysta w targanym sprzecznościami antycznym świecie, tym świecie Dionizji i wypraw zdobywczych, a potwierdzenia - w tragizmie biblijnych opowieści. barokowy klasycyzm trwale wpisany w kręgi romańskie kontynuował regułę asymilacji bez zakłóceń, głosząc chwałę Pax Romana.

Aksjomaty europejskiej kultury w postaci zasymilowanej antycznej oświeceniowej myśli oraz klasycznej kultury słowa, dźwięku i proporcji zostały fundamentem ekspansji europejskich idei aż poza kontynent i poza swój czas, a po rokokowym manieryzmie ideologia romantyzmu jeszcze raz sięgnęła po ożywcze soki ze starożytnej skarbnicy, przywołując postać herosa i jego powołanie, dokonując inkarnacji zapomnianych północnych mitów i podań, wierzeń i obrządków. Niemniej jednak dawny, dramatyczny antyk i przekaz biblijny w swoim „filmowym”, steatralizowanym, narracyjnym i akademickim czy prekursorskim wydaniu prerafaelitów stał się środkiem upowszechniania kultury wśród bogacącego się i rozwijającego mieszczaństwa w późniejszym okresie tego prądu.

Jak zadziwiające deformacje wreszcie, przekodowania, intertekstualne procesy modernizmu i kompilacje postmodernizmu nadały jeszcze inne symbole, odczytania, kształty i odmiany integracji znanym treściom, tak w duchu swoistej logiki konstrukcji kubizmu i abstrakcjonizmu, muzycznego neoklasycyzmu, mistyki liczb i struktury dodekafonii czy architektonicznych „powrotów” ostatnich dekad, czy w duchu nieograniczonej wstęgi wyobraźni, magii czy nostalgii, na przykład w impresjonizmie, ekspresjonizmie, surrealizmie, nawet w depresyjnym ekspresjonizmie abstrakcyjnym wyrastającym z fascynacji greckim antykiem **Marka Rothko (Matkus Rothkowitz)**, wysnuwały się cienie „swojsko” brzmiące w efonii muzyki postsejentyckiej; nie można tu nie wspomnieć tak potrzebnych współczesnemu człowiekowi kolejnych interpretacji greckiej harmonii w słowie, interpretacji klarownych wskazówek *Księgi* czy popularnych odsłon tajemniczych baśni...



Gdyby bowiem nie byłoby to istotne i dla twórcy, i dla odbiorcy, polscy poeci awangardowi „*Skamandra*” (1920)²²²⁹ nie obraliby nazwy od trojańskiej rzeki, **Bela Bartók** nie opierałby niektórych swoich dzieł na złotym podziale, **Ryszard Kapuściński** nie „wędrowałby” z **Herodotem**, a filmowe postmodernistyczne sagi, jak *Troja* czy przykuwająca do fotela trylogia **Johna Ronalda Reuela Tolkiena** nie odnosiłyby tak oszałamiających sukcesów kasowych. Gdyż, jak mówi **Umberto Eco**, „częścią dziedzictwa grecko-rzymskiego jest nie tylko logika arystotelesowska, lecz także myśl hermetyczna. Świat grecki zawsze pociągła idea nieskończoności bez granic i kierunku, a także postać Hermesa, zarówno ojca sztuk, jak i opiekuna złodziei i kupców, który jest jednocześnie *iuvenis* i *senex*”²²³⁰.

Bogactwo tych konstelacji i konsekwencje tej dialektyki skłaniają do chwili zastanowienia się nad ich rozgraniczeniem, nad istotą tak ich fundamentalnego znaczenia, jak i niezbywalnej funkcji w pojedynczych losach i dziejach całego kontynentu, w roli narzędzia europejskiej misji cywilizacyjnej. I jeżeli można, nie dopuszczając pretensji do wyczerpania tematu, przywołać w tym miejscu zdania autora nowoczesnej monografii polskiego renesansu literackiego, **Janusza Pelca**, to, idąc tropem jego myśli, kusi zastosowanie pewnych określeń co do rodzaju owej asymilacji europejskości. Dotyczą więc te refleksje europejskości osiągniętej przez poprzedników, odziedziczonej i modyfikowanej, europejskości przejmowanej z zewnątrz inercyjnie bądź aktywnie lub istoty promieniejącej na zewnątrz²²³¹. Widać dość wyraziście, iż we wszystkich trzech zakresach możemy mówić o odzwierciedleniach, kreacyjnych relacjach do antyku i tradycji starożytności, o nieustającej potrzebie jej odnawiania, eksponowania, obcowania z nią w każdej postaci, tej świadomej, jasnej, harmonijnej, konstruowanej i tej podświadomej, magicznej, zapalczywej...

Antyczne kanony dychotomii, naprzemiennej ekspresji i porządku objawiające się w sztuce dźwięku, są bardziej detalicznie zarysowane w kolejnym rozdziale, gdzie poddane zostały analizie na tle artystycznych orientacji europejskich i założeń naukowych. Owo zaś *regressus ad uterum*, owa *catharsis*, której w greckiej harmonii

²²²⁹ Czesław Miłosz, *Historia literatury polskiej*, Kraków 1993, s. 443-456.

²²³⁰ Umberto Eco, *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*, przełożyli; Grażyna Jurkowlaniec, Monika Surma-Gawłowska, Joanna Szymanowska i Andrzej Zawadzki, Warszawa 2009, s. 467.

²²³¹ Janusz Pelc, *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*, Warszawa 1984, s. 556-597.



poszukuje nawet mądry lekarz²²³², nie daje nam się zagubić w zawsze trudnych czasach, ta nić **Ariadny** nas prowadzi na „wiecznie zielone łąki” lub przywraca na *Via Appia*...

*„Niech cię nie niepokoją
Cierpienia twe i błędy.
Wszędy są drogi proste,
Lecz i manowce są wszędy.*

*O to chodzi jedynie,
By naprzód wciąż iść śmiało,
Bo zawsze się dochodzi
Gdzie indziej, niż się chciało.*

*Zostanie kamień z napisem:
Tu leży taki a taki.
Każdy z nas jest Odysem,
Co wraca do swej Itaki.”*

(Leopold Staff, *Odys*).

²²³² Andrzej Szczeklik, *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*, Kraków 2008.



B. Ekspozycja

3. Charakterystyka twórczości muzycznej w relacji do europejskich przemian kulturowych i artystycznych

*Witaj, matko uciechy, niebieska rozkoszy,
Której dźwięk blade smutki w momencie
Rozpłoszy,
Ty, jak w boju pobudzasz serca niełękliwe,
Tak w tańcu animusze kołyszysz pierchliwe,
Tyś lekarstwem frasunków, instrument ochoty,
Dziwną kręcąc odmianą myśli kołowroty,
Muzyka zwierze, lasy, potoki i skały,
Ruszy, jeno by skrzypce Orfea zagrały,
Nawet mądrzy (czy wierzyć) tak nam
Powiadają,
Że nieba po muzyce obracać się mają*

(Wespazjan Kochowski)²²³³

Preludium. Dzieło muzyczne wpisane jest nierozłącznie od zarania dziejów w obieg idei kulturowych i artystycznych europejskiej kultury, w krwioobieg koncepcji i poczynań twórczych, jednakże interesujący nas w tej chwili, znamieny dla tej sztuki i odmienny jest sposób realizacji tego dzieła – tyle zbieżny, co w wielu momentach historii nieprzystający zarazem do rezultatów obserwowanych w innych sztukach. Istotne są także relacje muzyki w stosunku do kwestii gospodarczych, socjalnych i obyczajowych, gdyż są pośrednio ich pochodnymi – zastanović się więc wypada nad problemem kompatybilności świata dźwięków do otaczającej go przeszłości i rzeczywistości, nad przystawalnością owego zorganizowanego konglomeratu brzmień do charakterystycznych czynników tego, co określamy jako „europejskość”, jako „testament śródziemnomorskiej kultury”, jako ową grecko-rzymską tradycję ratio i natury, chrześcijańską instytucjonalizację i wschodnią emocjonalność.

Zaprezentowane w powyższym rozdziale ciągle aktualne i transformowane, wielowiekowe i wielostronne oddziaływania „ducha” śródziemnomorskiej tradycji, zwracają naszą uwagę w stronę muzyki, tej najbardziej abstrakcyjnej ze sztuk;

²²³³ Wespazjan Kochowski, w zbiorze: *Fraszki to wszystko. Mała antologia dawnej fraszki polskiej*, red. Adam Pomorski. Warszawa 2004, s.66.



prowołują pytanie o rodzaj tych przemian w obszarze sfery dźwięku, o rezultaty przemian europejskich w tej dziedzinie oraz o kwestie jej odmienności, typu asymilacji czy transformacji.

Powracając zatem do przedstawionych w drugim rozdziale rodzajów interakcji społecznych i artystycznych, w żadnym momencie rozwoju historii europejskiej nie możemy mówić o całkowitej izolacji muzyki wobec rzeczywistości, w ówczesny klimat myślowy wpisany jest też konflikt. Do wielopłaszczyznowego rozpatrzenia pozostają najdłużej trwająca asymilacja wraz z obecną integracją. Pierwsza z nich w podtekście niesie problem opóźnienia jednej idei wobec drugiej, drugi obraz zakłada współistnienie kilku idei. Podążając tym tropem, wyróżnimy więc dwa problemy: retardacji koncepcji artystycznych w muzyce oraz transformacji idei z obszarów centralnych w kierunku peryferii czyli dzieje wykształcenia się pewnych kodów oraz ich transformacji.

Swoje korzenie formułowania i przestrzegania praw człowieka, owego personalizmu, indywidualizmu i kreatywnej ciekawości typowych tylko dla tego „półwyspu na krańcach Azji”, owego uniwersalizmu i postśredniowiecznego erotyzmu - nasza kultura wywodzi ze zbioru cech antycznych obyczajów i religii judeochrześcijańskiej, a potem z ideologii oświeceniowej, od kiedy to renesansowe umiłowanie wolności, akceptacja nieuchronnych różnorodności oraz kształtowanie jedności kulturowej kontynentu stają się normą. Wartości te nigdy nie były stałe, wręcz przeciwnie – stanowią rezultat wielowiekowych procesów, podlegają ciągłym periodycznym reinterpretacjom i mają funkcję celu, także nie zrealizowanego do dzisiaj w sensie kompletnym²²³⁴.

Przytoczyć należy w tym miejscu wszelkie znane już teorie o sinusoidalności ewolucji w sztuce, o **Heglowskim** „duchu czasu” i związanych z tym pracach **Maxa Dvořaka**, o systemie biologicznego rozwoju sztuki **Henri Focillona**²²³⁵ i jego trój etapowością epok artystycznych czy o realizowanym i rozważanym od zarania dziejów przesłaniu o „pokrewieństwie sztuk”, o profetycznej działalności takich mistrzów, jak **William Szekspir**, **Ludwig van Beethoven**²²³⁶, **Francisco Goya**,

²²³⁴ Christopher Dawson, *Tworzenie się Europy*, tłum. Jolanta W. Zielińska, Warszawa 2000, s. 17-19, *passim*.

²²³⁵ Za: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. Irena Wojnar. Warszawa 1980, s.240-268 (*La vie des formes*, Paris 1934).

²²³⁶ Trzeba tu przytoczyć odrębne zdanie **Charlesa Rosena** w kwestii roli **Beethovena** jako anonsu romantyzmu i dekompozycji klasycyzmu, w: Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York – London 1998, s. 380, 384, *passim*. Źródła upatruje autor w twórczości pomniejszych mistrzów (**J. N. Hummel**, **J. Field**) i we włoskiej operze.



Marcel Proust czy **Krzysztof Penderecki** aż po kolejne wielkie postacie Polaków we świecie – **Ryszarda Horowitz**a, fotokompozytora i klawirzysty²²³⁷ oraz **Daniela Liebeskinda**²²³⁸.

Wspierając się znanym teorematem **Arnolda Toynbeego**²²³⁹, wspomagając się teoriami **Arnolda Hausera**²²⁴⁰ i **Fernanda Braudela**²²⁴¹ oraz przyglądając się rozmaicie rozumianej historii muzyki²²⁴², można wysnuć szereg wniosków co do zaistnienia sztuki dźwięków w europejskiej przestrzeni, jej sprzężenia z pojawiającymi się kulturowymi ideami czy jej swoistej mutacji. Dotyczy to tak ogólnie przyjętych tez i aksjomatów (np. co do schematu epok kulturowych), jak i ich kwestionowania przez poszczególnych autorów (np. problem baroku muzycznego czy istoty impresjonizmu).

Owe nieco intuicyjne rozważania przedstawić można w postaci siedmiu tez – siódemka jest przecież magiczna i symboliczna, a udokumentowaniu tychże poświęcony zostanie obecny tekst.

Jeżeli więc przyjrzeć się miejscu sztuki muzycznej na europejskiej arenie, jej wspólnemu dziedzictwu zauważyć można kilka prawidłowości:

- okresowej retardacji muzyki w stosunku do innych sztuk (renesans, romantyzm, impresjonizm),
- dychotomiczne przejawianie się muzyki w europejskiej kulturze Zachodu i Wschodu,
- podobne zróżnicowanie objawiające się w sztuce Północy i Południa (Niemcy, Włochy),
- wyraźnie zaznaczająca się zmysłowość peryferii wobec racjonalnego kanonu centrum (kraje romańskie a słowiańskie, Francja a Wiedeń),
- uniwersalność kodu klasycznego zakotwiczonego w warstwach panujących i opiniotwórczych (barok, klasycyzm, także średniowiecze) wobec skontrastowania i regionalizmu romantyzmu wywodzącego się z warstw średnich i plebejskich,
- rysunek sinusoidalny kodu komunikacyjnego i awangardy (średniowiecze i renesans, renesans - barok, barok - preklasycyzm, klasycyzm - romantyzm, neoromantyzm i impresjonizm, przełom wieku XIX i XX),

²²³⁷ Łukasz Radwan, *Fotokompozytor*. „Wprost”, 20.6.2004.

²²³⁸ Daniel Libeskind, *Przełom: przygody w życiu i architekturze*, Warszawa 2008.

²²³⁹ Arnold Toynbee, *Studium historii*. Skrót dokonany przez D. C. Sommervella, przeł. i przedmową opatrzył Józef Marzęcki, Warszawa 2000.

²²⁴⁰ Arnold Hauser, *Filozofia historii sztuki*, przeł. Danuta Danek, Janina Kamionkowa, Warszawa 1970.

²²⁴¹ Fernand Braudel, *Gramatyka cywilizacji*, przeł. Hanna Igalson-Tygielska, Warszawa 2006.

²²⁴² Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique. Des origines à nos jours*, Paris 1969; Richard Taruskin, *Oxford History of Music*, t. 1.-4., Oxford 2010, USA.



- dwutorowość każdej ważnej orientacji z jednym nurtem dominującym, ustrukturowanym i towarzyszącym mu prądem kontrastującym, zrazu wręcz zakazanym (świecki renesans), a będącym źródłem epoki następnej.

3.1. Odsłony. Przesunięcia fazowe w kulturze – retardacja idei

3.1. *Madrygał. Faun. Canticum canticorum. Beethoven i Goya.* Jeżeli można tłumaczyć najwyższym poziomem abstrakcji syndrom późniejszego występowania idei artystycznych sztuk wizualnych w sferze muzyki, to równie dobrze jest zrozumieć ten fakt poprzez limitację kręgów elitarnych konsumujących muzykę mistrzów, poprzez trudności ze zrozumieniem i przyswojeniem sobie myśli zawartych w dźwiękach, poprzez problematyczność posiadania szerszej wyobraźni i głębszej wrażliwości, poprzez konieczność długotrwałego uczestnictwa w tej kulturze czy faktu minimalnej wręcz edukacji i orientacji w obowiązujących kodach. Nawet utwory tzw. programowe, zespolone z literackim, mitologicznym czy plastycznym motywem, pojawiające się w okresie baroku, a zwłaszcza romantyzmu, nie docierały do szerokich kręgów, acz z oczywistych względów rozrastającej się klasy mieszczańskiej obszary te ulegały znacznemu poszerzaniu.

Wiązało się to z jednej strony z powstaniem i szybkim rozwojem gatunku opery, coraz bardziej popularnej, a w czasie XIX wieku – z wykształceniem się formy poematu symfonicznego, ściśle generowanym przez nie tylko górne warstwy mieszczaństwa²²⁴³. Do odbioru tych gatunków niezbędna była kulturowa wiedza, na poziomie chociażby minimalnym, odpowiedni stan finansowy i funkcjonowanie na pewnych poziomach społecznych, a do rozprzestrzeniania się zawartych w takiej postaci przekazów dźwiękowych potrzebny był czas percepcji idei, czas ustabilizowania się założeń koncepcji w innej sztuce czy słowie oraz czas ukonstytuowania się odpowiednich procedur w sferze największej abstrakcji, czyli w muzyce, od prekursorów poczynając.

W takiej roli od dawna postrzegana jest twórczość **Ludwiga van Beethovena**, bez którego wzburzenia nie byłoby muzycznego romantyzmu, ale jednocześnie dopiero on, idąc śladem romantyzującego w końcowej swej fazie **Wolfganga Amadeusza Mozarta**, potrafił i wyczuł „ducha” nowego spojrzenia na świat, które to spojrzenie

²²⁴³ Hannu Salmi, *Europa XIX wieku. Historia kulturowa*, przekład Agnieszka Szurek, Kraków 2010, zwł. rozdz. 3-5.



funkcjonowało już od końca XVIII wieku. Dzieło **Beethovena** stanowi artystyczną replikę Rewolucji Francuskiej, założeń **Johanna Wolfganga Goethego** i **Johanna Gottfrieda Herdera**; jest „przełożeniem” nowych tez na procedury muzyki przy demontażu bazy klasycznej, a z drugiej strony kontynuuje ślady nowego sposobu odczuwania widoczne już u **Mozarta**.

Znamienne jest, iż w roku śmierci **Beethovena** 1827 ze świata odchodzi uznany już za prekursora romantyzmu **William Blake**. Od postaci i dzieła **Beethovena** rozpoczyna się XIX-wieczna historia muzyki w ujęciu autorów amerykańskiego podręcznika, którzy kształtują heroiczny obraz twórcy w sensie romantycznym²²⁴⁴, aczkolwiek sam prąd romantyczny zostaje omówiony już w następnym rozdziale.

Dychotomiczne idee preromantyzmu przeciwstawiające negatywnie antyk romantycznej nowożytności, odwracające bieg dziejów w mityczną stronę tak Północy Europy, jak i nowego centrum wzbogaconej szekspirowskiej Anglii, szczytającej się zamożnym oraz uświadomionym społecznie i kulturalnie mieszczaństwem, orientacje objawiające odmienne niż dotychczas sfery wizji i uczucia (**Johann Heinrich Füssli** oraz **Francisco Goya**²²⁴⁵), koncepcje ogłaszane przez **Johanna Gottfrieda Herdera**, a **Immanuela Kanta** (teoria sublimatu wraz z myślą **Edmunda Burke’a**²²⁴⁶) z drugiej strony (do których to postaci **Isaiah Berlin** dodaje jeszcze jedną – **Johanna Georga Hamanna**)²²⁴⁷, a także przywołujące nieznaną do tej pory świat średniowiecza m. in. w angielskiej „powieści gotyckiej” – miały miejsce na przełomie XVIII i XIX wieku.

Niemniej jednak **Richard Tarnas** podważa ów rozpowszechniony pogląd, twierdząc, iż z podłoża renesansu wyrosły dwa zachodnie nurty kultury – empiryczny oświeceniowy i jego dopełnienie, tak samo zakorzenione w kulturze grecko-rzymskiej i wyrażające uczucia, tłumione w tej epoce racjonalizmu, obydwa dialektycznie ustanawiające rodzaj wrażliwości Zachodu, obydwa wreszcie ... prometejskie²²⁴⁸.

Tematem więc tych rozważań byłby przede wszystkim wybuch idei romantycznych, w muzyce datujących się od końca twórczości **Beethovena**, a więc u

²²⁴⁴ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, eighth edition, New York – London 2010, s. 567-595.

²²⁴⁵ Folke Nordström, *Goya, Saturn and Melancholy. Studies in the Art of Goya*, Stockholm/Göteborg/Uppsala 1962: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3048321>.

²²⁴⁶ Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century-Music*, translated by J. Bradford Robinson, University of California Press/Berkeley, Los Angeles, London 1989, s. 89.

²²⁴⁷ Isaiah Berlin, *Korzenie romantyzmu. Wykłady mellonowskie w zakresie sztuk pięknych wygłoszone w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie*, red. Henry Hardy, przekł. Anna Bartkiewicz, Poznań 2004, s. 81-109

²²⁴⁸ Richard Tarnas, *Dzieje umysłowości zachodniej. Idee, które ukształtowały nasz światopogląd*, przekł. Michał Filipeczuk, Janusz Ruszkowski, Poznań 1991, s. 432-433.



początku XIX wieku i rozumianych zwyczajowo od wyłonienia się opery w nowym, romantycznym wydaniu **Carla Marii von Webera** (*Wolny strzelec*, 1821), pieśni **Franza Schuberta** (*Małgorzata przy kołowrotku*, 1814, *Erlkönig*, 1815) i *Symfonii fantastycznej* (1830), podczas kiedy prądy romantyczne w Europie już ustępowały miejsca literackiemu ponapoleońskiemu realizmowi **Stendhala** i **Honoré Balzaca**, malarskiemu **Gustave Courbета** i nowemu prorocznemu „duchowi” preimpresjonizmu *Bractwa Prerafaelitów* (1848).

Jeżeli nawet spojrzeć szeroko na cały okres romantyzmu muzycznego, od momentu pojawienia się sentymentalizmu i stylu galant **Carla Philippa Emmanuela Bacha** (zmarłego w 1788 r.), jak to czyni **Friedrich Blume** czy też z zaakcentowaniem postaci **Ernesta Theodora Hoffmanna**²²⁴⁹ aż po kres **Gustava Mahlera** (1911) – uwidacznia się linia ewolucyjna, poczynająca się najpóźniej, kulminująca głęboko w XIX wieku i najpóźniej też zanikająca²²⁵⁰.

Muzyka wzorem XIX-wiecznych tendencji maksymalizmu dokonuje syntezy, dopełnienia, zwieńczenia i rozszerzenia idei sztuki europejskiej, stanowi najdobitniejszy wyraz romantycznej wrażliwości; dokonana wówczas sekularyzacja religii i sakralizacja profanum²²⁵¹ z jednoczesną sakralizacją muzyki²²⁵² pozostała do naszych czasów; słowo wspomagane obrazem łatwiej dociera do szerszych kręgów społecznych niż wysoce strukturalnie zorganizowany dźwięk klasycznej symfonii czy koncertu.

²²⁴⁹ Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Harvard University Press 1995, s. 51.

²²⁵⁰ Wg historii oxfordzkiej – ramy romantyzmu od 1830 do 1890, (*Romanticism 1830-1890. The New Oxford History of Music*, ed. Gerald Abraham, Oxford 1990); wg **Richarda Taruskina** także kreacja **L. van Beethovena** rozpoczyna romantyzm, a prądy romantyczne opisuje autor w t.III zatytułowanym *Music in the Nineteenth Century* (Oxford University Press 2010); wg **Friedricha Blumego** i **P. H. Langa** klasycyzm jest traktowany łącznie z romantyzmem (Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey*, transl. by M. D. Herter Norton, London – Boston 1979 – **F. Blume** zalicza do początków romantyzmu sentymentalizm, wystąpienie romantyzmu umiejscowione w pismach **Friedricha Daniela Schubarta** oraz działalności **Ernesta Theodora Amadeusa Hoffmanna**, **Carla Philippa Emmanuela Bacha**, **Jeana Schoberta** i w ostatniej fazie **Josepha Haydna**, czyli uznany za uformowany w końcu XVIII wieku); zwolennikiem wyodrębniania romantyzmu był **Albert Einstein** (*Music in the Romantic Era*, 1947, tłum. polskie Michalina i Stefan Jarociński); wg **Małgorzaty Kowalskiej** romantyzm jest najpóźniejszą ze sztuk – w II połowie XIX wieku (*ABC historii muzyki*, Kraków 2001, s. 413); **Lucien Rebatet** rozpoczynając omawianie epoki od twórczości **Beethovena** nie tytułuje jej jako romantycznej, a określenia tego używa jedynie w stosunku do sztuki niemieckiej, dla sztuki rodzimej rezerwując termin „l’academisme français” (op. cit.); u **Paula Pittiona** istnieje jednak „une période romantique”, także rozpoczynający się od dzieła **Beethovena** (*La musique et son histoire. Les musiciens, les oeuvres, les époques, les formes. T.2.: De Beethoven à nos jours*, Paris 1961); cz. V wspomnianej amerykańskiej historii muzyki, s. 567-770; najbardziej oryginalni są autorzy amerykańskiej historii muzyki, tytułując rozdział „*The Era of Genius*” dla opisu epoki klasycznej, romantycznej i *The Twilight of Gods*, czyli linii **Wagnera**, **Straussa**, **Mahlera**, **Brahmsa**, **Verdiego** i szkoły rosyjskiej prowadzącej do **Debussy’ego** (Beekman C. Cannon, Alvin H. Johnson, William G. Waite, *The Art of Music*, New York 1960, s. 376-419), uznając zarazem nie romantyzm a romantyzmy (s. 341).

²²⁵¹ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music...*, op. cit., s. 184-185.

²²⁵² Tim Blanning, *The Triumph of Music*, Harvard University Press – London 2008, rozdz. 2. rozpoczyna „rewolucję romantyczną” od **Jeana Jacquesa Rousseau**, **Christiana Daniela Schubarta**, **Ernesta Theodora Hoffmanna**, **Carla Philippa Emmanuela Bacha** a na postaci **Beethovena** kończy ów przegląd prekursorów (s. 91-100).



Egalitaryzm muzyki staje się faktem i determinuje procesy techniki kompozytorskiej, kontrastując uprzedni elitaryzm i konstruktywizm tej sztuki przy zachowaniu wielkich osiągnięć epoki klasycznej.

Wielostronnie ustruktrowane podłoża rozwoju romantycznej sztuki²²⁵³ odsłaniają także jej funkcję jako substytutu religii w wyższych i bardziej mobilnych sferach społecznych, głównie protestanckich w rejonach północno-niemieckich, co przyjmuje modus respektowania religii w wymiarze prywatnej wspólnoty, na co miało wpływ także poszerzenie wiedzy i nauki w XIX wieku, podczas gdy mniej ruchliwe i uboższe warstwy realizowały swoje potrzeby duchowe w kręgach i formach życia kościelnego. Skutkiem tej ewolucji różne formy sztuki przybierają znaczenie transcendentne w łonie liberalnego protestantyzmu, pojawia się termin kulturowego protestantyzmu, godzącego wiarę i kulturę, czemu sprzyjał postulat doskonalenia własnego osobowego moralnego i duchowego rozwoju aż do funkcji artysty objawiającego quasi-religijne powołanie.

Stąd już krok do wysublimowanej postaci twórcy oraz do wywyższenia na piedestał muzyki jako najbardziej abstrakcyjnej i wzniosłej ze sztuk w dobie romantyzmu, niemieckiego romantyzmu. Ta stymulacja kreowania muzyki jako obrzędu, sięgania po uznane arcydzieła z dawnych epok koegzystowała tak z hasłami generowanego wówczas historyzmu, z ideami filozofii (**J. W. Goethe**, **Wilhelm Heinrich Wackenroder**, wielbiciel gotyku²²⁵⁴), jak i z metamorfozą wizji muzyki percypowanej z nabożnością i uniesieniem, w atmosferze wspólnoty podobnie do religii, i w dodatku wzmocnione to było świadomością przynależności do klasy opiniotwórczej²²⁵⁵. Jednocześnie i paradoksalnie, skutkiem kontynentalnych wojen, religia stała się pożądanym środkiem stabilizacji, co przyczyniło się do donośnej później kontaminacji ideałów chrześcijaństwa z powstającym ruchem protosocjalistycznym²²⁵⁶.

Innym rezultatem tych przeobrażeń pozostaje istotny rozdźwięk pomiędzy rodzącym się „mistycznym”, narracyjnym i mitycznym zarazem znaczeniem muzyki instrumentalnej, pojmowanej w roli języka (za ideą **Ernesta Theodora Amadeusa**

²²⁵³ Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue romantique. De Rousseau à Berlioz*, Fazard 2013.

²²⁵⁴ Ernesto Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zbigniew Skowron, Kraków 1997; Ernst Fubini, *Les philosophes et la musique*, Paris 1983.

²²⁵⁵ Michael Burleigh, *Ziemska władza. Polityka jako religia. Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, z angielskiego przełożył Jerzy Korpany, Warszawa 2011, s. 294-298.

²²⁵⁶ Ibidem, s. 285-290.



Hoffmanna) w przeciwieństwie do klasycznej idei jej towarzyskiej funkcji²²⁵⁷, a komercyjnym funkcjonowaniem gatunku opery, tego swobodnego, „fabularnego” i gatunku „decorum” bliskiego szerokim, mniej wyrafinowanym strefom społecznym. Najdobitniejszym zobrazowaniem i symbolem zarazem tych ideologii stanie się u końca romantyzmu postać i dzieło **Wagnera**, pierwszego modernisty (!)²²⁵⁸, efekt splotu wszystkich tych orientacji, z falą niemieckiego nacjonalizmu włącznie, co zintensyfikowane zostało jeszcze dumą z narodowych legend i mitów; poczucie to harmonizowało zresztą z przesłaniem samego Mistrza, zapatrzonemu w antysemickie i imperialistyczne hasła **Paula de Lagarde’a**²²⁵⁹.

Idealistyczne bowiem wizje germańskiej uczuciowości i duchowości wyhodowane na podłożu mistycznego i misyjnego pietyzmu oraz na fundamencie przemian w zubożalej i odsuwanej od rządów, acz nie pozbawionej ambicji warstwie mieszczańskiej²²⁶⁰, znalazły najpełniejszy wyraz w sztuce dźwięków, predestynowanej na piedestał, związanej i wypływającej z dążeń burżuazji i kumulującej idee filozoficzne, literackie i plastyczne, a w konsekwencji syntetyzującej wszelkie przesłania i narodowe mity u końca wieku, proklamując, a potem gloryfikując zjednoczenie kraju. To muzyka instrumentalna wcielająca najdosadniej orientacje romantyzmu, objęła w posiadanie europejski „rząd dusz” XIX wieku, lecz dokonała tego stosunkowo późno, kiedy literatura oglądała już realizm. Funkcja tej muzyki zdeterminowana była jej wysublimowaniem, najwyższym poziomem abstrakcji i duchowości, opera bowiem za bardzo zespolona była z oddziaływaniem typu „mass media”, skutecznie objawiała się jej rola kompensacyjna nierówności społecznych.

Podobnie, sięgnąwszy wstecz, orientacje humanizmu, obecne w postaci przejmowania śladów antycznych już w IX wieku²²⁶¹, zainspirowane rozwiniętym średniowiecznym monastycyzmem w przypadku renesansu ottońskiego²²⁶², realizowane

²²⁵⁷ Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music...*, op. cit., s. 18, 88-96.

²²⁵⁸ Hannu Salmi, op. cit., s. 146: autor tak określa kompozytora, wskazując na wspomnienia **Juliusza Verne’a**, który mówił, iż od melodii **Wagnera** ludziom pękały uszy; modernizm wywiedziony z dzieła **Wagnera**: Juliet Koss, *Modernism After Wagner*, Minneapolis – London 2009.

²²⁵⁹ Michael Burleigh, op. cit., s. 477-478.

²²⁶⁰ Norbert Elias, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, przeł. Tadeusz Zabłudowski, Warszawa 1980. nowe wyd. Norbert Elias, *O procesie cywilizacji*, przeł. Tadeusz Zabłudowski i Kamil Markiewicz, W.A.B. 2011.

²²⁶¹ George Henderson, *Wczesne średniowiecze*. przeł. Piotr Paszkiewicz. Warszawa 1987, s.104 i nn.

²²⁶² Ludo J. R. Milis, *Anielscy mnisi i ziemscy ludzie. Monastycyzm i jego znaczenie w społeczeństwie średniowiecznym*, przekł. Jadwiga Piątkowska, Kraków 2006, s. 142.



w szeregu prądów odrodzeniowych²²⁶³, z których dla **Jerzego Kłoczowskiego** najważniejszy było reformatorskie chrześcijaństwo w XII i XIII wieku²²⁶⁴, odrodzenie wykształcone prototypowo we Włoszech na przełomie XIII i XIV wieku w toku ożywienia gospodarczego i przede wszystkim prawnego Europy na bazie rzymskiego dziedzictwa²²⁶⁵, prototypów kultury wschodniej²²⁶⁶ oraz wiekopomnych odkryć geograficznych, istniejące wyraźnie od XIV do XVI wieku jako jedna wyodrębniona epoka²²⁶⁷ - objawiają swoją dojrzałość i szczyty artyzmu w rozkwicie literatury i sztuk pięknych od XIV-wiecznego **Francesco Petrarki**, XV-wiecznego reformatorskiego chrześcijańskiego humanisty **Erazma z Rotterdamu**²²⁶⁸ począwszy aż do twórczości wielkich: **Leonarda da Vinci** i **Michała Anioła**, oraz do etapu pałacu, symbolu renesansowej architektury²²⁶⁹.

Ponownie kumulacja i kulminacja przypadają na dziedzinę muzyki, która także restauruje się, lecz później, w nawiązaniu do testamentu starożytności, jeżeli traktować to jako podstawę kwalifikacji estetycznej, czyli mowa jest o momencie założenia *Cameraty florenckiej* (1577-1582²²⁷⁰) wraz z ich francuskimi prototypowymi stowarzyszeniami, *Pleïade* (1549) i *Academie de poésie et de musique* (1570-71), kiedy można mówić o podjęciu stworzenia pierwszej opery i rozwoju muzyki instrumentalnej, czyli właściwie o dobie manieryzmu, przełamującego się w barok.

Jeżeli bowiem spojrzeć na muzykę faktycznie tworzoną w dobie renesansu – jest to w większej mierze kontynuacja średniowiecznej spolifonizowanej, konserwatywnej i wzorcowej, skomplikowanej linearnie i kontrapunktycznie scholastyki, także w odniesieniu do największego mistrza tej epoki, **Giovanni Pierlugi da Palestrina**²²⁷¹, który dopiero w ostatniej fazie twórczości, w słynnej mszy dla papieża Marcellego i *Canticum canticorum*, zbliżył się do panujących już wówczas nowych prądów mentalnych. Renesansowa natomiast w klimacie i symplifikacji warsztatu jest pewna część dorobku drugiego wielkiego ówczesnego kompozytora o przeciwstawnej estetyce

²²⁶³ *Historia sztuki. Od starożytności do postmodernizmu*, red. Claudio Frontisi, z franc. przełożyły Iwona Badowska, Janina Pałęcka, Barbara Walicka, Warszawa 2006, s.91, 101, 163.

²²⁶⁴ Jerzy Kłoczowski, *Nasza tysiącletnia Europa*, Warszawa 2010, s. 60-66.

²²⁶⁵ Walter Ullmann, *Średniowieczne korzenie renesansowego humanizmu*, przeł. Jerzy Mach. Łódź 1985.

²²⁶⁶ Jack Goody, *Kradzież historii*, tłumaczył Jacek Dobrowolski, Warszawa 2009, s.252-268.

²²⁶⁷ Oskar Halecki, *Historia Europy – jej granice i podziały*, przeł. Jan Maria Kłoczowski, Lublin 2000, s. 152.

²²⁶⁸ Charles G. Neuert, *Życie umysłowe*, w: *Szesnasty wiek. Zarys historii Europy. Oxford*, red. Euan Cameron, z angielskiego przełożyła Małgorzata Szubert, Warszawa 2011, s. 135-164 (136-141).

²²⁶⁹ Jan Tomkowski, *Dzieje myśli*. Warszawa 1997.

²²⁷⁰ Lucien Rebatet, op.cit., s. 153-155.

²²⁷¹ Edward Hinz, *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Pelplin 2003, s. 29.



i stylu, dopełnienia **Palestriny** – **Orlando di Lasso**, który bardziej związany był z włoską homofonią wertykalną niż niderlandzką horyzontalną polifonią, przejawiając skłonności do technik ilustracyjnych i humorystycznych (synteza chanson z madrygałem, stosowanie fauxbourdon, rozczłonkowanie formalne, realizacja tekstu)²²⁷². Stymulujący polifoniczną sztukę dźwięków związek z wymyślną architekturą swoich czasów nasuwa refleksję o podobnym znaczeniu malarskiej perspektywy²²⁷³.

Renesans dojrzewa od kilku już pokoleń w formie włoskiego madrygału i francuskiej chanson, a także w wyzwalającej się powoli z kościelnych ograniczeń muzyki instrumentalnej, natomiast w całkowitej zgodności z renesansowym humanizmem ukazuje się „drugoobiegowa” ludowa pieśń świecka i religijna (frottola, villanella, canzona, hiszpańska villancicetta i romanza, francuskie ballady i ronda obok twórczości **Clementa Jannequina**, niemieckie pieśni meistersingerów, angielska szkoła wirginalistów oraz dramat liturgiczny z ok. 1600 roku), które to gatunki określają orientacje następne, o czym niżej. Po raz pierwszy w historii muzyki na arenę dziejową wkraczają niższe warstwy społeczne, generując swoją świecką, ludyczną sztukę o znacznym stopniu emocjonalności i humoru, sztukę poza oficjalną doktryną; powtórzy się to potem w dobie romantyzmu, nurtu mieszczańskiego i plebejskiego, co zaistnieje zwłaszcza dobitnie w krajach słowiańskich na bazie hasel narodowych.

Dopiero w końcu XVI wieku, a więc w szczytowej fazie objawiania się europejskiej sztuki renesansu (**Leonardo da Vinci** umiera w 1519 r., **Rafaël Santi** w 1520, a **Michelangelo Buonarotti** w 1564 r.), w początkach europejskiego manieryzmu, zarysowują się zasadnicze dla muzyki teorie harmoniczne i strukturalne za przyczyną sporu „ars antiqua” (**Giuseffo Zarlino**, 1558) i „ars nova” w teorii antykontrapunkcisty **Vincenzo Galilei** (*Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), co **Karol Berger** uznaje za nowy paradygmat historii muzyki, nawiązujący zresztą ponownie do antyku)²²⁷⁴.

W latach 60-tych, kiedy triumfował **Wagner**, kiedy **Piotr Czajkowski** zachwycał swoimi melodiami, a **Brahms** zwracał się w stronę świata **Beethovena**, sztuka kontynentu wkraczała w krąg impresjonizmu, którego pierwiastki przewidywał **Ferenc Liszt** w swojej późnej twórczości.

²²⁷² J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, op. cit., s. 237-238, 257-258.

²²⁷³ Erwin Panofsky, *Perspektywa jako forma symboliczna*, przekład, wstęp, posłowie i redakcja naukowa Grażyna Jurkowlaniec, Warszawa 2008.

²²⁷⁴ Karol Berger, *Potęga smaku*, przekład Anna Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 253-266.



Klasyczną ilustracją tych tez jest właśnie najdobitniejszy przykład impresjonizmu, zrodzonego w latach sześćdziesiątych w XIX-wiecznym Paryżu, kulminującego dekadę później, a rozwarstwionego w kolejnej dekadzie²²⁷⁵, podczas gdy pierwsze dzieło muzyczne jeszcze nie całkiem w nowym stylu powstało w 1894 r. – *Preludium do popołudnia fauna Claude’a Debussy’ego*²²⁷⁶. Przypisać trzeba, iż same założenia impresjonizmu muzycznego dojrzywały znacznie wcześniej, od warsztatu i klimatu dzieła **Gabriela Fauré’go**, przez „wagnerystów” francuskich II połowy XIX wieku (**Ernest Chausson, Henri Duparc**), wskazuje się nawet na końcowy etap kreacji **Franza Liszta**²²⁷⁷. Faktycznie jednak dopiero wystąpienie wielkiego mistrza francuskiego zainicjowało rozprzestrzeniony impresjonizm muzyczny, odczytywany także jako symbolizm²²⁷⁸ mający swe odzwierciedlenia także w Polsce, we Włoszech, Wielkiej Brytanii czy w Hiszpanii²²⁷⁹.

Przykładem rozważania zjawisk muzycznych odzwierciedlających orientacje estetyczne Europy w XX wieku jest rozprawa **Alicji Jarzębskiej**, z którego to tekstu dobitna jest sekcja o asymilacji romańskich i germańskich idei panteizmu i nihilizmu wraz z „ciągłością stawania się” **Henri Bergsona** w twórczości **Debussy’ego** i artystów w szerokim ujęciu symbolistów (np. **Gustava Mahlera, Aleksandra Skriabina, Edwarda Elgara, Maurice’a Ravela, Florenta Schmitta**), ekspresjonistycznych mistrzów niemieckich inspirowanych tezami **Nietzschego** z **Richardem Straussem** na czele (**Arnolda Schönberga**²²⁸⁰, **Albana Berga, Antona Weberna, Paula Hindemitha, Ernesta Krřeneka**) czy **Beli Bartóka** oraz włoskich futurystów i nowatorskiej symfonii-misterium **Mahlera, Skriabina** i **Mieczysława Karłowicza**, obok świata **Charlesa Ivesa** w duchu amerykańskiego transcendentalizmu²²⁸¹. W tym historycznym momencie pozostajemy w „estetyce prawdy”, jak to określa **Carl Dahlhaus**, odnosząc się ogólnie do kierunków artystycznych z początku XX wieku, tak w literaturze, jak i muzyce, respektując peryferyjny jednak wkład sztuki dźwięków w odmalowywanie całego realizmu ówczesnego pozytywistycznego świata przez naturalistyczną literaturę i obraz²²⁸².

²²⁷⁵ Jean Paul Couchoud, *Sztuka francuska*, t. I i II, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 1985, s. 153-177.

²²⁷⁶ Robert Stewart, *Idee, które ukształtowały świat*, z angielskiego przełożyły Barbara Gadomska i Janina Puchalska. Warszawa 1998.

²²⁷⁷ Vincent Arletta, *Aux origines de la musique contemporaine*, Martigny 1992.

²²⁷⁸ Stefan Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1976.

²²⁷⁹ Michel Fleury, *L’impressionisme et la musique*, Fayard 1996.

²²⁸⁰ Stefan Jarociński, *Problem ekspresji w muzyce i ekspresjonizm Schönberga*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Teresa Cieřlikowska, Janusz Sławiński, Ossolineum 1980, s. 83-101.

²²⁸¹ Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004, s. 48-92.

²²⁸² Carl Dahlhaus, op. cit., s. 264-265.



3.2. Odslony. Geografia kulturowa – dywersyfikacje i transformacje

3.2.1. *Sonata i suita. Johannes Brahms i Claude Debussy.* Istniejące w Europie i sięgające średniowiecza podziały²²⁸³, wywodzące się tak z przyczyn geograficznych, jak ekonomicznych i kulturowych oraz mające swe uzasadnienie w rozległości i ekspansji rzymskiego dziedzictwa, znajdują swoje odzwierciedlenie również w muzyce, w sferze „ducha” germańskiego i romańskiego, w wielowiekowym rozwoju sztuk w zachodniej części wobec neoromantycznych dopiero wystąpień artystów we wschodniej części Europy Środkowej, w wyrazowości niemieckiego romantyzmu wobec klasycznego francuskiego baroku i akademickiego romantyzmu II połowy XIX wieku, w obliczu francuskiego impresjonizmu i niemieckiego ekspresjonizmu, przyjmując założenia **Oskara Haleckiego** i jego podziały kontynentu na cztery segmenty (zachodni, środkowo-zachodni, środkowo-wschodni, wschodni)²²⁸⁴.

Ideę o nieustannym postępie Zachodu i zatrzymanym rozwoju cywilizacyjnym wschodnich połaci Europy głosi **Maria Janion**, za **Karolem Potkańskim** i **Jerzym Kłoczowskim**, akcentując syndrom azjatyckiego mistycyzmu, despotii, syndrom skostniałości kultury bizantyjskiej, dynamicznego rozwoju zachodniej części i „wschodniochrześcijańskiego trwania”²²⁸⁵.

Zastanawiając się nad syndromem sztuki francuskiej i niemieckiej (tym poświęcony zostanie rozdział 4.), co eksplikuje w obszarze muzyki **Paul Collaer**²²⁸⁶, przeciwstawiając sobie te dwa światy zarówno w sferze uczuć, organizacji, barw, jak i psychiki, rodzaju poruszeń dynamicznych czy płaszczyzn kontemplacji, te dwa bieguny skoncentrowane wokół melodycznej idée fixe czy konstruktywnej funkcji barwy, porwane feerię taneczną czy głębią myśli, a skutkujące powstaniem impresjonizmu i ekspresjonizmu, rozwarstwowanego neoklasycyzmu czy zintegrowanego jednak modernizmu - możemy zrozumieć, że płaszczyzną wyrażania niemieckiego „ducha” jest sonata i **Bachowska** fuga jak gotycka katedra (**Ernst Theodor Amadeus Hoffmann**)²²⁸⁷, a typowa dla francuskiego „charme” jest suita.

XIX-wieczna ekspansja sztuki niemieckiej, dostrzegana zwłaszcza w sferze muzyki, utworzona została jeszcze w poprzednim stuleciu, w późnym baroku, za

²²⁸³ Franciszek Gołembski, *Kulturowe aspekty integracji europejskiej*, Warszawa 2008, s. 78-79, 157, 191.

²²⁸⁴ Oskar Halecki, op. cit., s. 121-136.

²²⁸⁵ Maria Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 213-217.

²²⁸⁶ Paul Collaer, *La musique moderne*, Bruxelles, 1963, s.104-110.

²²⁸⁷ Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Harvard University Press 1998, a. 220.



sprawą właśnie wielkiego **Bacha, Händla, Telemanna**, a potem mistrzów klasycznego kręgu wiedeńskiego. Idiom „ducha” germańskiego polegał jednak, według autorów amerykańskiej literatury, na umiejętności zrównoważonej syntezy, tego, co w poprzednich wiekach wymyślali Anglicy, Włosi i inne nacje²²⁸⁸. Stąd wobec Anglii adaptującej muzyków tylko Francja mogła stworzyć drugi biegun artystycznej dialektyki, co rozpoczęło się rokokową generacją klawesynistów, a za sprawą rewolucji i wojny - dokonało się w pełni u końca XIX wieku.

Skoro podążamy w tym segmencie śladami rozważań **Arnolda Toynbeego**, zastanawia długotrwałość oddziaływania cywilizacji francuskiej w sferze sztuki²²⁸⁹ – czyż nie tłumaczy tego zjawiska teza wielkiego uczonego o konieczności równowagi kolejnych wyzwań i odpowiedzi, czyli élan, stanowiący o wzroście danej cywilizacji; wyzwań społecznych ze strony warstw uprzywilejowanych i twórczej mniejszości intelektualistów, determinujących idiom rokoka, klasycyzmu aż po zracjonalizowany w swym zwrocie do naturalności impresjonizm, kulminujący w syntezie **Messiaena**.

Wzrost cywilizacyjny następujący w stałym odradzaniu się – palingeneza - skutkujący różnicowaniem się w pełni odpowiada dziejom francuskiego klasycyzmu w XVII i XVIII wieku aż po wiek XIX, a standaryzacja, będąca efektem dezintegracji²²⁹⁰, naznacza XIX-wieczny akademizm, także muzyczny, jawiący się jako pochodna oddalającej się burżuazji na rzecz nowych warstw wewnętrznego proletariatu. Inklinacje tej upadającej warstwy do sztuki, warstwy przeobrażonej potem do roli wewnętrznego proletariatu, także przekładają się na fascynację impresjonizmem z jednej strony, a misją **Wagnera** – z drugiej, co na przełomie wieków ulegnie, co paradoksalnie intrygujące - zespoleniu.

Interesujące jest eseistyczne, impresyjne podejście francuskie do aksjomatu klasycyzującego, opisywanego na przykładzie rezydencji poczdamskiej, obrazu **Jean Honoré Fragonarda**, słowa **Woltera** w *Kandydzie* i... symfonii **Josepha Haydna**, czyli prezentowana ekfrazja mieści się w ramach owego obszaru centralnego, romańsko-germańskiego²²⁹¹.

²²⁸⁸ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, op. cit., s. 436-439.

²²⁸⁹ Jean Mathieux, *Wielkie cywilizacje. Rozkwit i upadek imperiów*, z francuskiego przełożyły Grażyna Majcher i Maria Żurowska, Warszawa 2008, s. 501-589.

²²⁹⁰ Arnold Toynbee, op. cit. rozdz. XVII.

²²⁹¹ Gerard Denizeau, *Le dialogue des arts. Architecture, peinture, sculpture, littérature, musique*, Larousse 2008, s. 130-140.



3.2.2. *Katedra i opera. Kanon i mit. Dwór i salon.* Zrodzona we wczesnym romantyzmie (**Madame de Staël**, bracia **Schleglowie**, **Adam Mickiewicz**) na bazie różnic geograficznych i klimatycznych dychotomia ewolucji sztuki europejskiej „duchowej”, religijnej Północy i konstruktywnego dla europejskiej literatury²²⁹² zmysłowego, magicznego i świeckiego od renesansu Południa²²⁹³, rozpoznawalna jest u wielu kompozytorów, od spolifonizowanych konstruktywnych szkół burgundzkiej i niderlandzkich począwszy wobec włoskiej taneczności, w religijnej duchowości i surowej wyrazowo muzyce instrumentalnej północnego baroku poprzez operowe ośrodki rzymskie, weneckie i neapolitańskie²²⁹⁴, w istnieniu i zróżnicowaniu niemieckich kreatywnych „szkół” południowych i konserwatywnych północnych niemieckiego baroku (podziały równoległe do partycji w łonie reformacji²²⁹⁵), które to syndromy zsyntetyzował **Jan Sebastian Bach**, w zespoleniu wpływów rodzimych i włoskich przez **Wolfganga Amadeusa Mozarta**, w społecznych i merkantylnych podstawach długiej nieobecności Anglii na estradach kontynentu wobec włoskiej opery czy hiszpańskich korzeniach baroku aż po **Claude’a Debussy’ego**, **Jeana Sibeliusa** czy **Benjamina Brittena**.

I tak jak zwiastunem włoskiego, rozświetlonego instrumentami i operą baroku był wystawny dworski styl koncertujący **Andrea** i **Giovanni Gabrielich** czy **Mikołaja Zieleńskiego**, z przede wszystkim **Claudio Monteverdiego**²²⁹⁶, tak za prekursorów stylu **Johanna Sebastiana Bacha** uważa się m.in. skupioną, prawie wyłącznie religijną polifoniczną twórczość mistrzów północnych – lipskiego kantora **Johannesa Hermanna Scheina**, organisty z Halle **Samuela Scheidta** i drezdeńskiego kapelmistrza **Heinricha Schütza**.

Istotne dla europejskiej kultury fluktuacje ożywczych prądów ze śródziemnomorskiego i orientalnie zabarwionego południa zmieniły raz jeszcze kierunek w epoce romantyzmu, dopełniając na zasadzie ideologicznej i nostalgicznej (ze względu na utracone wpływy w okresie uniwersalizmu chrześcijaństwa oraz

²²⁹² Hanna Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 148.

²²⁹³ Euan Cameron, *Wstęp*, w: *Szesnasty wiek...*, op. cit., s. 15-32 (27); Michał Hanczakowski, Michał Kuziak, Andrzej Zawadzki, Bernadetta Żynis, *Epoki literackie. Od antyku do współczesności*, Warszawa – Bielsko-Biała 2001, s. 166; Hanna Buczyńska-Garewicz, op. cit., s. 33-35.

²²⁹⁴ Manfred Bukofzer, *Muzyka epoki baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, przeł. Elżbieta Dziębowska, Warszawa 1970; Nicholas Anderson, *Baroque Music. From Monteverdi to Haendel*, London 1994.

²²⁹⁵ Euan Cameron, *Niepokoje religijne*, w: *Szesnasty wiek...*, op. cit., s. 165-193 (172-179).

²²⁹⁶ Dla Krystyny Fangorowej renesans kończy się w l. 1600-1650, a okres wstępny baroku obejmuje lata 1580-1640: Krystyna Fangorowa, *Zarys historii muzyki. Cz. I. Od muzyki ludów pierwotnych do klasycyzmu*. Kraków 2001.



rekompensaty za niemiecki brak rewolucyjnych uniesień) dotychczasowy dorobek o odsunięte dotychczas „barbarzyńskie” średniowieczne i ludowe mity oraz podania, o odmienione angielskie koncepcje, pierwotnie peryferyjne wraz z „poetyką ruin”²²⁹⁷, co zaowocowało tak zrodzeniem się prądu romantycznego, później już niemieckiego na bazie tamtejszej specyfiki społecznej²²⁹⁸ i ogólnoeuropejskich warstw plebejskich czy narodów uciśnionych wraz z jego opóźnionym odpowiednikiem muzycznym (dla generacji **Napoleona** rówieśny w muzyce jest **Beethoven**, dla pokolenia **Victora Hugo** – **Fryderyk Chopin** i **Ferenc Liszt**)²²⁹⁹. Wygenerowana wówczas synteza nosi także znamiona geografii kulturowej – nowa, charakterystyczna dla germańskiej wyrazowości tego wieku i niwelująca chronologię „trójchorea” **Wagnera**²³⁰⁰, jak i – równie istotne²³⁰¹ angielskie przejawy impresjonizmu. Dodać należy także wcześniejszą sztukę północy – gotyk wobec pełnej blasku polichóralnej Wenecji, wyspiarskie idee rzemiosła artystycznego **Williama Morrisa** i koncepcje przejętej potem przez kontynent secesji (rola prerafaelitów obok niemieckich nazareńczyków)²³⁰².

W ten sposób, poprzez włączanie coraz to nowych obszarów inspiracji i coraz to nowych intensji, czyli elementów składowych, rozszerzyła się niepomiarowo europejska ekstensja²³⁰³, czyli zakres zastosowania, egzekwowania i promieniowania europejskiej cywilizacji, której kres widzi **Oskar Halecki** w postaci przejścia w nową Epokę Atlantycką. I podczas kiedy **Norman Davies** akcentuje pozaeuropejskie korzenie europejskiej cywilizacji, kiedy jego dywersyfikacja przebiega na obszarze Europy chrześcijańskiej i dłużej trwającej niż się to przyjmuje Europy pogańskiej (do XV wieku), a punkty strategiczne umieszcza między V a VIII wiekiem (odmiennie niż **Oskar Halecki**) wraz z podkreśleniem roli kultury islamu i ekonomicznym zróżnicowaniem kontynentu niezależnie od stereotypowych rozgraniczeń (np. biedna

²²⁹⁷ Umberto Eco, w: *Historia piękna*, red. Umberto Eco, przeł. Agnieszka Kuciak, Poznań 2005, s. 285-289.

²²⁹⁸ Norbert Elias, op.cit.

²²⁹⁹ Mieczysław Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie. Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988, s. 14-18; tutaj także spotykamy „klasyczo-romantyczną wspólnotę czasu”.

²³⁰⁰ Daniel J. Boorstin, *Twórcy. Geniusze wyobraźni w dziejach świata*, przekł. Dorota Kozińska, Marcin Stopa, Jacek Suchecki, Warszawa 2002, s. 574-587.

²³⁰¹ *Epoki i kierunki w kulturze. Sztuka, literatura, muzyka, teatr i film*, red. Bartłomiej Kaczorowski, Warszawa 2008, s. 412; Hajo Düchting, *Impresjonizm*, z niemieckiego przeł. Janina Szymańska-Kumaniecka, Warszawa 2006, s. 28-31; Zdzisław Kepiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1976.

²³⁰² Nikolaus Pevsner, *Pionierzy współczesności*, przeł. Janina Wiercińska, Warszawa 1978, s. 9-30, 144; Federico Poletti, *L'Art au XXe siècle. Les avant-gardes*, traduit de l'italien par Dominique Ferault, s. 12-17.

²³⁰³ Umberto Eco, *Sztuka*, tłum. Piotr i Mateusz Salwa, Kraków 2008, s. 175-197.



Irlandia i bogaty Śląsk)²³⁰⁴, to nieoceniony **Fernand Braudel** widzi Europę jako jedność kultury, filozofii, nawet gospodarki²³⁰⁵.

Należy w tym miejscu jednocześnie przypomnieć założenie o istotnym dla całego mentalnego oblicza Europy przesunięciu osi kulturowej północ-południe na kierunek wschód-zachód z aktywnością rejonów północnych w II połowie XV wieku z powodów gospodarczych²³⁰⁶, co wygenerowało niepowetowane straty w postrzeganiu części ziem aż do naszych czasów²³⁰⁷.

Nieprzypadkowo właśnie w tym okresie swój szczyt przeżywają śpiewy Kościoła w wyrafinowanej kontrapunktowanej postaci chorału gregoriańskiego, będącego najlepszym przykładem syntezy źródeł europejskich i orientalnych oraz zespoleniem zachodniej struktury ze wschodnim mistycznym zaśpiewem²³⁰⁸, gdyż: „Durant le premier millenaire l’Occident et l’Orient chrétiens n’étaient pas séparés: les territoires latins d’Europe restaient culturellement, et pour certains politiquement, liés a l’Orient grec”²³⁰⁹.

Te całkiem inaczej decydujące i wschodzące kręgi stanowiły już inną bazę kulturową i społeczną; wkraczając na arenę dziejową w dobie plebejskiego i mieszczańskiego romantyzmu jako pokłosie przemian porewolucyjnych i ponapoleońskich, na fali Wiosny Ludów, stały się zmysłową i powszechną sztuką protestu peryferii wobec kanonu dotąd rozchodzącego promieniście się z kontrreformacyjnego centrum epoki baroku i dworskiego, oświeceniowego klasycyzmu.

Warto zastanowić się na przykład nad odmiennością barokowych twórców, nad witalnością i motoryką stąd wypływającą Wenecjanina **Antonio Vivaldiego** odczuwającego odmiennie niż refleksyjny, medytacyjny, mistyczny wręcz, modlący się za pomocą muzyki mistrz z Lipska, a całkiem inny jest monumentalny, paradny styl **Georga Friedricha Händla**, który wygrał życie tym, iż potrafił wyczuć potrzeby

²³⁰⁴ Norman Davies, *Europa między Wschodem a Zachodem*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Kraków 2007, s. 15-32.

²³⁰⁵ Fernand Braudel, op. cit., s. 413-442; s. 335-342: autor także umieszcza moment wykształcenia się rdzenia Europy w wiekach V-VIII.

²³⁰⁶ Ekspansja imperium otomańskiego i podbój południa kontynentu, początek wypraw zamorskich z portów Atlantyku, rozwój rynku kapitałowego – rodzina **Fuggerów** z Augsburga, powstanie giełdy w Antwerpii, zastój gospodarczy we Włoszech i Hiszpanii, powstanie społeczeństwa konsumpcyjnego Anglii i północnych Niderlandów, „transfer technologii” wskutek prześladowań religijnych, zalegalizowanie odsetek mimo protestów Kościoła, za: Tom Scott, *Gospodarka*, w: *Szesnasty wiek...*, op. cit., s. 33-73.

²³⁰⁷ Euan Cameron, op. cit., s. 16; Tom Scott, *Gospodarka*, w: *Szesnasty wiek...*, op. cit., s. 33-73 (33-34).

²³⁰⁸ Jacques Viret, *Chant grégorien*, Pardes 2004.

²³⁰⁹ Ibidem, s.16.



zamożnego, bogacącego się w swym przemysłowym rozwoju społeczeństwa angielskiego, intensywnie tworzącego swoje potrzeby kulturalne poprzez sieć stowarzyszeń koncertowych czy edukacyjnych, ale pozbawionego utalentowanych rodzimych artystów – rekompensatą był właśnie dar w postaci dzieła i osobowości **Händla** czy **Johanna Christiana Bacha**. Na swoje rozbudzone kreacje muzyczne Anglicy musieli poczekać do przełomu XIX i XX wieku²³¹⁰.

Odmienne exemplum stanowi bowiem obywatelska, niezmiennie zamożna, świadoma Anglia, która skutecznie przeprowadziła proces przejścia od rolniczego i arystokratycznego systemu do industrialnego i rolniczego urynkwienia oraz demokracji²³¹¹. Nie bez zasług pozostaje w tym przypadku sposób myślenia ojca europejskiego konserwatyzmu **Edmunda Burke** (1729-1797) rzecznika aksjomatu o niezmienności porządku społecznego, poszanowaniu tradycji i religii oraz apologety oparcia władzy na arystokracji²³¹².

Kontrastowy w stosunku do centrowo terytorialnie i politycznie zorientowanej, stąd nastawionej rewolucyjnie i absolutystycznie Francji, system angielski wywodzący się z germańskiego braku swojego państwa, akcentował zjednoczenie warstw społecznych, komunitarność i organiczność wysiłków, jak opisuje to **Rogers Brubaker** cytowany w obszernym studium wyspiarskiego charakteru narodowego pióra **Krishana Kumara**²³¹³. Obydwa kraje natomiast, podobnie jak Stany Zjednoczone, Szwajcaria, Hiszpania czy Kanada, należą do wyróżnionego przez **Carla Meineckiego** typu political nation, czyli krajów budowanych z góry do dołu, wykazujących się aktywnością obywatelską, „community of choice”²³¹⁴, w przeciwieństwie do cultural nation, czyli narodów bez państwa, o historycznych podstawach (Niemcy, Polska, Włochy).

Zwracając się w stronę angielskiej muzyki, zastanawia brak na Wyspach wybitnych talentów i długi okres „milczenia” w tej kwestii od czasów **Henry’ego Purcella** po okres mistrzów przełomu XIX i XX wieku, sięgających po źródła ludowe, wspierających się na kanonach neoklasycznych i odnowionej narodowej ideologii, dzieł zabarwionych melancholijną wersją impresjonizmu aż po moment wystąpienia

²³¹⁰ Eric D. Mackerness, *A Social History of English Music*, London – Toronto 1964.

²³¹¹ Arnold Toynbee, op. cit., rozdz. XI; Euan Cameron, *Podsumowanie*, w: *Szesnasty wiek...*, op. cit., s. 219-226, (220).

²³¹² Jan Tomkowski, *Dzieje myśli*, Warszawa 1997, s. 181.

²³¹³ Krishan Kumar, *The Making of English National Identity*, Cambridge University Press 2006, s. 22.

²³¹⁴ Ibidem, s. 23.



Benjamin Britten. Dlaczego Anglia w XVIII i XIX wieku, w epokach swojej potęgi, nie może się poszczycić sławnymi kompozytorami ?

Determinujące są w tym przypadku rezultaty z jednej strony eksplozji demograficznej, a z drugiej - priorytetów polityki kolonialnej i rewolucji przemysłowej, co zdeterminowało przemiany stratygrafii społecznej w stronę rozszerzonej klasy średniej, nakierowanej na sztukę domowego wykonania, o niższych ambicjach niż dzieła „wielkich mistrzów” minionej epoki. Zmianie uległ także mecenat artystyczny - monarcha przestaje finansować działalność kompozytorów. Także przedstawiciele wyższych warstw społecznych nie byli zainteresowani pełnieniem mecenatu artystycznego – woleli pomnażać kapitał, inwestować w nowe środki wytwórcze, w bujnie rozwijający się przemysł, angażowali się w politykę kolonialną

Decydująca tu rola ideologii liberalizmu ekonomicznego spowodowała, że to kompozytorzy musieli umieć się odnaleźć na wolnym rynku i podporządkować się rządzącym nim prawom podaży i popytu. Tym samym artysta, zmuszony troszczyć się o swój byt, porzuca w swojej twórczości metafizykę i zbędne wyrafinowanie, które to elementy zapewniły nieśmiertelność jego kolegom z kontynentu (hojnie wspieranym przez mecenasów i państwo). W związku z szybkim tempem przemian państwo nie zdążyło wykształcić instytucji opieki nad sztuką, której miejsce w nowej, zrewolucjonizowanej gospodarce zupełnie się zmieniło. Charakterystyczny rynek „zamówień” zagranicznych kompozytorów, począwszy od **Händla** i twórców włoskiej opery służył zaspokajaniu potrzeb wyższych warstw arystokracji, rodzimy zaś rynek funkcjonował dla klasy średniej. Pozostało tak zresztą do dzisiaj - angielski rynek muzyczny działa jak „giełda, salon wystawowy czy port przeładunkowy, a nie miejsce wykluwania się artystycznych programów”²³¹⁵.

Właśnie ten konserwatyzm, mieszczański, zorientowany na lokalne tradycje, nigdy nie zantagonizowany, tolerancyjny i liberalny, pochwała indywidualizmu, skupienie na dobru jednostki bez patetycznych haseł o ludzkości, powszechny i wysoce zdemokratyzowany styl uprawiania muzyki na bazie purytanizmu protestanckiego, niechęć do zmian i pragnienie osiągnięcia szczęścia zarazem²³¹⁶, a z drugiej strony finansowa możliwość sprowadzania kontynentalnych twórców przy poparciu klasy

²³¹⁵ Rafał Augustyn, *Czy w muzyce współczesnej istnieją style narodowe*, w: *Händel, Haydn i idea uniwersalizmu muzyki*, red. Ryszard Daniel Goliańek, Piotr Urbański, Poznań 2010, s. 325-343 (335).

²³¹⁶ Tymon Terlecki, *Zaproszenie do podróży. Szkice o miastach i kulturach*, Gdańsk 2006, s. 185.



średniej obok popularności gatunków chóralnych - zdeterminowały obraz sztuki angielskiej na szereg generacji.

Sztuka ta jednak nie była pozbawiona innowacyjnego myślenia - nie wspominając **Bedy Czcigodnego**, reformersów **Johna Wycliffa** i Oxfordzkiego przewodnictwa w myśli **Williama Ockhama**, Europa pamięta o prekursorskim dla gotyku angielskim stylu Perpendicular, o zainspirowaniu renesansu w wizji **Chaucera**, pierwszej angielskiej encyklopedii (1668) i angielskim anonsie romantyzmu. Nie sięgając także do kontekstów i ogólnoeuropejskich rezultatów bezkrwawej rewolucji handlowej, finansowej i przemysłowej XIX wieku i do ważnego dla kultury faktu, iż po 1914 roku arystokracja nie zniknęła ze sceny politycznej²³¹⁷, wskazać trzeba na kilkakrotnie powracające w kulturze wątki celtyckie i starogermańskie²³¹⁸, tak konstruktywne w końcu dla **Wagnera**, a tym samym dla całej myśli kontynentu właściwie aż do chwili obecnej, o czym świadczą idee postmodernizmu.

Z tych właśnie powodów kariera **Georga Friedricha Händla** stała się symptomatyczna, zwłaszcza w momencie, kiedy zaproponował ulubione formy opery i oratorium wokalnie-instrumentalne w monumentalnym i dramatycznym wydaniu, pozbawionym włoskiego brillant, ale z włoskim schematem arii oraz paradoksalnie wykorzystującym francuski recytatyw. Wybitny znawca baroku **Manfred Bukofzer** wręcz mówi o prekursorskiej postaci angielskich oper mistrza w stosunku do klasycyzmu²³¹⁹. Kosmopolityczne zespolenie europejskich tradycji z angielskimi, a sięgając głębiej – wskrzeszenie tragedii greckiej w dramacie chóralnym czyli w oratorium, obok etycznej wymowy i patetycznego stylu wraz z uchwyceniem specyficznej wyspiarskiej preferencji, czyli muzyki ogrodowej - zapewniło kompozytorowi sukces.

Inny niż **Bachowski** typ polifonii, koncertującej, mniej skomplikowanej, nieczęstej, swobodnie kontrapunktycznej²³²⁰ wskazuje jasno na linearne, renesansowe zakorzenienie polifonii lipskiego mistrza i ponownie przesądza o skuteczności przemian warsztatowych **Händla** w celu zadowolenia angielskiej publiczności.

Autor historii muzyki angielskiej naturalnie poświęca temu problemowi wiele miejsca, akcentując nieznaną w Anglii francuski system państwowych subsydiów dla

²³¹⁷ Krishan Kumar, op. cit., s. 167.

²³¹⁸ Artur Szrejter, *Mitologia germańska. Opowieści o bogach mroźnej Północy*, Gdańsk 2006; Artur Szrejter, *Demonologia germańska. Duchy, demony i czarownice*, Gdańsk 2011.

²³¹⁹ Manfred Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, tłum. Elżbieta Dziębowska, Warszawa 1970, s. 448.

²³²⁰ Manfred Bukofzer, op. cit., s. 464.



sztuki, postulat grupowej solidarności wyrażający się w muzykowaniu chóralnym i mający zasadniczy wpływ tak na rozwój przemysłowy, jak i na funkcjonujący skutecznie system powszechnej edukacji muzycznej, rozstrzygający wpływ purytańskich przekonań na formy uprawiania muzyki, wpływ który każe degradować sztukę wspomaganą tańcem, a nawet wcześniej – organami, a ponadto aktualność starożytnego przesłania o umoralniającej funkcji muzyki²³²¹.

3.3. *Lingua franca. Wersal i polski dworek. Sonata i ludowa ballada. Fuga i pieśń. Konwencje i innowacje.* Na cechy odróżniające sztukę zaawansowanego cywilizacyjnie centrum od jej własnych, podbitych czy suwerennych peryferii zwraca się już uwagę w przypadku cesarstwa rzymskiego, co stało się jednym z czynników rozwoju kultury europejskiej²³²². Podobnie widzi kwestię rodzenia się i rozprzestrzeniania się wielkich teodycei wybitny znawca **Max Weber** – na peryferiach cywilizacji, na fundamencie antropomorfizacji boga, mityzacji dziejów, okupacyjnej agresji i nieobecnych w centrum pytań²³²³.

Ów kanon rozpowszechniany z centrum szczególnie przejawia się w dobie renesansu i oświecenia, kiedy to źródłem artystycznych idei są warstwy elitarne na tle zhierarchizowanego społeczeństwa, coraz szerzej uczestniczącego w odbiorze sztuki. **Walter Koch** podkreśla, iż „mocarstwowe aspiracje od Augusta przez Karola Wielkiego do papieża renesansu i od Ludwika XIV do Napoleona, Hitlera i Stalina posługują się z upodobaniem klasycyzmem jako sztuką oficjalną”²³²⁴. Podkreślanie swojego statusu poprzez widoczne dobra materialne, relacje dynastyczne i krewniacze, działalność charytatywną, fundatorską i architektoniczną, a także snobistyczne czy naturalne zamiłowanie do sztuki idące w parze ze wzmożoną od renesansu mobilnością społeczną skutkowało ożywczo w sferze muzyki, co na dobre objawiło się od wykształcenia się urzędniczych (czy innego typu) elit²³²⁵.

Stała jest w światowej historii determinacja atrakcyjnej i rozpowszechnianej na obrzeża kultury dominującej poprzez środki organizacyjno-militarne i gospodarcze prezentowane w obrazie imperium; te procesy nacechowane są takimi czynnikami, jak

²³²¹ Eric D. Mackerness, op. cit., s. 78-79, 93, 103-104, 164, 167, 186.

²³²² Arnold Toynbee, op. cit.

²³²³ Max Weber, *Socjologia religii. Dzieła zebrane. Etyka gospodarcza religii światowych*, przekład Tadeusz Zatorski, Grzegorz Sowiński, Dominika Motak, Kraków 2006, s. 681-685.

²³²⁴ Walter Koch, *Style w architekturze. Arcydziała budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*, Warszawa 1996.

²³²⁵ Christopher F. Black, *Spoleczeństwo*, w: *Szesnasty wiek...*, op. cit., s. 105-134, 118-120, 124.



dynamizm, naturalna konkurencyjność, sprawny system komunikacyjny, świadomość i procedury posłannictwa kulturowego czy stale pielęgnowana i umacniana wewnętrzna jedność. A kolejna prawda powracająca w historii, sprawdzająca się i w XX wieku to teza, iż upadek mocarstw zaczyna się na jego krańcach wskutek zarówno zachwiania jedności politycznej, jak i nowych tendencji hedonistycznych kulturowo demoralizujących ludność zagarniętych terenów, co sprzyja niszczącym najazdom obcych²³²⁶.

Ową wspólnotę romańskiego i chrześcijańskiego ducha, jedność widoczną już we wczesnym średniowieczu, opisuje **Georges Duby**, kreśląc ewolucję ówczesnego świata od epoki klasztoru (980-1130) przez czasy katedr (1130-1280) po szczyt rozwoju symbolizowany strukturą pałacu (1280-1420)²³²⁷. Za najdonioślejszą spójnię twórczości artystycznej tej doby uważa **Georges Duby** pojmowanie sztuki w funkcji ofiary Bogu – sztuka była dziedziną magii, a zwolna wymykające się spod władzy panowanie nad nią suwerena spowodowało wejście na arenę dziejów warstwy decydentów klasztornych w roli głównego pośrednika między człowiekiem a sacrum. Z tego przemieszczenia się akcentu wynikają charakterystyczne cechy sztuki tego okresu, również muzyka osiąga punkty klimaktyczne swego rozwoju w postaci wielogłosowego stylu Notre Dame Ars Antiqua – z podstawowego pojęcia średniowiecznej kultury, gestu, z architektonicznych ówczesnych kształtów i pogłosu, rodzi się drugi głos i potęgowana stopniowo polifonia początkowo zapisywana (forma motetu) w postaci znaków ręki²³²⁸.

Kolejnym czynnikiem scalającym teokratyczną kulturę średniowiecza XI wieku był testament karoliński, język, dziedziczna, rodowa centralizacja władzy, pamięć o **Karolu Wielkim**, czyli działający z oddali wieków prestiż Rzymu.

Przekleństwo wieży Babel było jednym z powodów upadku monarchii naddunajskiej²³²⁹, natomiast fakt, iż rzymskie legiony wprowadzały w ślad za swymi drogami swój język, zdeterminował rozległe rezultaty rozpowszechnienia lingua franca²³³⁰ - znamy je dosyć istotnie także w sferze muzyki, która została wprowadzona w ten sposób do Kościoła poprzez chorał gregoriański, absolutny wzorzec muzyki aż po

²³²⁶ Zbigniew Brzeziński, *Wielka szachownica. Główne cele polityki amerykańskiej*, z angielskiego przełożył Tomasz Wyżyński. Warszawa 1998, s.12-14.

²³²⁷ Georges Duby, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980-1420*, przełożyła Krystyna Dolatowska. Warszawa 1986, cz.1. Klasztor, 980-1130.

²³²⁸ Jean-Claude Schmitt, *Gest w średniowiecznej Europie*, przeł. Hanna Zaremska, Warszawa 2006, s. 26-29, 53-55.

²³²⁹ Arnold Toynbee, op. cit., s.406-411.

²³³⁰ Daniel J.Boorstin, op. cit. , s.531.



czas renesansu. Stąd muzyczna odpowiedź na postępujący wówczas sekularyzm europejskiej sceny, czyli trójdzwięk z radosną tercją wielką i oparcie systemu na późnogreckich skalach wyemancypowanych z modalnego układu²³³¹.

Owa jedność w każdej dziedzinie kultury, także w sferze sztuki, spowodowana była niezwykle ruchliwością ówczesnych ludzi, który to ważny dla rozwoju kontynentu aspekt podkreśla także **Pieter Rietbergen**, wyróżniając trzy rodzaje XVI-wiecznych podróży kulturalnych europejskiej elity (w interesach, dyplomatyczne i edukacyjne). Podróże jako element nasilania się kosmopolityzmu i integracji kulturowej wpływały w znacznym stopniu na kształtowanie się „koncepcji Europy”²³³². Ten barokowy kanon, wypracowany we Włoszech, zintensyfikowany ekspresyjnie w Hiszpanii, przechodzący manierystycznie w realizm mistrzów holenderskich z jednej strony, a z drugiej we francuskie rokoko – kontynuowany był w racjonalnej, zorganizowanej intelektualnie i wspierającej się na absolutyzmie rządów dobie klasycznej już w ograniczonych kręgach dworskich, co zburzyła na zawsze Rewolucja Francuska.

Podobnie ekspansja wzorca wersalskiego, także językowego, objawiającego się w dziedzinie sztuki w XVIII wieku (rokoko i styl galant, klawesyniści francuscy, teoria harmoniczna **Jeana Philipa Rameau**, dominacja wariacji i technik ornamentacyjnych) to rezultat zwycięstwa Francji na obszarze nowej społeczności europejskiej, jeszcze podzielonej na ziemiach włoskich, flamandzkich i niemieckich. Ta cywilizacyjna misja imperium napoleońskiego stała się przyczyną jego zguby, gdyż na stworzone przez **Napoleona** państwo sub-universalne i emitowane przez niego idee nowożytnej kultury zachodniej Europa nie była jeszcze przygotowana – imperium stało się tym sposobem „uniwersalnym państwem schyłkowego świata”²³³³.

Mamy tu jednak do czynienia ze zróżnicowaniem stylistycznym: patos i swego rodzaju emocjonalne wzburzenie katolickiego baroku, zrodzonego na obrzeżach imperium, na ziemiach południowych Niemiec, w Polsce, Austrii i Włoszech przede wszystkim wobec racjonalnego kodu rozchodzącego się promieniście z centrum, czyli z Francji, pozostającej nieodmiennie klasycznym ustrukturuowanym modelem, tak podczas doby baroku, jak i później – wobec kontrastowego niemieckiego romantyzmu, klasycznym kanonem obowiązującym głównie wśród warstw rządzących,

²³³¹ Deryck Cook, *The Language of Music*, Oxford University Press 1960, s. 54.

²³³² Pieter Rietbergen, *Europa. Dzieje kultury*, z angielskiego przełożył Robert Bartołd. Warszawa 2001, s.307.

²³³³ Arnold Toynbee, op.cit., s. 410.



opiniotwórczych. W związku z tymi uwarunkowaniami i wobec niechęci Kościoła do muzyki instrumentalnej i jej znacznej ekspansywności w dobie klasycyzmu religijna muzyka wokально-instrumentalna, zabarwiona ideologicznie i postulatywnie zeszła na drugi plan, co dobitnie odzwierciedla twórczość wielkich klasyków; na tym polu lepiej poradziło sobie wyznanie protestanckie, nastawione bliżej na człowieka²³³⁴. I ponownie kulminacja baroku w przełomowym momencie połowy wieku w postaci dwóch „gigantów” to odzwierciedlenie zarazem dwóch owych idei – mistycznej, mieszczańskiej, północno-niemieckiej i matematycznej **Bachowskiej** drogi do Boga, zakotwiczonej w tradycji judeochrześcijańskiej i dworskiego, mitologicznego, monumentalnego, w duchu południowym decorum **Händla**, zakorzenionego w bogatej mieszczaństwie Anglii, Anglii wkraczającej na inną drogę – tajemniczej Północy.

Klasycyzm, mający u podstaw postulaty dydaktyczne i pedagogiczne w stosunku do poddawanego edukacji i wychowaniu społeczeństwa, zapoczątkowany odkryciami w Herkulanum (1738) i Pompejach (1748), także miał za zadanie wzbudzanie zachwytu nad potęgą władzy – stąd wszędzie w Europie powstawały liczne „Wersale” poszczególnych książąt i książąt Kościoła czy kopie katedry św. Pawła w Londynie, odrzucające ekstrawagancje baroku²³³⁵.

U podstaw tego europejskiego kanonu ludzi wykształconych stało przeświadczenie o „rosnącym zaufaniu do rezultatów zdolności człowieka do poznania samego siebie i świata”²³³⁶, a zmieniające się mobilne, innowacyjne, coraz bardziej krytyczne, tolerancyjne i rozumne, coraz głębiej zeświecczane społeczeństwo przyjmowało nowe sposoby myślenia.

Z tego też ideologicznego i propagandowego względu sztuka kontreformacji czasu baroku ma wymiar dydaktyczny, a jej dramatyczność, iluzjonizm, teatralność i pojmowana powszechnie ilustracyjność stały się sposobem przemawiania do masowego widza; sztuka przedtem też kontrolowana i sterowana przez władze pełniła funkcje medialne i traktowana była jako narzędzie eksplikacji ideologii rządzących, i to zarówno ze strony średniowiecznego Kościoła katolickiego, jak i późniejszego protestanckiego²³³⁷. Zjawisko to, charakterystyczne dla czasów niepokoju ogólnospołecznego, przewrotów i wojen, powtarzające się chociażby od słynnej

²³³⁴ Charles Rosen, *The Classical Style...*, op. cit., s. 366-378.

²³³⁵ Ernst Gombrich, *O sztuce*, Warszawa 1997.

²³³⁶ Pieter Rietbergen, op. cit., rozdz. 10.

²³³⁷ Barok dworsko-katolicki i liberalny mieszczańsko-protestancki rozróżnia **Arnold Hauser**: *Spoleczna historia sztuki i literatury*, t.1., przeł. Janina Ruszczyćówna, Warszawa 1974, s. 349-382.



epidemii dżumy w XIV wieku, sprzyjające powrotowi do religii, nasilone dopiero w II połowie XVIII wieku²³³⁸, nieobce było i tendencjom XX wieku, po I wojnie światowej – w tym miejscu znajduje się wytłumaczenie niemieckich nastrojów mesjanistycznych przed pojawieniem się oczekiwanego przywódcy²³³⁹.

Stąd odmiana stylu dekoracji i pojawienie się elementów dynamicznych, ludycznych wobec intelektualnej wymowy proporcjonalnego kształtu elitarnego dworskiego renesansu²³⁴⁰ i jego dążenia do luksusu²³⁴¹, co wykreowało także muzykę dworską. W tym klimacie muzyka pełniła jedno z naczelných miejsc poprzez rozbudowane formy mitologicznych oper, wystawnych oratoriów czy efektownych koncertów; to wówczas powstała efektowna, nastawiona na popis forma concerto grosso i concerto ripieno. To w tej epoce zrodziła się monotematyczna na razie, bo włoska, jednocześnie sonata, później przejęta w dialektycznym, właściwym sobie modelu przez kulturę niemiecką i także w tej epoce wykształcono swobodną, a potem w sposób charakterystyczny dla siebie zasymilowaną przez Francuzów suitę.

Nie należy się więc dziwić, iż to właśnie w dobie dominującego francuskiego klasycyzmu architektonicznego i obowiązujących kanonów sztuki dworskiej wykształcona została, genetycznie włoska i rozwinięta na terenie innego imperium, Habsburskiego, doskonała idea sonaty, tak dobitnie ucieleśniająca klasyczne ideały proporcji, ładu i spokoju, niezarzucona do chwili obecnej. Ten formalny, estetyczny, fakturalny i harmoniczny kanon sonatowy, instrumentalny, także symfoniczny w wersji mannheimskiej i koncertowy na bazie pracy tematycznej i budowy okresowej, stał się wyznacznikiem europejskości, elegancji, przynależności do opiniotwórczej, rządzącej jeszcze grupy społecznej.

Znalazło to urzeczywistnienie właśnie w regułach sztuki, w schemacie **Canaletta, Jacques Louisa Davida i Bertela Thorvaldsena**, a specyficznie w strukturalnie pojętej sonacie, w ukonstytuowanych, acz podlegających ciągłej ewolucji i nieustannie rozszerzanych zasadach tematycznych, harmonicznych, fakturalnych i przede wszystkim estetycznych związanych z rytuałem dworskim i arystokratycznym. Podkreślenia ponadto wymaga fakt tak dobitnego i powszechnie akceptowanego

²³³⁸ Derek Beales, *Religia i kultura*, w: *Osiemnasty wiek. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Tim C. W Blanning, przekł. Marek Urbański, Warszawa 2011, s. 175-228 (181-185).

²³³⁹ Michael Burleigh, „Święta racja”. „Świeckie religie” XX wieku. *Od pierwszej wojny światowej i dyktatur europejskich do Al-Kaidy*, z angielskiego przełożył Marcin Jaczak, Warszawa 2011, s. 31.

²³⁴⁰ *Historia sztuki. Twórcy, nurty, style*, przeł. Marta Boberska, Warszawa 2002, s.87.

²³⁴¹ Euan Cameron, op. cit., s. 222.



sięgnięcia w strefie sztuki dźwięku po pierwowzory antyczne, co już od początku i w sposób ciągły miało miejsce w dziedzinie literatury europejskiej.

Powracamy więc znowu do owej rzymskiej linii ekspansji zachodniego świata uprawy wina i sztuki – *lingua franca* rozciągnął swe panowanie aż po jego krańce, aż po granice imperium hiszpańskiego i osmańskiego. Relatywnie z tymi czynnikami szły w parze wyznaczniki estetyczne powstającej na tych ziemiach sztuki, sztuki romańskiej z „ducha”, romańskiej w swej ekspresji, preferencji barwy i brzmieniowości, romańskiej w gotowości do przekraczania wiedeńskiej tradycji systemicznej i formalnej – wszak muzyka zachodnia w swym rozwoju od **Leoninusa**, przez **Monteverdiego**, **Rameau**, **Mozarta**, **Beethovena**, **Wagnera**, **Debussy’ego** aż do **Messiaena** i **Bouleza** jest skarbnicą wartości wyhodowanych w cieniu winorośli, na sprzyjającej glebie, która potrzebuje dużo słońca, wody, wolności i uśmiechu dla siebie i innych.

Bachowska konstrukcja, myśl i dyscyplina przynależą jednak do kanonów oświecenia, którego **Pierre Chaunu** czasokres kreśli prawie dokładnie na lata życia lipskiego mistrza (1680 – 1770/1780)²³⁴². Jeżeli Europa klasyczna osadzona była mocno właśnie pośrodku, na rywalizacji angielsko-francuskiej i zablokowana na skrajnych jej obszarach w przeciwieństwie do zrównoważonej Europy renesansowej, jeżeli za typowo barokową estetykę można uznać tę włoską **Antonia Vivaldiego**, **Arcangelo Corellego** i opery oraz, inaczej, monumentalną i paralelną do dzieła **Berniniego** i **Borrominiego** tę **Georga Friedricha Händla**, obok wczesnego niemieckiego baroku **Johannesa Hermanna Scheina**, **Samuela Scheidta** i **Heinricha Schütza** - to nasuwa się właśnie przeciwstawienie katolickiego i kontreformacyjnego baroku włoskiego i niemieckiego odpowiadającego na napięcie świata stanowego społeczeństwa wobec dworskiego pochodzenia intelektualnej myśli francuskiej **Jeana Baptiste’a Lully’ego** i **Charlesa Perraulta**.

Z drugiej strony to właśnie pietystyczna, północna, z ducha niderlandzka i teologiczna, protestancka od pokoleń, w wydaniu bliskim irenizmowi²³⁴³ i mieszczańska katedra dźwięków²³⁴⁴ wielkiego **Jana Sebastiana** jest odpowiedzią na naukowe przewroty XVII wieku i rezultatem zarazem powszechnej edukacji, także muzycznej wśród rodzimego mieszczaństwa, a ponadto skutkiem rozwoju sztuki budowania organów w kościołach bogatych miast; ta chrześcijańska scholastyka oparta

²³⁴² Pierre Chaunu, *Cywilizacja wieku Oświecenia*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 1989.

²³⁴³ Paul Johnson, *Twórcy. Od Chaucera i Dürera do Picassa i Disneya*, z angielskiego przełożyli Anna i Jacek Maziarscy, Warszawa 2008, s. 101-122 (108).

²³⁴⁴ Pierre Chaunu, op. cit., s. 326.



o fundamenty matematyki, ta spolifonizowana i ostateczna niemiecka wersja barokowego syntetyzującego oświecenia²³⁴⁵ przechodzi niemal płynnie w nowatorską homofoniczną germańską analizę do dworskiego kręgu południowych krain niemieckojęzycznych znaczonej świetnością pałaców w Salzburgu i Wiedniu – w klasycznie śródziemnomorskie italianizujące, doskonale dzieło **Wolfganga Amadeusza**²³⁴⁶, dla autora tej panoramy to właśnie dzieło stanowi kres oświecenia²³⁴⁷.

Ewolucja ta zarazem odzwierciedla funkcjonowanie dwóch sprzecznych ze sobą idei oświeceniowych, wykrystalizowanych w połowie XVIII wieku: powrotu do rozumu i powrotu do natury, czyli racjonalizmu i sensualizmu w realizacji **Diderota** i **Rousseau** – ta dychotomia zrodziła wielki europejski romantyzm w... Anglii (renesans gotyku zaanonsowany przez **Horacego Walpole’a** w połowie XVIII wieku²³⁴⁸).

Nie jest przypadkiem ponownego wystąpienia w kulturze niemieckiej syndromu kulminowania dwóch linii estetycznych – w połowie XIX wieku, u szczytu rozwoju muzyki romantycznej, ale już zabarwionej europejskim akademizmem, w twórczości zwróconego w stronę racjonalnej, konstruktywnej tradycji, w tym ku spuściźnie chrześcijańskiej **Johannesa Brahmsa** oraz w kierunku wyrazowości monumentu i uczucia, w sferę mitologii, ale tym razem pogańskiej, północnej – **Richarda Wagnera**. Ponownie od epoki renesansu, a dogłębniej od czasów antycznych, europejska dialektyka objawiła się w punktach klimatycznych, stając się źródłem przeobrażeń epok kolejnych.

Przeobrażała się w tym momencie także wielka era kosmopolitycznego teatru, skoncentrowanego jednak ponownie wokół osi romańsko-germańskiej, teatru w rozumieniu „świeckiej liturgii”, sztuki antycznej, śródziemnomorskiej – **Rameau, Händla, Glucka**, zakończonej arcydziełami **Mozarta**. Jak podsumowuje to **Pierre Chaunu** – **Rameau** miał rację, ale zwyciężył **Rousseau**²³⁴⁹, zwyciężyło romansowe uczucie, czyli romantyzm. Jak za moment zostaną przedstawione założenia wybitnego muzykologa **Leonarda B. Meyera**, wpływ okoliczności zewnętrznych na rodzaj tworzonej i wykonywanej muzyki był konstruktywny, co podkreśla **Charles Rosen**:

²³⁴⁵ Jan Sebastian Bach w kontekście naukowego oświecenia: Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, New York – London 2001; Christoph Wolff, *Jan Sebastian Bach – muzyk i uczony*, tłum. Barbara Świdorska, Warszawa 2011.

²³⁴⁶ Ibidem, s. 306-308.

²³⁴⁷ Ibidem, s. 307; późniejszym odpowiednikiem estetycznych sporów poussinistów i rubensistów w l. 1671-1681 są słynne operowe spory gluckistów i piccinistów w l. 80-tych XVIII w.

²³⁴⁸ Derek Beales, *Religia i kultura, w: Osiemnasty wiek. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Tim W. C. Blanning, przekład Marek Urbański, Warszawa s. 175-228 (212).

²³⁴⁹ Pierre Chaunu, op. cit., s. 314.



„even a stylistic resolution is controlled by the nature of the language in which it is to take place, and which it will transform” Przykładem może służyć zmniejszone zainteresowanie gatunkiem heroicznego dramatu w XVIII wieku, tak w sferze literatury, jak muzyki, co stoi w sprzeczności z wielkimi postaciami prozy tej epoki, a znajduje wytłumaczenie w fascynacji klimatem pastoralnym, sielankowym²³⁵⁰.

Innym jeszcze argumentem może być przemiana komedii charakterów w wartką, rytmiczną i pełną suspensów komedię sytuacyjną u końca XVIII wieku, z odsunięciem pogłębionej psychologicznej typologii **Moliera**, a zaproklamowali to **Gotthold E. Lessing** obok **Johanna G. Herdera**²³⁵¹; żywym odbiciem nowych haseł i nowej mentalności były tak infiltracje motywów ludowych zyskujące na znaczeniu wraz ze wzrostem tendencji republikańskich, jak i opery **Mozarta** z ich czytelnymi aluzjami do burżuazyjnych idei masonerii, sugestiami jawnie skontrastowanymi wobec establishmentu cesarskiej, katolickiej Austrii - po prostu „wysoka sztuka” stała się, wzorem komercyjnych działań **Händla** w Anglii, publiczna, znana i śpiewana na ulicy, co wygenerowane zostało wskutek rosnących aspiracji nowych warstw społecznych²³⁵² (np. wielka popularność **Mozarta** w Pradze).

Zapoczątkowany w ten sposób kontakt z mieszczańskim społeczeństwem, kontynuujący początkowe renesansowe zarysy i przepowiadający późniejsze rewolucje estetyczne romantyzmu, wymagał odpowiednich form zwrotu do widza i słuchacza, co objawiło się także w sztuce dźwięku poprzez rozwój muzyki instrumentalnej i wirtuozostwa, wzbogacenie oferty utworów wokalnie-instrumentalnych ze względu na ich funkcję edukacyjną i emocjonalną, przemianę na emfatyczny sposób wykonawstwa, na fakturę homofoniczną, system dur-moll i harmoniki funkcyjnej, co zaowocowało najpierw barokową syntezą – **Bachowską** polifonią konstruktywną, przeciwstawną do renesansowej jej postaci²³⁵³, a potem wybuchło mieszczańskim, emocjonalnym, kantylenowym, symfonicznym i programowym romantyzmem niemieckim w podzielonym kraju, a więc stylem pozostającym jeszcze poza centrum kulturowym Europy i poza warstwami decydującymi, co dobitnie udowadnia **Norbert Elias**.

Ze względu, iż kanon paryski, kanon **Ludwików XIV, XV i XVI**, i z drugiej strony – **Stanisławowski**, już w czasie swego panowania nie był silnie akceptowany w części cesarstwa niemieckiego, w Hiszpanii, Włoszech, w Niderlandach i Szkocji, czyli

²³⁵⁰ Charles Rosen, *The Classical Style...*, op. cit., s. 53, 164-167.

²³⁵¹ Ibidem, s. 312-314.

²³⁵² Ibidem, s. 321, 330-333.

²³⁵³ Krystyna Fangorowa, op. cit.



na peryferiach oddziaływania oświeceniowej cywilizacji, to właśnie stamtąd, w 1761 r., od momentu pojawienia się sławnych *Pieśni Osjana* **Jamesa Macphersona**, od sielankowego sentymentalizmu wywiedzonego z myśli mentora, krytyka kapitalizmu i promotora introspekcji jednostki na tle natury - **Rousseau**²³⁵⁴, od klimatu *fête galante*, z oddolnych tendencji narodowościowych, wolnościowych i ludowych - wyrósł plebejski i mieszczański romantyzm na bazie podróży **Goethego** i jeneńskiej filozofii niemieckiej - sztuka peryferii geograficznych i społecznych, wybuchła po okresie wojen napoleońskich do buntu Wiosny Ludów (1789-1848).

Specyficznym polski i peryferyjnie ogólnosłowiański mesjanistyczny i nacechowany politycznie romantyzm, nostalgiczny i dramatyczny w wydaniu niemieckim, błyskotliwy we włoskiej operze, nieobecny w zamożnej i rozwijającej się gospodarczo Anglii, a nie tak wydatnie zaznaczony w kulturze francuskiej – argumentuje tezy **Arnolda Toynbeego** i **Norberta Eliasa** o zmysłowości peryferii i klasyczności centrum, o „szczęśliwych narodach bez historii”.

Romantyczna sztuka oparta była m.in. na antycznym micie bohatera i na społecznej możliwości awansu, na akceptowanej okazji do przekraczania własnej warstwy, co jeszcze w renesansie nie było możliwe i dlatego mogła zaowocować właśnie niektórymi typowymi dla siebie zjawiskami wyobcowania artysty, zerwaniem z instytucją sponsora w imię własnych idei estetycznych, zdynamizowaniem przeżyć i owym płodnym klimatem *correspondance des arts*, wspólnotą artystów różnych dziedzin.

Są to procesy określane przez **Arnolda Toynbeego** jako emancypacja proletariatu wewnętrznego w stosunku do dominującej mniejszości cywilizacyjnej oraz efekt parć nadgranicznych, a z drugiej strony przez **Carla Dahlhaus**a jako rezultat zjawiska „put the ‘zeitgeist’ into words”²³⁵⁵.

Intensywny emocjonalnie polski romantyzm muzyczny i poetycki jest tego najlepszym przykładem obok podobnych acz różnorodnych tendencji rosyjskich. Formalnym znamiem tych ewolucji jest zbudowany na melodyjności i najczęściej dualności tematycznej programowy poemat symfoniczny, będący właściwym tworem dla mieszczańskiego, nie dość zorientowanego odbiorcy, prowadzonego motywem przewodnim i literacką czy mitologiczną fabułą, a z drugiej strony typowo romantyczne, oparte na społecznych podstawach indywidualizmu i braku wysokiego

²³⁵⁴ Paul Johnson, *Intelektualiści*, przeł. Andrzej Piber, Warszawa 1988, s. 9-41.

²³⁵⁵ Carl Dahlhaus, op. cit., s. 19.



pochodzenia wirtuozostwo solowe i koncertowe, często zespolone w celach komercyjnych z mitami świata nadprzyrodzonego.

Z drugiej strony ostentacyjna oprawa decorum wokalnoinstrumentalnych utworów religijnych oraz stylistyczne „powroty” w głąb epok dawnych (reaktywacja chorału gregoriańskiego, dzieła **G. Palestriny** czy **J. S. Bacha**), uformowane na bazie filozoficznego uniwersyteckiego niemieckiego historyzmu z Getyngi²³⁵⁶, sprzyjały zachowawczym, konserwatywnym tendencjom strony kościelnej, która wiele utraciła ze swoich wpływów podczas minionych przełomów reformacji czy oświecenia, a mieszczaństwo powoli odwracało się właśnie ku bliskiej im obecnie sztuce, chcąc zmienić swoją pozycję w ówczesnej stratygrafii społecznej, czemu towarzyszyło ponadto zjawisko „burżuazyjnej publicity”²³⁵⁷.

Warstwy mieszczańskie, teraz aktywnie uczestniczące w życiu kulturalnym, wymagały innego repertuaru, odmiennego od elitarnej struktury sonaty - obok poematu symfonicznego kontynuowano więc barokowy, teraz zintensyfikowany w środkach technicznych koncert solowy z orkiestrą, symfonię programową, z operą na czele wystawiane w ogólnodostępnych salach koncertowych czy na promenadzie²³⁵⁸.

Najbardziej typową formą muzycznego romantyzmu pozostaje pieśń, charakterystyczna dla mieszczańskiego stylu życia i rodzaju jego uczestniczenia w kulturze, stąd znaczny rozkwit gatunku w tym okresie, obfita twórczość wybitnych kompozytorów od początku epoki aż po wiek XX²³⁵⁹. Wzajemne relacje i zależności społecznych uwarunkowań i kreacji romantyzmu bada **Leonard B. Meyer**, który dokonał oglądu i klasyfikacji elementów warsztatu kompozytorskiego, ukształtowanego dla mieszczańskiego odbiorcy²³⁶⁰ z punktu widzenia egalitarności sztuki.

Rozległa rozprawa sławnego amerykańskiego muzykologa stanowi konsekwentny, niezwykle oryginalny i inspirujący zarazem wykład na temat różnorodnych relacji zjawisk muzycznych do obecnej lub przeszłej rzeczywistości. Wnikliwe dociekania kulturowych i społecznych determinant muzycznych przemian budzą niepohamowany podziw, zarazem stymulując głęboką refleksję nad istotą artystycznych ewolucji, stosowanych strategii kompozytorskich, funkcji

²³⁵⁶ Jacques Le Goff, *Historia i pamięć*, przekład Anna Gronowska, Joanna Stryczyk, Warszawa 2007, s. 232-242.

²³⁵⁷ Ibidem, s. 56-57, 117.

²³⁵⁸ Aczkolwiek autor (ibidem, s. 45) zwraca uwagę na społeczne zróżnicowanie gatunków literackich także w czasach antycznych (dramaty i komedie).

²³⁵⁹ Mieczysław Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997.

²³⁶⁰ Leonard B. Meyer, *Style and Music. Theory, History and Ideology*, Chicago - London 1996.



oddziaływujących konwencji i ograniczeń, źródeł innowacyjnych postaw i dokonywanych przez twórców wyborów w sferze sztuki - są to bowiem główne obszary myśli analitycznej Leonarda Meyera.

Książka podzielona jest na trzy części dotyczące teorii stylu, rozważań na temat historii, innowacji i wyborów, a centralna część jest zarysem infiltracji ideologii w dziedzinę XIX-wiecznej muzyki romantyzmu, obrazem stosowanych w tym czasie konwencji i problemu jedności formy. Traktując historię jako nieustanny proces interpretacji i tropiąc wszelkie zabiegi warsztatowe kompozytorów, także XX-wiecznych, konkluduje Autor o odwiecznej obecności i zakotwiczeniu dzieła sztuki w otaczającej je i minionej kulturze, ideologii i ewolucji społecznych idei.

Wstępne rozważania o teorii stylu²³⁶¹ **Meyer** rozpoczyna od definicji tego zjawiska: jest o replikacja wzorców, czy to w ludzkim zachowaniu czy artefaktach wywoływanych przez ludzkie zachowanie, która to czynność, co stanowi podstawę dalszych rozważań Autora, daje w rezultacie serie wyborów dokonywanych w obrębie zbioru ograniczeń²³⁶², które są wyuczone i adaptowane jako część historyczno-kulturalnych okoliczności przez indywidualności czy grupy w postaci „tacit”, jak to określa Autor²³⁶³. W ten sposób analizom podlega zarówno styl poszczególnego artysty, jak i styl danej orientacji, epoki i kultury, a samo zjawisko stylu stanowi zespół symptomów szerszych fundamentalnych związków pomiędzy elementami dzieła czy grupy dzieł; styl jest determinowany istnieniem zbioru ograniczeń, które ustanawiają repertuar alternatyw do wyboru, co daje w rezultacie specyficzny kompozytorski kontekst, czyli indywidualny dialekt, ograniczany przez reguły systemu tonalnego, w tym omawianym przypadku.

Styl może być charakteryzowany inaczej także jako dominacja pewnych wzorców, idiomów, parametrów i strategii²³⁶⁴, które stają się ustabilizowanymi implikowanymi normami stylistycznymi w funkcji podstawy dla twórczej gry strategicznej.

Przechodząc do hierarchii i klasyfikacji ograniczeń, wytyczających styl, Autor wyróżnia: prawa (laws), reguły (rules) i strategie (strategies). Odpowiednie poziomy dotyczą resp.: ograniczeń całej kultury, każdej epoki, tendencji artystycznej do tych,

²³⁶¹ Ibidem, s.3-68 – prezentacja na podstawie tłumaczenia własnego.

²³⁶² „Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints”.

²³⁶³ Ibidem, s.10.

²³⁶⁴ Ibidem, s.21-37.



oddziałujących na opus kompozytora czy pojedyncze dzieło, a więc występują w formie ograniczeń transkulturowych (prawa), wektorów odgraniczających epoki, czyli działających na najwyższych poziomach historii muzyki zachodniej²³⁶⁵ (reguły, np. kontrapunkt i harmonia) i twórczych wyborów czynionych w obrębie możliwości ustanowionych przez reguły stylu (strategie)²³⁶⁶, które nie mają mocy zmieniać reguł i które są elementami ulegającymi zmianom w obrębie epok.

W ramach praw Meyer wyróżnia ponadto istotne dla późniejszych rozważań o istocie procedur romantycznych parametry pierwszo- i drugorzędne (primary and secondary parameters), czyli te konwencjonalne, syntaktyczne oraz ilościowe, statystyczne, otwarte, naturalne, determinujące relacje procesualne, charakterystyczne dla epoki romantycznej właśnie. Sedno relacji obu tych klas zasadza się w fakcie postępującego odrzucania konwencji, co prowadzi do osłabienia syntaksy. Wśród reguł Autor rysuje trzy ich rodzaje: zależności (dependency rules – np. protoharmonia jako parametr drugorzędny w późnym organum szkoły Notre Dame), kontekstualności (polifonia późnego średniowiecza) i syntaktyczne (harmonia w funkcji pierwszorzędnego parametru od XVII wieku).

To właśnie ciągle odnawiane strategie służące realizacji istniejących reguł i dominujące w danej epoce (np. wzorce melodyczne, formuły kadencyjne i struktura frazy w epoce klasycznej) są terenem największej ilości zmian w kulturze Zachodu, nie nowe reguły²³⁶⁷.

W dalszym ciągu wyrafinowanych refleksji Autora powstaje problem strategii innowacyjnych, z których jedynie mała część staje się podstawą kontynuowanej praktyki stylu – owe nowe procedury poddawane replikacji powinny odznaczać się symetrią, koherencją, stabilnością i stopniem zbędności (a degree of redundancy), gdyż nawet te łatwe do zapamiętania nowości muszą pozostawać w zgodzie z przeważającymi strategiami muzycznymi z jednej strony i ze stylem szerszej kultury – z drugiej.

Ograniczenia zostają w omawianej rozprawie podzielone na: grupę podstylu – dialekt (podobne reguły i strategie, zróżnicowane np. geograficznie czy klasowo, ale też historycznie w ramach tego samego zbioru reguł, np. styl północny i południowy, opera wenecka czy rzymska, impresjonizm czy ekspresjonizm, muzyka ludowa i artystyczna,

²³⁶⁵ Autor określa w tym miejscu ramy czasowe dla tzw. Age of Tonality: 1600-1918, s.20.

²³⁶⁶ Ibidem, s.13-30.

²³⁶⁷ Ibidem, s.20.



styl **Haydna** i **Mozarta**, budowa okresowa), idiom i styl intraopus, właściwy dla danego dzieła.

Idiom to rodzaj ograniczeń stosowanych przez indywidualnych kompozytorów, wybieranych spośród szerokiego repertuaru dialektów i podlegających przemianie ewolucyjnej w ciągu życia (np. twórczość **Beethovena**, **Strawińskiego**).

Styl tzw. intraopus (wewnątrz dzieła) dotyczy strategii replikowanych w pojedynczym dziele, co nie wyklucza ich późniejszego wykorzystania w formie np. cytatu (np. motyw *V Symfonii L. van Beethovena* obecny w melodii ludowej, w *Kwintecie Klarinetowym A-dur Mozarta* w cz.IV czy w *Sonacie Concord Charlesa Ivesa*). Autor odróżnia ponadto styl intraopus od struktury intraopus, czyli sieci powiązań elementów w specyficzny sposób dla danego kompozytora (np. stosowania pewnej formuły kadencyjnej przez **Haydna** na początku frazy, procedura prolonging interpolation, czyli opóźniania zamknięcia frazy, charakterystyczna dla późnego klasycyzmu).

W podsumowaniu rozważań o stylu i jego ograniczeniach Autor wskazuje na dwa typy procesu innowacyjności – w ramach reguł (dodekafonia **Schönberga**) i strategii (**Haydna** i **Mozarta**), podaje ponadto jedną z jego licznych tez o różnicy klasycyzmu i romantyzmu: w pierwszej epoce realizowana jest zarówno aktualna struktura, jak i implikowana, nie bezpośrednia, podczas gdy w romantyzmie implikowana struktura pozostaje niezrealizowana.

Część II tej fascynującej dysertacji dotycząca historii, zjawiska innowacyjności i twórczych wyborów, ma za zadanie m.in. wyjaśnić powód kompozytorskich wyborów i charakter zmian stylu, determinowanych przez owe wybory. Sednem rozważań Meyera jest traktowanie zbioru artefaktów jako nierozpoznawalnej do końca interpretacji, interpretacji zależnej od tradycji tego procesu, pozostającego pod wpływem zmian nie tylko stylu muzycznego czy teorii muzyki, ale zmian dokonujących się w obszarze ideologii kulturowej. Te subiektywne interpretacje, charakterystyczne zwłaszcza dla sztuki jako nieustanne reinterpretacje, są w istocie modyfikacjami i wręcz reakcjami przeciwko istniejącym interpretacjom.

Kontynuując swoje eksplanacje odnośnie historii, Meyer dokonuje ich podziału na synchroniczne, bezprzyczynowe i nieczasowe objawiające się poprzez identyfikację oraz czasowe, implikujące, probabilistyczne (np. wpływ renesansowego platonizmu na **Kartezjusza**, **Kanta** czy **Leibniza**).

W podsumowaniu rozważań o historii, także traktowanej z punktu widzenia protagonisty, Meyer widzi ją jako kwestię związków genetycznych (np. sonata), jako



obszar oddziaływania kodu transformującego ograniczenia jednego parametru na te dotyczące innego (np. wpływ rewolucji francuskiej na wybory w dziedzinie sztuki). Tym kodem jest ideologia – ograniczenia parametrów zewnętrznych są tłumaczone na koncepty, które stanowią o ideach kultury, a te są z kolei przekładane na ograniczenia rządzące muzycznymi wyborami, zaś wartości i cele ustanawiane przez parametry dominujące są realizowane w strategiach²³⁶⁸ - oto kolejna inspirująca analitycznie teza Autora. Według niego kompozytorskie wybory są w znacznej mierze nieświadome i niestabilizowane konceptualnie w stosunku do szerszej kultury, to znaczy ideologii.

Rzadkie w przeglądach historii muzyki są wyjaśnienia powodów zmiany stylu – są one rezultatem zmian w kulturze²³⁶⁹ – to fundament wszystkich dalszych rozważań i klasyfikacji Meyera. Zmiany owe przechodzące z jednego poziomu na kolejny, na poziomie dialektu i strategii charakteryzowane są poprzez czynniki tzw. trended changes (s.102). Ich istota zasadza się na najczęściej stosowanym ujęciu statystycznym, liczbowym, na procedurach przetworzeniowych, co wynika z parametrów pozamuzycznych.

Styl jest kontynuowany aż po jego kres, spowodowany konfliktem z innymi czynnikami muzycznymi lub zewnętrznymi (ideologią, patronatem). Zasadą jest, iż im dłużej styl trwa, tym więcej powstaje konfliktów (nagle zakończenia utworów symfonicznych w początku XX wieku stosowane z powodu osłabienia tonalnej syntaksy, limitu ludzkiej dźwiękowej pamięci, trudności w rozumieniu skomplikowanego przebiegu oraz w zmniejszonej wartości kulturowej elementu monumentalizmu).

Elementami przeciwstawnymi do wspomnianych wyżej trended changes są zmiany mutationalne – na poziomie reguł (np. przejście od kontrapunktu modalnego do harmonii tonalnej). Jest to inny model zmian – ewolucyjny, cykliczny, dialektyczny, retrospektywny. W dalszym toku refleksji Autor dochodzi do kluczowej kwestii, tzn. natury interakcji pomiędzy zmianami pierwszego i drugiego rodzaju – np. rozpowszechnienie się muzycznego stylu I połowy XX wieku było czystą konsekwencją przemian owych trended changes dominujących w poprzedniej epoce.

²³⁶⁸ Ibidem, s.99-100: „the effects of the parameters of action (politics, economics, social arrangements) reach music through the mediation of ideology. That is, the constraints of the parameters of action are translated into the concepts, beliefs, and attitudes that constitute the ideology of the culture (or subculture), and these are in turn translated into the constraints that govern musical choices”.

²³⁶⁹ Ibidem, s.101: “The main unexamined axiom is that changes in music are a result of – or a ‘reflection of’ – changes in culture”.



Dochodzimy do niezwykle centralnej dla historii sztuki dźwięku kwestii zjawiska innowacyjności, rozważanego dalej w cz. II książki i wprowadzającego do problemu wyborów twórczych, to jest zarówno problemu nowych idei, jak i replikacji już istniejących, wyborów znaczących tak ograniczeniami wewnętrznymi jak zewnętrznymi (ideologia, warunki społeczne, ekonomiczne, intelektualne).

Innowacje mają charakter interpretacyjny, jednakże nowe koncepty skoordynowane są z panującym stylem, tzn. niezmiennie ograniczenia na wyższym poziomie skutkują inwencją i selekcją na niższym poziomie: prawa tworzą bazę dla nowych reguł, stabilne reguły dają początek innowacyjnym strategiom, replikowane strategie są realizowane jako oryginalne struktury wewnętrzne dzieła, które w końcowej fazie tych przemian mogą być na nowo interpretowane. Poszczególne dzieła mogą zawierać wzorce przeważające w danej epoce lub składać się ze specyficznych modeli – bazą zaś dla innowacyjnych strategii są wzorce rozumiane jako nowe realizacje istniejących ograniczeń (s.105).

Zastanawiając się nad problemem innowacyjności, Meyer stwierdza, iż ich źródła i przyczyny są wyjaśniane w ramach przeważających muzycznych ograniczeń. Omawiając przyczyny innowacyjności, Autor wskazuje na ograniczenia wewnętrzne i zewnętrzne.

Mówiąc o uwarunkowaniach samych kompozytorów, czyli wewnętrznych, Meyer sytuuje źródła innowacyjnych postaw w kombinacji talentu, rodzaju temperamentu i edukacji, a wśród prekursorów rozróżnia dwa typy: ten, który stwarza nowe strategie dla rozwiązania problemu odziedziczonego od poprzedników (**Haydn**) i typ drugi, który wysuwa nowe problemy i nowe strategie (kompozytorzy wczesnego klasycyzmu). Wielcy twórcy pod względem psychicznym byli jak najmniej homogeniczni. Na styl twórczy wpływają zarówno obowiązujące stylistyczne okoliczności, jak i warunki kulturalne, jakkolwiek mogą one zachęcać kompozytora do innowacji, jak powstrzymywać.

Klimatem sprzyjającym powstanie innowacji jest dążenie do stabilizacji, do utraconej koherencji i przystających tak ograniczeń, jak i reguł w obliczu dłużej już nie kompatybilnej muzyki wobec istniejących orientacji. Odwrotnie, kiedy odziedziczone po poprzednikach ograniczenia są kompatybilne z przeważającymi ideałami estetycznym, innowacje będą skromne, zasadzające się na wypracowaniu i udoskonaleniu już istniejących strategii (**J. S. Bach, Mozart**). Skoro każdy utwór, nawet ten najbardziej konwencjonalny, jest aktualizacją możliwości zawierających się



implicite w ograniczeniach stylu, a kompozytor tworzy relacje muzyczne z takich oddziałujących środków – tego rodzaju procesy prowadzą do powstania modyfikacji lub, w końcowym rezultacie, do zrodzenia się nowości (**Haydn, Wagner**).

Niektórzy twórcy są bardziej predysponowani do kreacji nowości, bardziej otwarci na ich przyjęcie, podświadomie lub nie. Innowacyjność nie dotyczy wszystkich uprawianych przez kompozytora dziedzin (np. muzyka instrumentalna **Haydna** i jego muzyka sakralna) czy parametrów (harmoniczne ustruktrowanie **Chopina** czy zmysł dramatyczności **Rossiniego**) – mowa jest wtedy o innowacyjności selektywnej.

W obszarze uwarunkowań zewnętrznych Autor wskazuje na impulsy pochodzące z okoliczności kulturalnych, rodzaju wierzeń w sposób organizacji kosmosu (kultury bazujące na przeświadczeniu o boskim pochodzeniu świata są oporne wobec innowacji – Indie, antyczny Egipt). Kultura Zachodu sprzyjała nowościom od epoki renesansu, zwłaszcza od XVIII wieku, odkąd zewnętrzne orientacje kulturowe generowały przemiany w sztuce. Zmiany są ogłaszane, kiedy zachodzi rozbieżność pomiędzy ograniczeniami różnych parametrów w obrębie kultury, kiedy nie ma między nimi kompatybilności, co determinuje pojawienie się pożądaných zmian.

Z wielu kulturowych warunków determinujących innowacje zostały omówione w tekście cztery: fizyczne ułożenie wykonawstwa (chóry **Gabrielich** w Wenecji, wzrost rozmiarów sal na przełomie XVIII i XIX wieku), technologia (rozwój fortepianu), proces transmisji i środki tego przekazu (np. nowe systemy notacyjne XX wieku w celu odróżnienia idiomów poszczególnych kompozytorów) i teoria, która pielęgnuje innowacyjność i jednocześnie poddawana jest wpływowi zewnętrznym (polityka, ekonomia, warunki społeczne, estetyka, ideologia (doktryna afektów XVII wieku, teoria rozwoju organicznego XIX wieku, zależność teorii XX wieku od Gestalt-psychologii, lingwistyki, zasad matematycznych).

Z kolei Autor zastanawia się nad źródłami strategicznej nowości i grupuje je w trzech szerokich kategoriach: manipulacji, symulacji i korelacji. Przedtem jednak ukazuje pola krzyżowania się argumentów ze strony internalistów i eksternalistów w sprawie zrodzenia się nowości: dla pierwszej strony zmiana stylu jest związana z ze sposobami wpływów przeważających środków stylistycznych na wybory kompozytorów, podczas gdy dla drugiego poglądu zmiana stylu jest związana z celami (zewnętrznymi), które wpływają na owe artystyczne wybory. Najbardziej istotna dla Autora jest integracja obu tych opcji.

Powracając do wspomnianych kategorii źródeł innowacyjności, pierwsza z nich, manipulacja, jest modyfikowaniem już istniejących środków stylistycznych (za pomocą permutacji, np. rytmicznej,



inwersji, kombinacji, przemieszczenia i ekstrapolacji). O kombinacji można mówić, kiedy na nowo zostają ułożone już istniejące stylistyczne komponenty, należące poprzednio do innych układów (np. styl klasyczny z zastosowaną fugą czy chórem u **Beethovena**, różne postaci serii w dodekafonii).

Kolejna strategia innowacyjna symulacji polega na specyficznych muzycznych relacjach bazujących na źródłach dźwiękowych, a typy dla Autora istnieją trzy: imitacja (kultury niezachodnie i ludowe w muzyce artystycznej Zachodu), transkrypcja i mimikra (śpiewy ptaków, odgłosy burzy).

Fenomen korelacji, zawartej według Autora w trzech rodzajach (mimikra metaforyczna – zakodowane metafory kultury, modelowanie analogiczne, czyli według reguł teoretycznych, np. organizacja *Das Wohltemperierte Klavier* oraz metaforyczne – np. teoria muzyki jako języka, tzn. retoryka), zasadza się na podstawowych, koherentnych i ustalonych i nieustannych odniesieniach zjawisk muzycznych do otaczającej rzeczywistości, która rządzi manipulacjami i symulacjami, dającymi pole do zrodzenia nowości. Jest to więc tendencja do transformowania muzyki (muzyka programowa).

Zakończenie części II wprowadza nas w krąg przyczyn i realizacji omawianych dotąd kompozytorskich wyborów oraz ich replikacji, zachodzących nieustannie. Wychodząc od znanego związku przyczynowego wydarzeń rewolucji francuskiej i twórczości **Beethovena**, Meyer rozróżnia mechaniczne naśladownictwo od replikacji, które spełnia warunek częściowej przynależności wzoru do własnych ograniczeń kompozytora i jednocześnie mieści się w ograniczeniach stylu i kontekstu kulturalnego.

Znajdujemy się w obecnie tajemnym obszarze działań twórcy, formowanym zarówno przez osobiste inklinacje, temperament (np. **Berlioz** a **Mendelssohn**), lekceważenie obyczaju, zdolność do tolerancji chaosu, bałaganu, niejasności i dwuznaczności, jak i z drugiej strony, bardziej intensywnie, poprzez dominanty kulturowe.

Warunki procesu replikacji dokonującego się w średnich poziomach, nie skrajnych, w sferze symetrii, podobieństwa i stabilności istnieją w teorii Meyera w trzech wektorach: ogólności (np. niemożliwy do replikacji język **Debussy'ego**), wszechstronności stwarzającej warunki do powielania (np. komponowana fermata **Beethovena**) i nadmiaru (elementy systemu tonalnego pozwalające na istnienie błędów w jego replikacji).

Przechodzimy do części trzeciej dysertacji, części najbardziej rozbudowanej i zasadniczej w kwestii prezentacji tez Autora i ich argumentacji. Część ta dotyczy muzyki epoki romantyzmu i jej związków z obecną wówczas ideologią egalitaryzmu. Meyer nie uważa ani historii ani ideologii za jednolity i koherentny system. Rozważania są ułożone w trzech segmentach: bazowe dla estetyki muzyki, kompozytorskich



wyborów i procedur warsztatowych uwarunkowania polityczne i społeczne oraz translacja tych czynników na owe wybory.

Prymarne dla dalszych refleksji jest aksjomatyczne dla kultury zachodniej założenie o napięciu pomiędzy wektorem apolliński i dionizyjskim, czyli pomiędzy klasycznym uniwersalnym, koherentnym, zamkniętym i plastycznym Being z jego germańskim ideałem piękna, owego Arbitrary Grace a romantycznym, indywidualnym, charakterystycznym, malowniczym, sugestywnym, nieformalnym, otwartym i mieszanym Becoming opierającym się na energii, z korzeniami w renesansie i reformacji, a społecznym zakotwiczeniem w rewolcie, będącej funkcją antytezy chrześcijańskiego feudalizmu.

Panteizm w miejsce dotychczasowo niekwestionowanych zasad Pisma, doświadczenie zamiast uprzedniej wiedzy i posłuszeństwa wobec autorytetów, obserwacja zamiast spekulacji, naturalne relacje zamiast mechanicznej formy, bukoliczne marzenia mieszkańców miast o idyllicznym wiejskim życiu i obcowaniu z przyrodą, model rozwoju organicznego i oparcie się na zdolnościach naturalnych zamiast konceptualnego wywodzącego się z języka i stabilnego układu stosunków społecznych opartych na urodzeniu i dziedziczeniu, deprecjacja retoryki języka, wymagającym uprzedniej wiedzy – poskutkowały zaistnieniem idei egalitaryzmu i tego, co określa Meyer - akontekstualizmu, co urzeczywistniło się także w sztuce, w muzyce, w rozkwicie muzyki instrumentalnej i w szeregu posunięciach warsztatowych.

Pozostawało to w zgodzie z założeniami historyzmu (**Michelet, Tocqueville**), rozwoju organicznego (**Herder** jeszcze przed **Darwinem**), przetworzenia dialektycznego (**Hegel**, potem **Marks**) i cykliczności procesu (**Wölfflin**) i gradualizmu społecznego, zakotwiczonego w zróżnicowaniu poziomów ilościowych raczej niż dotychczasowych (dziedziczność tytułu), co sprzyjało wcielaniu ideału egalitaryzmu. W sztuce objawiło się to w afirmacji tak natury, jak pozorów (konwencje, naiwność emocji, idee średniowiecza, przeobrażona mitologia nieznana szerszemu ogółowi). Stąd w końcu romantyzmu apologeti dodekafonii mogli usprawiedliwiać nową technikę zasadami pożądanego rozwoju historycznego i jej zakorzenieniem aż w regułach **Bachowskich**.

Zarówno egalitaryzm, jak akontekstualizm sprzyjał pojawieniu się idei naturalnych geniuszy, którzy, jak powiada Meyer „are born, not made”²³⁷⁰; nie wyrosli

²³⁷⁰ Ibidem, s.171.



z bogactwa ani uprzywilejowanej społecznej pozycji. W obszarze myślenia estetycznego inaczej rozumiane piękno jest także wytworem ideologii romantycznej – nie jest wyuczone, ale wrodzone, przeciwnie do gustu, jest prawdziwe, jest tak egalitarne, jak kontekstualne, jest prowincją geniusza - to on jest jego autorytetem, i to działa nawet w konwencji groteski (*The Frog Prince, Beauty and the Beast*). Dlatego koncepcje romantyzmu prowadzą wprost do realizmu, znoszącego konwencje i wysmakowany gust, dlatego afirmowane jest pojęcie naiwnie dziecięcego geniusza (rozkwit literatury dla dzieci) i prostoty, mądrości ludowej, co skutkowało rozkwitem egalitarnego w duchu ludowo-pastoralnego nurtu w muzyce romantycznej oraz afirmacją naturalnego, spontanicznego, niewyuczonego natchnienia i indywidualnej emocji. W rezultacie okazała się trwała aż po nasze czasy wiara w profetyczną, boskiego pochodzenia kreację niedocenionego i niezrozumiałego artysty, a troska o różnorodność dróg twórczych zbudowała bogatą i opartą na indywidualizmie kulturę Zachodu.

Przekładając te idee na język dźwiękowy, można mówić o deprecjacji dotychczasowo obowiązujących gatunków i powstawaniu nowych, całkiem nowych (uwertura programowa, nokturn) czy mieszanych (poemat symfoniczny), o akcentowaniu tajemniczych nastrojów i o ważnej dla **Goethego** i **Herdera** zasadzie budowania utworów, czyli naczelnej dla romantyzmu zasadzie rozwoju organicznego z jednej komórki, preferowaniu Becoming raczej niż ustanowione Being, jako dialektycznej opozycji do dawnego systemu retoryki językowej, gloryfikującego konserwatywny hierarchiczny układ społeczny. Ma to znaczenie w muzyce przede wszystkim warsztatowe (tzw. emergent structures, struktury otwarte, rozwój motywiczny, procesy statystyczne), znaczenia psychiczne w postaci samorealizacji, jak również ekonomiczne – nowe klasy średnie skłonne były do oszczędzania, żadna z idei leżących u podstaw dzieła nie jest zmarnowana, a zanik ornamentacji w tych okolicznościach jest symptomatyczny, związany także z ówczesnym przekonaniem, wywodzącym się z dziedzin biologii, że prawdziwa istota życia leży pod powierzchnią, ukryta, niewyraźna, nie poddająca się zewnętrznym oględzinom, co zaowocowało aż np. teorią **Freuda** i XX-wiecznym strukturalizmem.

Z tych to klimatów wyrasta dzieło **Wagnera** u końca wieku, utopijne w swej wymowie dzieło stworzone dla mniej erudycyjnych i wyrafinowanych słuchaczy i patronów, niż to miało miejsce w klasycyzmie. Podobnie źródła specyficznej „miłości romantycznej” i syndromu Liebestod leżą w ideologii tego czasu, spełniając funkcje



czynnika tak egalitaryzmu, jak akontekstualizmu, której to miłości ograniczenia pochodzą z dawnych stosunków społecznych; epitome tego obrazu to oczywiście *Tristan i Izolda*.

Rozpowszechniona manifestacja ideologii romantycznej na wielu płaszczyznach, tak w słowie, dźwięku czy palecie nie była jednak konsekwentna, naturalne dla społeczeństw Europy pragnienia zaistnienia w „wyższych klasach” objawiało się w licznych bajkach, gdzie żaba okazywała się księciem, a włóczęga synem księcia.

Ów omawiany przez Meyera akontekstualizm zaowocował XIX-wiecznym formalizmem, także egalitarnym w swej wymowie estetycznej, gdyż bazującym na naturalnej obserwacji i na relacjach właściwych każdemu dziełu z osobna, stwarzanym przez geniusza. Stąd już tylko krok do teorii opartych na naturalnych stosunkach brzmieniowych, do teorii akustycznych i psychologicznych w obszarze muzyki, a w finale – do powstania ahistorycznej teorii **H. Schenkera**.

Ideologia i społeczne okoliczności romantyzmu przekładają się także na zwiększenie rozmiarów sal koncertowych, co skutkuje egalitarną w zamyśle intensyfikacją czynników tzw. „secondary”, statystycznych w ujęciu Meyera, powiększeniem składu orkiestry i zarazem redukcją ilości tematów i ich czasowej rozciągłości oraz procedurą grup tematycznych zorganizowaną w większe składowe na bazie komplikacji i wariacji harmonicznych, a z drugiej strony rozkwitem form muzyki kameralnej. Jeszcze jedną z technik XIX-wiecznych Meyer odnosi do ówczesnej ideologii - zamieranie przebiegu na końcu frazy jako czynnik naturalny i jako skutek romantycznego osłabienia prymarnych elementów, w przeciwieństwie do dawnych syntaktycznych kadencji.

Kolejną nowatorską tezą jest refleksja o planowym charakterze romantycznych kompozycji w przeciwieństwie do szkicowych klasycznych; stąd sonata może być rozpatrywana jako transformacja tonalnie zdefiniowanego i hierarchicznego szkicu w tematyczny, dialektycznie i narracyjnie zorganizowany plan, ewoluujący pod wpływem przemian w obszarze parametrów drugorzędnych, statystycznych²³⁷¹. Raz jeszcze

²³⁷¹ Teza ta jest rozwinięta w ostatnim rozdziale, gdzie Autor wskazuje na techniczne rozwiązania właściwe tej epoce (tzw. drugie przetworzenie, przesunięcie w czasie głównego punktu klimatycznego całej formy sonatowej, wzrost liczby i rozmiarów części, a co za tym idzie, nowych tonacji w układzie szeregowym, addytywnym, kumulatywnym, łańcuchowym na bazie zmieszania funkcji partii tematycznych i łącznikowych oraz na podstawie podobnych, słabiej zdefiniowanych relacji tematycznych zrównoważonych z motywiką partii łącznikowych, preferencje małych form, rozszerzenie użycia appoggiatur, zindywidualizowanie tematów, zakończenie fraz równoznaczne z



Meyer odnosi się do zmienionych warunków społecznych: niewykształcony słuchacz epoki romantyzmu mógł znaleźć pole realizacji swej ciekawości uczestniczenia w muzyce poprzez śledzenie przemian motywiczych, maskujących harmoniczną niestabilność, co dało owemu mieszczaninowi pożądaną satysfakcję.

Owa rozważana już przez Meyera jedność romantycznego utworu jest dla niego efektem psychologicznym, wynikającym z kulturowych uwarunkowań²³⁷² - w XVIII wieku było to pojmowanie jednej leżącej u podstaw i niezmiennej idei wspólnej dla wszystkich – jedności poprzez hierarchiczne funkcje syntaktyczne oparte o klarowność kadencji²³⁷³ (ekspresja wynikająca z kroków tanecznych, figur retorycznych, procesów syntaktycznych), w następnym stuleciu liczą się przede wszystkim uczucia, koherencja różnorodnie zorganizowanej kompozycji w organiczną, otwartą całość słabo zakończoną, strategie dostępne intelektualnie dla niewtajemniczonych (jedność zapewniona przez statystyczne klimaksy i jedność przez podobieństwo kompatybilna do mniej więcej demokratycznych stosunków społecznych). W ten sposób naczelną tezę Meyera o wartościowaniu indywidualnie rozumianego gradualizmu przez elity egalitarystów, o wzmożeniu funkcji parametrów statystycznych w sposób wzrastający, ilościowo, została poddana szerokiej argumentacji. Jego aksjomat o planowym charakterze romantycznych kompozycji, nie ograniczającym wyborów twórców, jak szkieletowy wymóg poprzedniej epoki, i czyniącym te wybory bardziej świadomymi czynnościami jako rekompensata za osłabienie uwarunkowań syntaktycznych – jest także rezultatem podstawowego założenia Autora, o egalitarnej epoce romantyzmu, stymulującej oryginalność i poszukiwanie innowacji.

początkiem następnej, procesualny charakter komponowania przebiegu niezależnego od układu syntaktycznego, zapewnienie jedności dzieła przez podobieństwo, a nie przez dawny kontrast, pojmowanie architektonicznego obrazu sonaty w kontekście teorii **Hegla**).

W ostatnim ósmym rozdziale Meyer rozważa problem jedności i formy w muzyce romantycznej jako skutek wspomnianych już osłabionych związków syntaktycznych i wzmożonego stosowania schromatyzowanej harmoniki (zaniechanie zasadniczych dla tonalności hierarchicznych relacji definiujących punkt toniczny) oraz maskowania zwrotów kadencyjnych (kadencje plagalne, poziomy decrescendo, ritardando, rozcieńczanie faktury, nagłe zmiany w zbiorze parametrów drugorzędnych, elizje frazowe, rozwiązania zwodnicze, praca kontrapunktyczna). Owa docelowa w romantyzmie „uniformity”, o której mówi Meyer, pozbawiona tonicznej stabilizacji i zmieniająca ją (shifted tonality, czyli zamiana minor-major), podkopująca fundamenty diatoniki i wzmacniająca ekspresję i niepewność, realizuje ideologiczne hasła tej epoki – dążenie do nieznanego celu, wyrównanie i otwarcie szans. Służy temu także wzmocniona rola subdominanty w epoce romantyzmu jako kontrast do poprzedniego konwencjonalnego układu kadencji doskonałej. W tym też kontekście i w znaczeniu wzmocnionego oddziaływania dźwięków nieakordowych omawia Meyer komparatystycznie słynny akord Tristanowski – jako przykład niejednoznaczności funkcyjnej i jako exemplum wzmocnionej roli parametrów w zakresie wzmożenia ich stopnia ilościowego czy częstotliwości ukazywania się, co wypływa z ich zmiany w systemie estetycznym i ideologicznym.

²³⁷² Ibidem, s.326.

²³⁷³ Ibidem, s.326 – Meyer cytuje tu Charlesa Batteux, *Les beaux-arts reduits a` un même principe*, 1746.



Tak zapewniona jedność romantycznych dzieł była realizowana tak synchronicznie (thematic transformation według **Waltera Frischa** w pracy o technice wariacyjnej **Brahmsa** z 1984 r.), jak diachronicznie (developing variation także według niego), czyli zgodnie z naczelną dla epoki zasadą rozwoju organicznego, co doprowadziło do wynalazku **Schönberga**.

W epilogu rozprawy Autor podkreśla rezultaty opisywanych powyżej przemian: wzrost liczby indywidualnych kompozytorskich dialektów, różnorodność poetyk, co skutkowało w XX wieku jako bezpośrednie następstwa poprzedniego XIX stulecia – zrodziły się nowe reguły, według jego początkowej fundamentalnej terminologii. I tak dla niego XX-wieczny neoklasycyzm np. **Strawińskiego** jest elitarną grą z wyrafinowanym słuchaczem, a procedury np. **Bartóka** i dodekafonistów wywodzą się z tradycyjnych form motywicznie ukonstytuowanej muzyki. W XX wieku konstrukcja formy zależna jest od użycia drugorzędnych parametrów i niesyntaktycznej harmoniki. Mówiąc o normach intraopusowych, Meyer akcentuje ich funkcję w artykułowaniu struktur formalnych i powołuje się na zjawisko satysfakcji psychicznej wynikłej z powodu ukonstytuowania się repetowanego centrum, czyli the „principle of return” (s.343), co jeszcze raz dowodzi zwycięstwa romantycznych pryncypiów.

W konkluzji Autor powraca ponownie do swych naczelnych tez:

- historia jest interpretacją,
- wybory kompozytorskie są rozumiane i wyjaśniane w kontekstach kulturowych danej epoki i oddziałujących wówczas ograniczeniach stylistycznych,
- odrzucenie konwencji i stosowanie naturalnych środków w epoce romantyzmu było konsekwencją egalitarnego ducha tego czasu, zasady, że do słuchania muzyki nie jest potrzebne uprzywilejowane wykształcenie czy konwencje,
- ideologia romantyzmu jest otwarta, a więc pluralistyczna i pozbawiona dominujących ograniczeń kompozytorskich,
- ograniczenia zapewniane są przez stylistyczne reguły i strategie, a realizowane przez konwencje i syntaktyczne schematy,
- natura ludzka bez kulturalnej pożywki nie jest możliwa,
- konwencjonalne ograniczenia ułatwiają kompozytorskie wybory, ale powstający w ten sposób „styl intraopus” pozbawiony jest konwencjonalności.



Zadziwiająca jest zbieżność tez amerykańskiego muzykologa i aksjomatów **Arnolda Toynbeego**, który także mówi o powodach zarzucenia stylu artystycznego – jest to następstwem, nie przyczyną zjawiska, argumentem na rzecz dezintegracji epoki²³⁷⁴. Do tych refleksji skłania się także wspomniany **Charles Rosen** w swej podstawowej monografii o stylu klasycznym, kiedy potwierdza funkcję przeszłości w formowaniu się nowego stylu, który nie ma być wartością eklektyczną, ale nowym fenomenem, nową odpowiedzialnością, czego przykładem są m. in. **Chopin** i **Debussy**²³⁷⁵.

Stąd zastanawiająca jest diagnoza dezaktualizacji technik romantycznych – inna we Francji, gdzie po przegranej wojnie pruskiej istniała potrzeba samopotwierdzenia długo panującej niegdyś cywilizacji i powoli schodziła ze sceny wykształcona i wysublimowana burżuazja, do której był adresowany muzyczny impresjonizm, skryształizowany dopiero na przełomie wieków. Odmienne w Niemczech – dzieło **Wagnera** służyło jako afirmacja dążącego do zjednoczenia i nowo zjednoczonego państwa, przytoczone starodawne mity dodatkowo wzmacniały przesłanie, a misyjny przekaz i jego misteryjny charakter w pełni odpowiadały mentalności niemieckiego mieszczaństwa, już zaspokojonego w swych aspiracjach, tak artystycznych, jak ideologiczno-narodowych.

Podobnie można jeszcze dokonać oglądu zwycięstwa muzyki romantycznej pośród areopagu sztuk – z powodu opóźnienia jej wejścia na scenę, po ustabilizowaniu idei, nakreśleniu technik architektonicznych, literackich i malarskich – ma tu zastosowanie reguła **A. Toynbeego** o wprost proporcjonalnej zależności siły wystąpienia stylu od czasokresu jego kształtowania się. Te orientacje uległy zmianie w II połowie wieku wraz z rozwojem nauk przyrodniczych i technicznych (teoria słyszenia **Hermanna von Helmholtza** z 1863 r.); *zeitgeist* stał się wówczas „antymuzyczny”²³⁷⁶.

Powracając więc do epoki romantycznej, obserwujemy jednak zróżnicowanie niemieckiego romantyzmu muzycznego na ten protestanckiego pochodzenia i akademickiej syntezy, bardziej sklasycyzowany aż po „neogotycki”²³⁷⁷ klimat **Johannesa Brahmsa** i na ten wzorcowy, poetycki i rozwichrzony uczuciowo w dziele **Roberta Schumanna**. Megaopus **Wagnera** natomiast jest tworem historyzującej,

²³⁷⁴ Arnold Toynbee, op. cit., rozdz. XV.

²³⁷⁵ Charles Rosen, *The Classical Style...*, op. cit., s. 522.

²³⁷⁶ Carl Dahlhaus, op. cit., s. 193.

²³⁷⁷ Charles Rosen, *The Classical Style...*, op. cit., s. 323.



akademickiej postawy światopoglądowej obecnej w II połowie wieku, jest exemplum niemieckiej wersji realizmu, tak jak uprzedni artyzm **Caspara Davida Friedricha** u progu romantyzmu.

Istotne są w romantyzmie procesy „rozmontowywania” zjednoczonej w średniowieczu czy renesansie Europy na fundamencie metafizycznego, sakralnego, sentymentalnego i egalitarnego zarazem prądu, będącego rezultatem uniwersalistycznej wizji napoleońskiej, co, zdaniem **Petera Rietbergena**²³⁷⁸ najdobitniej odróżnia go od poprzedzającego oświecenia.

Scalającą rolę dzieła **Giuseppe Verdiego** dla rozkwitu śródziemnomorskiej cywilizacji, tej cywilizacji miast, dla unifikowanych form życia towarzyskiego i specyficznej mentalności, podkreślają autorzy monografii o historii Śródziemnomorza²³⁷⁹, wywodząc, za **Paulem Valéry’em**, źródło owego racjonalizmu z tego terenu ścierania się kultur i religii – „Morze Śródziemne uczy ‘ślusznego myślenia’”. Podkreślić należy w tym miejscu jednoznacznie wiodącą i symboliczną funkcję postaci i dzieła wielkiego Włocha dla ukształtowania się świadomości zjednoczenia kraju, co znalazło wyraz tak w słynnym haśle *Viva Verdi*, jak i w zniewalająco popularnej od ponad 150 lat chóralnej melodii z opery *Nabucco – Va’ pensiero*.

Dlatego też pewne cechy muzyki jako jednego z przejawów życia kulturalnego właściwego dla supremacyjnego mocarstwa miały swój zakres geograficzny, swoje wyznaczniki artystyczne i stylistyczne, a co za tym idzie – warsztatowe. Jakie więc zjawiska muzyczne byłyby sprzęgnięte ze zmieniającymi się stylami i klimatami europejskiej kultury, z przemieszczającymi się ośrodkami i kanonami zachowania, z ewoluującym społeczeństwem ?

Jakie formy muzyczne sprzęgnięte byłyby z ideą rzymskiej wolności i tolerancji ? Czyż nie pasuje tutaj zawsze otwarta forma włoskiego koncertu, włoskiej sonaty i francuskich wariacji, średniowiecznych rondo i wokalne liryki oraz instrumentalnych włoskich form dojrzałego baroku (preludium, chaconna, toccata), włoskich renesansowych opery i madrygału ?

Czyż nie należy mówić w tych kręgach o formach swobodnych, elastycznych, podatnych na przemiany techniczne i estetyczne, na preferencje rytmiki tanecznej,

²³⁷⁸ Pieter Rietbergen, op. cit., s.314.

²³⁷⁹ *Historia świata śródziemnomorskiego*, red. Jean Carpentier i François Lebrun, przełożył Antoni Pierchała. Ossolineum 2003, s.286-289.



infiltracji ludowości i czynników lirycznych, o upodobaniach do barwności muzyki, o dominacji melodii i w rezultacie nieczęstych wykróceniach poza obowiązujący system tonalny ?

Odzwierciedlająca niemieckie dramatyczne emocje i dialektykę przeciwstawnych sił sonata stojąca z drugiej strony wobec zawsze niedookreślonych francuskich wariacji i suity, typowa dla niemieckiego mieszczaństwa pieśń wraz z licznymi drobnymi utworami fortepianowymi, wielkimi symfoniami i koncertami wobec rozwijanej w II połowie wieku organistyki i kameralistyki francuskiej, a oba te gatunki przeciwstawione wszechpanującej operze włoskiej od **Monteverdiego** po **Pucciniego** – stanowią wyraźny przykład odmienności artystycznej wynikającej z podziałów mentalności europejskiej.

Podobnie ma się rzecz z fugą, zsyntetyzowaną przez **Johanna Sebastiana Bacha** ze wzorów włoskich i północnych w duchu niemieckiej dialektyki i mistyki, acz na pokładach protestanckiej powściągliwości i liberalnej struktury.

W momencie, kiedy rzymskie prowincje Tracji, czyli część dzisiejszej Bułgarii zajęte przez ludność słowiańską zostały podbite przez Mongołów, a potem na całe wieki przeszły pod obszar oddziaływania cesarstwa Wschodniego z Turcją na czele – skończył się proces cywilizacyjny na tych terenach, objętych początkowo „kulturą wina”. Podobnie śmierć **Ludwika Jagiellończyka** pod Mohaczem (1526) i klęska pod Białą Górą w 1620 roku, a potem działalność Habsburgów na czterysta lat uniemożliwiły Czechom kontynuację średniowiecznego wzrostu gospodarczego i kulturalnego dokonującego się za dynastii **Przemyslidów** i **Luksemburgów**, a co za tym idzie korzystanie z cywilizacyjnych dobrodziejstw „kultury wina”, blisko której pozostawały.

Doniosłe reformy **Piotra Wielkiego** i **Katarzyny Wielkiej**, przeobrażających swój kraj, pozostający jeszcze w XVII wieku w obrębie średniowiecznych obyczajów, także wzięły swoją genezę ze społecznych i kulturowych układów zachodu, czego najlepszym przykładem jest Sankt Petersburg, zrodzony całkowicie od początku. Obszary te leżą daleko od „linii wina”, tutaj panuje już wzorzec Azji...

I tak taniec „zorba”, dzieło greckiego i europejskiego zarazem kompozytora-architekta **Iannisa Xenakisa**, rozkwit ludowej muzyki bułgarskiej czy rumuńskiej mogą być traktowane jako relikty śródziemnomorskich elementów kulturowych, których nie zdołała zniszczyć Wielka Porta.



Odslony. Sinusoida kultury. Manieryzmy

3.4. *Barok gotyku.* Ostatnim zagadnieniem, nad którym chciałabym się teraz na chwilę zatrzymać, jest jeden z aksjomatów zachodniej kultury, owa sinusoidalna ewolucyjność prądów kulturowych, owo zachwycające wariacyjne przemijanie, owa zadziwiająca kumulacyjność europejskiej kultury, które, zachowując wierność korzeniom, pozwalają wzrastać coraz to nowemu kwiatu. Te przemiany powodują różnorodność występowania punktów klimaktycznych w zakresie form muzycznych, ich rozplanowania czasowego i geograficznego, powodują powolne zanikanie pewnych dominujących kiedyś orientacji, na rzecz tych nowopowstałych, uprzednio zaniechanych i krytykowanych, będących później bazą dla innych myśli, przejmujących po nich pałeczkę przewodnictwa.

Ta linia naprzemiennych wystąpień awangardy konstytuującej się w powszechny kod komunikacyjny także dokonuje się na podstawie owego grecko-rzymskiego dziedzictwa ratio i natury, zmysłu i umysłu...

Wobec bezdyskusyjności oddziaływania znanej już sinusoidalnej linii ewolucji sztuki europejskiej w tym momencie zastanawiać nas będą raczej kwestie objawiania się kolejnych koncepcji awangardowych na płaszczyźnie już obowiązujących idei dominujących. Istotny jest proces anonsowania nowych koncepcji i ich znaczenie w obliczu później stabilizujących się orientacji.

Procesy interpretacji rzeczywistości w dziele sztuki **Mario Praz** tłumaczy następująco: „w naśladowaniu dzieła sztuki krystalizuje się interpretacja i smak epoki, w jakiej owo naśladowanie jest dokonywane; z biegiem lat drugi z tych elementów (nałożony przez późniejsze interpretacje – przyp. mój J. S-K) przybiera na sile i staje się coraz wyraźniej dostrzegalny... trzeba czekać, aż ten drugi element się zestarzeje, by można go było uchwycić”²³⁸⁰. Bardziej nas interesuje więc ów drugi element tworzenia dzieła sztuki, poza tym pierwszym bezdyskusyjnym, czyli orientacją dominującą.

W dziedzinie muzyki owo przepływanie prądów i zmienna ich ocena widoczne są tak silnie, jak w innych sferach sztuki, acz przebiegają w odmiennych upostaciowaniach periodycznych. Zacząć wypada od najbardziej brzemiennego dla zachodniej kultury długiego okresu podejmowania antycznego dziedzictwa w nowych chrześcijańskich uformowaniach, kiedy to stare idee nie całkiem zniknęły, a na ich

²³⁸⁰ Mario Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przełożył Wojciech Jekiel. Warszawa 1981, s.38-39.



fundamencie wytwarzały się nowe, co fascynująco w odniesieniu do literatury opisał **Ernst Robert Curtius**²³⁸¹.

W sferze muzyki podobny problem odbywał się, z opóźnieniem, na płaszczyźnie kodyfikacji śpiewów w postać chorału w IX i X w., co było poprzedzone stopniowym odkrywaniem greckiego systemu, jako podstawa do adaptacji teoretycznej²³⁸². Przecież: „nowe siły nie tylko nie wykorzeniły doszczętnie kultury grecko-rzymskiej, lecz przeciwnie: swoje własne oryginalne idee zaszczepliły na mocno wrośniętym w glebę, potężnym pniu cywilizacji klasycznej”²³⁸³, co zostało zarysowane w rozdziale poprzednim. W tym momencie staramy się ilustrować tezę o wadze okresów przejściowych, o wzrastającej sile nowych idei awangardy, który to proces trwał w tym przypadku kilka wieków, co w XIX wieku potrafiło przybrać moment jednej generacji (impresjonizm), a w XX wieku – kilkanaście lat (np. neoklasycyzm od **Ravelowskiego** prototypu w *Sonatinie* z 1905 r. do manifestu **Prokofiewa** w 1917 r. – *I Symfonii „klasycznej”*).

I jeżeli wielokrotnie, sinusoidalnie, w europejskiej kulturze powtarza się zjawisko wyłaniania się awangardy z antycznego dziedzictwa, z powrotu ku ratio lub, odwrotnie, w formie buntu przeciw rozumowi i strukturze – wtedy rodzi się nowa jakość, ale rodzi się jeszcze za życia poprzedniej orientacji, czerpiąc z niej ożywcze soki i przyczyniając się do jej skostnienia lub ... manierystycznego rozwichrzenia.

Samo pojęcie „awangardy”, „nowej muzyki”, „walki klasyków z romantykami” towarzyszy sztuce od zarania w sąsiedztwie zjawiska manieryzmu. Można w tym przypadku mówić o złamaniu dotychczasowego kodu (jak np. impresjonizm, dodekafonia), o jego transformującej asymilacji (rokoko), o zanegowaniu struktur²³⁸⁴ (zaniechanie basso continuo i techniki snucia motywicznego w klasycyzmie na rzecz harmonicznego podstawy basowej, budowy okresowej i techniki ewolucyjnej) czy o swobodnej kontaminacji form, jak to objawia się w romantyzmie (symfonia wokально-instrumentalna, poemat symfoniczny w narracji sonatowej). Bliżej będzie o tym mowa w rozdziale 7.

²³⁸¹ Ernst Robert Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i opracowanie Andrzej Borowski, Kraków 2009.

²³⁸² **Klemens z Aleksandrii** I/III w., neopitagorejska myśl **św. Augustyna** IV/V w., **Martianus Capella** V w., neopitagorejska i neoplatońska koncepcja **Boetiusa** V/VI w., **Cassiodorus** VI w., **Izydor z Sewilli** VII w., notacja neumatyczna wywiedziona z gestu VIII w.: Jerzy Morawski, *Teoria muzyki w średniowieczu – wybrane zagadnienia*, Warszawa 1979; Beekman C. Cannon, Alvin H. Johnson, William G. Waite, op. cit., s. 5-25.

²³⁸³ Richard Tarnas, op. cit., s.114.

²³⁸⁴ Olga Romańska-Malina, *Bunt literatów*, Warszawa – Bielsko-Biała 2009.



Od kiedy w łonie manieryzmu i stabilizacji poprzedniej epoki rozkwitała „nowa muzyka” towarzyszyły temu estetyczne wstrząsy i spory, wspomniane uprzednio m. in. w kontekście opery. Już od XIV-wiecznej *ars nova* poczynając, obserwować można szeregi wystąpień kontradycyjnych w stosunku i w obszarze obowiązujących kanonów z obowiązkową aprobatą grona artystów, o czym traktowały tezy **Leonarda Meyera**.

Pozostaje dyskusyjny problem rozwoju w sztuce, doskonalenia środków, arabeski ciągłości i innowacji, *constans* i zmiany²³⁸⁵. **Zbigniew Skowron** przytacza tutaj aksjomaty heglowskiej dialektyki, reguły ciągłości rozwoju jako swoistego continuum w poszukiwaniu *opus perfectum et absolutum*²³⁸⁶. Akceptując kanon nierównomierności i nielinearności ewolucji sztuki muzycznej tak chronologicznie, jak warsztatowo, estetycznie i geograficznie, autor w pięciu punktach przyjmuje ściśle relacje tradycji wobec „nowości”, zakładając tym samym brak zasad wystąpień awangardy²³⁸⁷.

Specyficzny dla pojęcia wiek XX, obfitujący w ciągle nowe hasła i manifesty, zakotwiczone właściwie w dekadencjnym przełomie, tworzył społeczne podstawy dla tych artystycznych buntów, bulwersujących opinię środowiskową, które jednak nie traciły więzów z tradycją, co podkreśla się w analizie dzieła np. **Pabla Picassa**²³⁸⁸ (mowa o tym była w rozdziale 2. niniejszej rozprawy).

Nie trzeba dodawać, iż detaliczne wyselekcjonowanie momentów strategicznych nie jest tożsame u wielu uczonych (**Carl Dahlhaus**, **Kurt von Fischer**, **Hans H. Eggebrecht**), aczkolwiek w ogólnym zarysie wykaz ten pozostaje zgodny. Istotna jest wspólnie rozumiany zredukowany, zintensyfikowany i uproszczony styl „nowego” oraz jego geneza – z terenów peryferyjnych, zakazanych (np. świecka liryka rycerska z południowego pogranicza Europy o znamionach herezji ustanawiająca europejski kanon romansu, świecka muzyka wokalna i dramatyczna oraz włoska instrumentalna renesansu, ewoluujące w baroku, angielska technika *gymel* inspirująca polifonię kontynentu, wyspiarska fascynacja gotykiem determinująca romantyzm czy infiltracja pogańskich mitów celtyckich naznaczająca misterium **Wagnera**, środkowo-wschodnie czeskie i austriackie „szkoły” zapoczątkowujące symfoniczny europejski klasycyzm). Aktualne pozostają więc refleksje **Henri Focillona** o trzech fazach rozwoju sztuki,

²³⁸⁵ Zofia Lissa, *Wstęp do muzykologii*, Warszawa 1974; Konstanty Regamey, *Próba analizy ewolucji w sztuce*, Kraków 1973.

²³⁸⁶ Zbigniew Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, Warszawa 1989, s.17-20.

²³⁸⁷ Ibidem, s. 21-22.

²³⁸⁸ Federico Poletti, *L'art. au XXe siècle. I. Les avant-gardes*, traduit de l'italien par Dominique Ferault, Paris 2006, s. 8-11.



ukazujących się analogicznie do kształtowania się losu człowieka w postaci segmentu wstępnego, dojrzałego i późnego, manierystycznego²³⁸⁹.

Jeżeli, konkludując, rozpatrzmy fale awangard w **Toynbeeowskiej** funkcji sukcesywnie symplifikującej się wzajemnej gry wyzwań i odpowiedzi i niezbędnego kapitału élan vital, skoro pojmować będziemy nowości jako zwycięskie odpowiedzi polegające na wewnętrznej samoartykulacji, samodeterminacji²³⁹⁰, to nasunie się nieodparcie zjawisko np. muzycznego impresjonizmu, zasadzające się m. in. na redukcji reguł harmonicznym czy syndrom postmodernizmu, powracającego do selektywnie traktowanej tradycji, a w odniesieniu do historii pomyśleć można o **Bachowskiej** fudze porządkującej dotychczasową swobodę rozwiązań i ustanawiającej proceduralny kanon.

W dalszej refleksji nasuwa się zatem potrzeba rozpatrzenia zjawiska manieryzmu kończącego poszczególne epoki jako punkty przejściowe, odzwierciedlającego zarazem przeszłość stylu odchodzącego i zapowiedź nadchodzącego. Jest więc manieryzm charakterystyczny w swej fantazyjności, w swym intensywnym zespoleniu tego, co „sophisticated” i jeszcze nie dojrzałe, nieśmiałe lub, przeciwnie – bardzo odważne nowe, w swej proroczej wizji przemian tradycji w nowe jakości, czasami nie całkiem odległe od pozostawionych za sobą.

Czyż nie jest postępowaniem kontemplacyjnego anachorety, jak to określa **Arnold Toynbee**²³⁹¹, obserwowane w historii „wycofania się” niektórych krajów z inicjowania nowości na rzecz słynnych awangardowych powrotów ze zdwojoną siłą, co najbardziej klarownie odzwierciedla ewolucja muzyki francuskiej z jej periodycznymi renesansami w XIII i XV wieku, czasie klasycyzującego baroku, rokoka i XIX wieku aż po moment **Oliviera Messiaena** i jednocześnie z okresami „nieobecności” (romantyzm).

Syndrom manieryzmu uważa się w historii sztuki za „powracającą falę” sztuki europejskiej, a rozpatruje się je w odniesieniu do podstawowego punktu odniesienia, jakim jest znany manieryzm przełomu XVI i XVII stulecia²³⁹², akcentuje się zarówno jego mistrzowskie panowanie nad formalnymi i technicznymi środkami

²³⁸⁹ Za: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, przedmową poprzedził Władysław Tatarkiewicz, wyboru dokonała, wstępem oraz notami o autorach opatrzyła Irena Wojnar, Warszawa 1980, s. 240-268, tłum. Aleksandra Olędzka-Frybesowa.

²³⁹⁰ Arnold Toynbee, op. cit., rozdz. VIII, X.

²³⁹¹ Ibidem, rozdz. XI.

²³⁹² Tadeusz Chrzanoski, *Manieryzm jako proces postrzegania różnych epok*, w: *Wobec sztuki. Historia, krytyka, teoria*. Red. Elżbieta Wolicka i Piotr Kosiewski. Lublin 1992, s.135-146; Lech Kalinowski, *Max Dvořak i jego metoda badań nad sztuką*. Warszawa 1974.



danej epoki, jak i funkcję jej zamknięcia²³⁹³. Owe „powtarzalne analogie kompleksowych zjawisk”²³⁹⁴ (op. cit., s.136) stymulujące niektóre już nie kontrowersyjne określenia, jak np. „renesans średniowiecza”, barok gotyku²³⁹⁵ czy zaakceptowane rokoko funkcjonujące już w naukach o sztuce można odnieść także i do muzyki (funkcjonujące już określenia w muzyce gotyk i rokoko). Jej rozwój potwierdza sinusoidalność pewnych elementów technicznych i estetycznych w ewolucji kultury europejskiej.

Jeżeli zastanowić się nad cechami manieryzmu w ogóle, to wskazać trzeba na wyrafinowanie formalne, dekoracyjność, fantazyjność, intensyfikację dysonansów, a **Arnold Hauser** określa go jako „pierwszy nowożytny kierunek stylowy...”, dla którego stosunek tradycji i zastąpienia starego nowym wydaje się zadaniem rozwiązalnym za pomocą środków racjonalnych”²³⁹⁶.

I tak jak nowoczesny ekspresjonizm objawił się po raz pierwszy w gotyku, a elitarność i spirytualizm manieryzmu prowadzą wprost do impresjonizmu (**Arnold Hauser**), jak owa figura serpentinata, „zawołowane rozdarcie duszy” i „języki płomieni” łamały zasady piękna klasycznego wraz z dowcipem i groteską **Giuseppe Arcimboldiego**²³⁹⁷, tak drobiazgowość i wykwinność manieryzmu i tendencje abstrakcyjne zespalały się tyle z ekspresjonizmem, co z surrealizmem **Daliego**²³⁹⁸.

I jeżeli już od IX wieku²³⁹⁹ zaczynała oddziaływać przywieziona z Konstantynopola grecka literatura i kielkowały jednocześnie idee humanizmu naukowego i gospodarczo-prawnego, to rozwijała się nadal średniowieczna scholastyka²⁴⁰⁰ jako ów zrozumiwały kod komunikacyjny, skoro **Oskar Halecki** traktuje wiek XIV już nie w okolicznościach średniowiecznych²⁴⁰¹, jeżeli w czasach początkowych przejawów humanizmu tworzył **Mikołaj Sęp-Szarzyński**, prekursor

²³⁹³ Walter Koch, op. cit., s.457.

²³⁹⁴ Tadeusz Chrzanowski, op. cit., d. 136.

²³⁹⁵ *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, op. cit., s.240-268.

²³⁹⁶ Arnold Hauser, *Społeczna historia sztuki i literatury*, przekł. Janina Ruszczyćówna. Warszawa 1974, s.186.

²³⁹⁷ Girolamo de Michèle, w: *Historia piękna*, red. Umberto Eco, przełożyła Agnieszka Kuciak, Poznań 2005, s. 220-221.

²³⁹⁸ Gustav René Hocke, *Świat jako labirynt. Manierizm i mania w sztuce europejskiej w latach 1520-1650 i współcześnie*, przeł. Marek Szalsza, Gdańsk 2003.

²³⁹⁹ Richard Tarnas, *Dzieje umysłowości zachodniej. Idee, które ukształtowały nasz światopogląd*, przekł. Michał Filipczuk, Janusz Ruszkowski, Poznań 1991, s. 153-161.

²⁴⁰⁰ Józef Maria Bocheński, *Zarys historii filozofii*, Kraków 1993, s.149.

²⁴⁰¹ Oskar Halecki, op. cit., s. 142.



baroku²⁴⁰², skoro dekoracyjny i dekoratorski pełen fantazji awangardowy „sentymentalizm rokokowy był wstępem do romantyzmu”²⁴⁰³, a za odnowiciela poetyki brzydoty średniowiecza na bazie motywów renesansowych uznaje się **Rembrandta**²⁴⁰⁴ - można spróbować poszukać podobnych zjawisk paralelności myśli w sferze muzyki, punktów krzyżowania się różnych idei, gdyż także i w tej dziedzinie rozwój nie przebiega liniowo.

Epoka i metody uniwersalnego kodu komunikacyjnego w sztuce, takiego jak chorał, rytmika modalna czy nawet motet nie skończyły się wraz z XIV-wiecznym nadejściem awangardowych powiewów humanizmu i indywidualizmu w stylu Ars Nova, w późniejszym renesansie ulegało to już daleko idącemu skomplikowaniu, a omówiony powyżej dualizm ortodoksyjnego **Palestriny** i nowatorskiego **Orlando di Lasso** ten syndrom potwierdza, podobnie jak współwystępowanie restytuujących tradycję i klasycyzujących idei **Johannesa Brahmsa** oraz syntezy, klimaksu i intensyfikacji romantyzmu w dziele **Richarda Wagnera**.

Józef Michał Chomiński mówi wprost, iż „jedynie powstanie opery ok.1600 oraz zastosowanie basso continuo stanowią wyraźną cezurę historyczną. Natomiast inne formy uprawiane w tym czasie nie dają podstawy do wyznaczenia ścisłych granic chronologicznych”²⁴⁰⁵. Zauważyć można interesującą liniową prawidłowość wydłużania się okresów przejściowych i coraz silniejszego zazębiana się poszczególnych epok historycznych – etap pomiędzy barokiem a klasycyzmem stanowi już prawie odrębny czasokres w rozwoju sztuk²⁴⁰⁶.

Z dwóch szkół przełomu baroku ta usytuowana w północnych strefach Niemiec uznana została za odchodzącą, a ta południowa wespół z wiedeńskimi orientacjami wytyczyła kierunki rozwoju klasycyzmu²⁴⁰⁷. Podobnie jak popularność stile antico w czasie trwania nowych koncepcji barokowych aż do XVIII wieku, i nawet aż do XIX-

²⁴⁰² Janina Rytel, *Barok*. W: *Literatura polska od średniowiecza do pozytywizmu*, red. Jan Zygmunt Jakubowski, Warszawa 1979, s.134.

²⁴⁰³ Jan Tomkiewicz, *Rokoko*. Warszawa 1988.

²⁴⁰⁴ Clark Kenneth, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, London 1966, cyt.za: Mario Praz, op. cit., s.161.

²⁴⁰⁵ Józef M. Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz.1. Kraków 1989, s.224.

²⁴⁰⁶ Manfred Bukofzer, op. cit., s. 309-362 – późny barok w l.1680-1750, styl rokoko i galant w l. 1710/1720-1770/1780: Krystyna Fangorowa, op. cit., s. 261-278; klasycyzm rozpoczęty przez **Luciena Rebatet** od postaci **Claudia Monteverdiego** z pominięciem baroku jako ogólnoeuropejskiego stylu (op. cit., s. 147). Podobnie wyodrębniony gotyk w muzyce w l. 1250-1500: Krystyna Fangorowa, op. cit. s. 117-148.

²⁴⁰⁷ Hugo Daffner, *Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart*, Leipzig 1906; Jolanta Bauman-Szulakowska, *Forma sonatowa w XIX i w pierwszej połowie XX wieku. Gatunek koncertu od baroku do neoklasycyzmu*, Katowice 2003.



wiecznego „ruchu cecyliańskiego” to wyraz orientacji o drugorzędym znaczeniu doprowadzającej w II połowie wieku do akademizmu, eklektyzmu na bazie historyzmu.

To **Christoph Willibald Gluck** reprezentuje syntezę baroku i klasycyzmu w swoim reformatorskim dziele, a **Wilhelm Friedemann Bach** m.in. kultywuje barokowy kształt polifonii mimo jednoczesnych swoich nowatorskich tendencji, to obok rozkwitającej skomplikowanej renesansowej polifonii wyodrębniają się nowe postaci taneczne i liryka świeckich madrygałów, w samym baroku objawia się jednocześnie dojrziała homofonia arii i konstruktywna polifonia fugi **Bachowskiej**, co streszcza dychotomicznie synteza **Bacha** i **Händla** u kresu tej doby, w klasycyzmie powstają wybitne dzieła religijne, a w romantyzmie - fugi²⁴⁰⁸ jako wyraz historyzmu.

Kwestia przełomów i nakładających się linii estetycznych poruszana jest w dyskusji naukowej, o czym świadczy uświadomiony od kilku zaledwie dekad odrębny, północno-niemiecki styl galant w muzyce, ucieleśniany m. in. przez niżej wymienionych twórców, aczkolwiek wprowadzony do teorii przez **Hugo Riemanna** jako zakorzeniony w tendencjach rokokowych sztuk dekoracyjnych oraz przez **Ernsta Bückena**²⁴⁰⁹.

To w końcu baroku z procesów redukcji powszechnie obowiązującej polifonii wyłania się już w II tomie *Das Wohltemperierte Klavier* homofonia, podobna w niektórych preludiach do rówieśnej sonaty zaliczanego do stylu galant **Domenica Scarlattiego** (1685-1757), to **Georg Christoph Wagenseil** reprezentuje wczesną, przełomową dla klasycyzmu szkołę wiedeńską z silnymi relikami baroku, to utwory poczdamskiego rokoka braci **Carla Heinricha** i **Johanna Gottlieba Graunów** obok francuskich klawesynistów ustanawiają myślenie w stylu klasycznym. To sam **Carl Philipp Emmanuel Bach** i nawet jeszcze **Joseph Haydn** piszą krystalizującą się formę sonatową, monotematyczną, z wyraźnie zarysowaną klasyczną już reprzyą i zarazem barokowym snuciem motywicznym.

Początki tendencji romantyzujących, wywiedzione m. in. z nowatorskich myśli **Edmunda Burke**²⁴¹⁰, umiejscawiane na lata 70. i 80. XVIII wieku, słyszalne są nawet w późnym dziele **Wolfganga Amadeusa Mozarta**, w sonatach fortepianowych **Jeana Schoberta** (1760), w kwartetach **Josepha Haydna** po op.64 obok *Stworzenia świata* i

²⁴⁰⁸ W V symfonii **Brücknera**, w Wariacjach na temat **G. F. Händla** **J. Brahmsa**, fugach **Mendelssohna**, **Chopina**, **Regera**, przez **Liszta** i **Szymanowskiego**, od **Beethovena** poczynając.

²⁴⁰⁹ Alina Mądry, *Styl galant – schyłek czy przełom w muzyce ?*, w: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*. T.2., red. Ewa Borkowska i Eugeniusz Knapik, Katowice 2006, s. 64-75.

²⁴¹⁰ Philip G. Downs, *Classical Music. The Era of Haydn, Mozarta and Beethoven*, New York – London 1992, s. 113.



Pór roku, w sentymentalizmie **Michała Kleofasa Ogińskiego** czy w miniaturach **Marii Szymanowskiej**, w wybujałym wirtuozostwie i emocjonalizmie **Ferdynanda Riesa** czy **Daniela Steibelta**²⁴¹¹.

Jednocześnie wiemy, jak klasyczny w swych sonatach potrafił być **Franz Schubert**, mówi się także o klasycyzujących procedurach u **Fryderyka Chopina** i wczesnoromantycznej, klasycyzującej twórczości jego nauczyciela **Józefa Elsnera**; w XIII Psalmie **Ferenca Liszta Vincent Arlettaz** widzi symptomy impresjonizmu²⁴¹², a świat **Gustava Mahlera**, dla **Richarda Taruskina** początek modernizmu²⁴¹³, uznawany jest za prototypowy dla postmodernizmu - to ponowne zwiastuny awangardy na tle powszechnej wykładni estetycznej.

Akademicki i ortodoksyjnie klasyczny jest w swojej linii twórczej **Vincent d'Indy** (zm.1931), wierny swoim ideałom wobec ówczesnych nowo się kształtujących układów impresjonistycznych i postimpresjonistycznych, kończący swoje dzieło w duchu neoklasycyzmu, podobnie zresztą jak sam **Richard Strauss** czy w klarownym klimacie klasycyzującym, jak **Claude Debussy** i **Karol Szymanowski** (*II Koncert skrzypcowy, IV Symfonia koncertująca*). I kiedy w 1909 r. **Sergiusz Diagilew**, prekursor XX-wiecznego estetyzmu²⁴¹⁴, organizuje w Paryżu słynne *Balety Rosyjskie*, w tym samym czasie **Anton Webern** wyznacza swoją *Kammersymphonie* nowe kierunki rozwoju XX-wiecznego modernizmu.

Jeśli za manieryzm renesansu można uznać rozkwit formuły missa parodia, za manieryzm klasycyzmu dorobek **Beethovena**²⁴¹⁵, romantyzmu teorię **Wagnera**, a neoklasycyzmu - *Grupę Sześciu*²⁴¹⁶, określoną przez **Richarda Taruskina** jako „surrealistyczny klasycyzm”²⁴¹⁷, to nie dziwi nas postmodernistyczne, eufoniczne, humanistyczne i pozbawione reguł konstrukcyjnych zakończenie ortodoksyjnego i strukturalizującego „sonoryzmu” – to właśnie jest prawidłowość dziejów, to właśnie jest rysunek arabeski awangardy i kanonu.

²⁴¹¹ Paul Egert, *Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik*, Bd.1. Berlin 1934.

²⁴¹² Vincent Arlettaz, op. cit.

²⁴¹³ Richard Taruskin, op. cit., t.IV: *Music in the Early Twentieth Century*.

²⁴¹⁴ Michel Faure, *Musique et société du second empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion 1985, s.43.

²⁴¹⁵ Michael Spitzer, *Music as Philosophy. Adorno and Beethoven's Late Style*, Bloomington, Indiana University Press 2006.

²⁴¹⁶ Jolanta Bauman-Szulakowska, *Sérénité, humor, fantazja w twórczości instrumentalnej Francisca Poulenc'a*, Poznań 2000.

²⁴¹⁷ Richard Taruskin, t. IV op. cit.



Przełom XIX i XX wieku to zresztą czas niezwykle, burzliwy, czas przyspieszenia i rozwoju techniki, okres, w którym częstotliwość występowania coraz to nowych myśli awangardowych nasila się niewspółmiernie do dawnej tradycji historii sztuki i zarazem moment niezwykle nasilenia się tendencji spiritystycznych – kiedy to w trzech dekadach owijania świata przez secesję od 1890 do 1920 r. Europa ogląda galijskie innowacje: muzyczny impresjonizm i neoklasycyzm, zapoczątkowany klasycyzującymi pierwiastkami **Claude’a Debussy’ego**, **Vincenta d’Indy**, **Maurice’a Ravela**, klasycyzującym impresjonizmem **Alberta Roussela**, poprzez dojrzały klasycyzm **Sergiusza Prokofiewa** i **Igora Strawińskiego**, a zwieńczony *Grupą Sześciu* w stylu Art Déco, ostatnią fazą twórczości **Karola Szymanowskiego** oraz obfitym dorobkiem polskiego neoklasycyzmu²⁴¹⁸.

Te rewolucyjne dążenia przeciwstawione są wyrazowości germańskiej: odnowieniem polifonii i kanonicznego strukturalizmu u **Paula Hindemitha** w ramach tendencji restauracyjnych oraz wywiedzionym ze świata **Gustava Mahlera** wybuchem ekspresjonizmu w typie grup *Die Brücke* i *Der Blaue Reiter*, nurtu prowadzącego wprost do ortodoksyjnej zrazu i utopijnej, totalitarnej w wymowie dodekafonii mistrzów wiedeńskich. Ów czas przenikania się różnorodnych orientacji, zmacony jest także ulotnymi manifestami krótkotrwałych mód dadaizmu, nabizmu, futuryzmu czy rosyjskiego abstrakcyjnego promienizmu²⁴¹⁹.

Obok ówczesnego paryskiego centrum artystycznego pełniącego tę rolę na zmianę z Berlinem, Wiedniem, Monachium i Barceloną powstają nowe ośrodki, świadcząc o XX-wiecznej tendencji do dywersyfikacji – Amsterdam, Bruksela, Zurych, Mediolan i Weimar.

Te nowe, kiełkujące tendencje, zrazu pozostające na drugim planie, ta swoista i powtarzająca się przez wieki rodząca się powoli i na drugim planie ars nova dowodzi nieustannej innowacyjności europejskiej myśli, co przekazała nam starożytność. Dążenie do czegoś nowego, do transformacji istniejącego i powszechnie adaptowanego kodu argumentuje z jednej strony niewyczerpane bogactwo antycznego dziedzictwa – wielkie myśli każdego renesansu opierały się przecież na interpretacji spuścizny

²⁴¹⁸ Paul Griffiths, *Brève histoire de la musique moderne*, traduit de l’anglais par Marie-Alyx Revellat, Fayard 1992; Elliott Antokoletz, *Muzyka XX wieku*, tłum. Justyna Chęsy-Parda, Jacek Lesiński, Agnieszka Kubiak, Poznań 2009; Jadwiga Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Kraków 2009.

²⁴¹⁹ Federico Polletti, op. cit.; wspinała panorama narodzin sztuki XX wieku: Mieczysław Porębski, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1965.



starożytnych – a z drugiej strony wspiera się na kanonie wiecznie poszukującego „ducha” europejskiej kultury, „ducha” akcentującego geograficzną, ale i chronologiczną różnorodność, tak sukcesywnie, jak symultatywnie.

Postludium

3.5. W zakończeniu tylko pragnęłabym wskazać na pewne dzieła muzyczne, ilustrujące powyższe tezy o symultanicznej dwutorowości dominujących i drugorzędnych prądów, o końcowych obiektywizujących przemianach zdeklarowanych kompozytorów ekspresjonistów i warsztatowych wyznacznikach tej twórczości. Mowa tu poza wspomnianym *Preludiami* do II tomu *Das Wohltemperierte Klavier*²⁴²⁰ np. o wspomnianym *II Koncercie skrzypcowym Karola Szymanowskiego*, odznaczającym się neoklasycznym wyważeniem emocji i takim rysunkiem architektonicznym (jednoczęściowy, 4 motywy w układzie 2+2, technika wariacyjna) oraz infiltracją elementów podhalańskich, które to dzieło znamionuje ostatni syntetyczny okres twórczości artysty²⁴²¹, obok klasycyzującej i ludycznej *IV Symfonii*, mającej ponownie za podstawę czynniki ulubionej kultury Podhala.

Podobnie można ująć trzy ostatnie sonaty **Debussy’ego**²⁴²² oraz klasycyzujący **Charlesa Koechlina**²⁴²³ i romantyzujący **Florenta Schmitta**²⁴²⁴ nurt postimpresjonizmu, ponadto stylizujący, **Mozartowski** z ducha *Koncert G-dur Ravela*, odpowiadający na rozpoczęcie przez niego europejskiego neoklasycyzmu w 1905 r. *Sonatiną fortepianową* czy pozostająca na pograniczu stylów, momentami odchodząca od jego klimatu twórczość zdeklarowanego wagnerysty **d’Indy’ego** – symfoniczne *Les jours d’été a` la montagne* (1906, c-moll)²⁴²⁵.

Utwór występuje z tekstem **Rogera de Pampelonne** *Les Heures de la Montagne. Poèmes en prose*, jest trzyczęściowy: *Aurore, Jour, Soir*. Charakterystyczne procedury i faktura późnego

²⁴²⁰ Hermann Grabner, *Anleitung zur Fugenkomposition*, Leipzig 1934.

²⁴²¹ M. Tomaszewski, *Chopin, Szymanowski, Lutosławski w swych stylach późnych i ostatnich*. W: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, t. 1., red. Wojciech Kalaga i Eugeniusz Knapik, Katowice 2002, s. 151-161.

²⁴²² *Sonata na flet, altówkę i harfę* (1915), *Sonata na wiolonczelę i fortepian* (1915), *Sonata na skrzypce i fortepian* (1917).

²⁴²³ Poemat symfoniczny *Livre de la jungle*, balet *La forêt païenne*, symfonia choreograficzna *Symphonie des sept stars, Symphonie d’Hymnes*.

²⁴²⁴ *Kwintet fortepianowy*, poemat symfoniczny *Tragedie de Salome*, fresk symfoniczny *Antoniusz i Kleopatra*.

²⁴²⁵ Christian Doumet, Claude Pincet, *Les musiciens français*. Rennes 1982.



romantyzmu, wraz z istotną, charakterystyczną dla tego kompozytora obecnością faktury imitacyjnej, stosowanie postaci kolorystycznych, wyemancypowanych często od podstawy harmoniczej (długie płaszczyzny o postaci „migotliwej”, o figuracji tremolandowej, paralelizm akordowy), żywy rytm zmian harmoniczych, często nieustabilizowanych, acz ciągle jeszcze zakotwiczonych w zarzucanym systemie tonalnym, obok szeregowej architektury kolejnych obrazów, odejście od kanonu sonatowości – ukazują typowy obraz muzyki francuskiej u schyłku stulecia, muzyki dogłębnie zainspirowanej ideami **Wagnera**.

Imitacyjny temat I rodzący się po długim wstępie, t. II w H-dur o zdecydowanej postaci melicznej i rytmicznej (synkopy, symbolizujące wiatr) i t. III, najlżejszy z tych trzech – stanowią podstawę pierwszego ogniwa, burzliwego. Drugi segment, obrazujący dzień, traktowany wariacyjnie, dwumotywiczenie, bazuje na innych ukształtowaniach tematycznych; nasilone są w tej części izotopie zjawisk natury – według nomenklatury **Eero Tarastiego** (drżnienia powietrza, szum lasu, motyw „ptasich treli”, w cz.I aluzja do zdarzenia myśliwskiego) i sugestii interakcji społecznych (aluzja do zabawy tanecznej), a z drugiej strony, co znamienne dla tego kompozytora w późniejszej twórczości²⁴²⁶ - rozluźnione zasady **Wagnerowskiego** neoromantyzmu i dogmatycznego nauczania w Schola Cantorum²⁴²⁷ ustępowały na rzecz zjawisk bardziej swobodnych, skonstruowanych na fundamencie barwy, wyizolowanej z przebiegu harmonicznego, czemu potem **Debussy** nada genialne rysy.

Część III jest radosna, wesoła i żywa, raczej nietypowa dla **d’Indy’ego**, także skonstruowana szeregowo z zakończeniem, z jednym kontrastującym kantyleną motywem środkowym. Każda z części ma swoje tematy, nie zachodzi tu więc charakterystyczna dla francuskich postwagnerystów tej doby cykliczność symfoniczna, zakorzeniona w procedurach **Wagnerowskich**²⁴²⁸. Autorzy wspomnianego przeglądu mówią o obronie „gallikanizmu francuskiego” w jego wydaniu, o percepcji przez niego idei **Wagnera** przy zachowaniu cech rodzimej tradycji, co uległo intensyfikacji u początku XX wieku, a jego dorobek określają jako „une création de l’ordre”; faktycznie był on w kwestii osobowości przeciwieństwem Mistrza²⁴²⁹.

Michel Chion, autor monografii romantycznej symfonii, sytuuje twórczość **d’Indy’ego** naturalnie w kręgu tzw. postfranckistów, omawiając symfonię *Sur un chant*

²⁴²⁶ Autora innych ponadto dzieł sugerujących „górką” refleksję: *Le Poème des montagnes* na fortepian op.15, o trzech epizodach, 1881; *Symphonie sur un chant montagnard*, 1888.

²⁴²⁷ Christian Doumet, Claude Pincet, op.cit., s.306-309.

²⁴²⁸ Wzmoczona jest poliplanowość tego odcinka obok momentowości bardziej rozdrobnionego przebiegu i klasycyzującej addytywnej procedurze tematycznej (przy głównych dwóch tematach istnieją jeszcze dwa poboczne), poddanej także skróconej rekapitulacji na końcu; w tym ogniwie bardziej wyczerpująca jest także praca przetworzeniowa. Niektóre z postaci muzycznej faktury pełnią także w tym utworze rolę izotopii, których funkcja jest obrazowa i ekspresyjna, ważniejsza niż ukształtowań tematycznych (np. liczne i zróżnicowane tremolanda, bogata ornamentyka, ostinata, ruchliwe przebiegi pasażowe, plany statyczne, zmienne w detalach i oddziałujące swą kolorystyką, akordyka paralelna, nieregularne układy synkopowane, ażurowa faktura, też emanująca rytmami tanecznymi). Koloryt orkiestrowy jest także jednym z elementów determinujących wzmoczony emocjonalny przekaz, obok podobnie emanującej chromatyki, figuracji i techniki orkiestrowej, w szeregu przypadkach oderwanych od treści harmoniczej i oddramatyzowanych pod względem formalnym (zwłaszcza cz.II i w „odrealnionym”, metafizycznym zakończeniu cz.III).

²⁴²⁹ Ibidem.



*montagnard*²⁴³⁰ i wyróżniając jego konstrukcję architektoniki tematycznej na bazie procesów cyklicznych oraz preferencje modalne. Estetykę francuskiego akademika określa autor jako połączenie niemieckich wpływów i francuskiego koloryzmu.

Paul Pittion natomiast mówi o delikatności utworu, omawiając szerzej poprzednią *Symphonie sur un chant montagnard* z 1886 r. na fortepian i orkiestrę (temat ludowy, 3-częściowa), akcentując jej cykliczność²⁴³¹.

Duch uspokojenia, zmoderowanego emocjonalizmu i strukturalnego zorganizowania, klimat sérénité w *Sonacie h-moll Fryderyka Chopina* w fazie „otwarcia na postromantyzm”²⁴³² czy prototypowe układy preimpresjonistyczne w końcowym okresie tworzenia **Ferenca Liszta** też świadczą o podskórnym wpływie klasycyzujących czy odmiennych tendencji w dobie panowania kierunków ekspresyjnych²⁴³³.

Neoklasyczny w swej wymowie i konstrukcji jest *Koncert obojowy Richarda Straussa* (1945/6), o zredukowanych środkach technicznych i uproszczonym warsztacie, podobnie jak jego *II Koncert na róg Es-dur* (1943), oba trzyczęściowe.

Podobnie o płynnej, dwutorowej linii rozwoju zaświadczają preklasyczne sonaty i koncerty **Johanna Christiana Bacha**, wpływające na ukształtowania Mozartowskich koncertów²⁴³⁴, styl galant w 12 koncertach **Johanna J. Agrella** (1763) i drezdeńskiego mistrza **Christlieba S. Bindera**, przełomowe koncerty **Carla Philippa Emmanuela Bacha** pisane od 1733 r., skonstruowane na planie barokowym i oparte na barokowym rozumieniu treści harmoniczej, z klasyczną linią melodyczną, dwutematycznością i przetworzeniem, wyprzedzające nawet **Beethovenowski** moduł wiązania części bez pauz; zaanonsowany został także słynny początek IV Koncertu G-dur **Beethovena** w koncercie G-dur **Adolfa K. Junzena** (1762).

Jeżeli uświadomimy sobie fakt istnienia w tym samym czasie, w latach przełomowych 1790-1830, szkoły wiedeńskiej po Mozarcie, szkoły kontynuującej monotematyczny i ornamentalny styl galant (**Leopold Koželuch**, **Franz A. Hoffmeister**), powstającą i wybuchającą jednocześnie porewolucyjną twórczość

²⁴³⁰ Michel Chion, *La symphonie a` l' époque romantique. De Beethoven a` Mahler*, Fayard 1994, s.174-175.

²⁴³¹ Paul Pittion, op. cit., s.246-250.

²⁴³² Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*. Poznań 1998; *Chopin, Szymanowski, Lutosławski...*, op.cit., Jolanta Bauman-Szulakowska, *Sérénité i unicum Sonaty h-moll F.Chopina. Studium komparatystyczne*. W: *Sonaty Fryderyka Chopina. Forma sonatowa*, Centrum Edukacji Artystycznej, Warszawa 2001, s.44-61.

²⁴³³ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, op. cit., s. 629-630.

²⁴³⁴ H.Daffner, op. cit.; J. Bauman-Szulakowska, *Forma sonatowa w XIX i w pierwszej połowie...*, op. cit.



Beethovena²⁴³⁵, a z drugiej strony kreację zapowiadającą romantyzm takich kompozytorów, jak z ośrodka londyńskiego **Muzio Clementiego**, ośrodka paryskiego **Jana Ladislava Duška** czy dzieło znanych już preromantyków **Johna Fielda** (np. V Koncert fortepianowy C-dur *L'incendie par l'orage*) i **Johanna Nepomucena Hummła**; jeżeli spotkamy ilustracyjnie romantyczne i patetyczne, w duchu „grandezzy” postaci u **Daniela Steibelta** (*III Koncert E-dur Storm Concerto*, *VI Koncert g-moll Voyage sur le Mont Bernard*) czy zauważymy kolejną generację wiedeńską i paryską stojącą na pograniczu wirtuozowskiego romantyzmu i ważnych jeszcze wpływów **Beethovena** w kreacjach **Ignatza Moschelesa** (*II Koncert fortepianowy Es-dur* odwzorowujący *Sonatę As-dur op.110 Beethovena*) i **Ferdinanda Riesa** (fortepianowy *Koncert cis-moll* pozostający w relacji do *Koncertu G-dur* mistrza z Bonn), **Friedricha Kalkbrennera** i **Henri Herza** (*II Koncert c-moll* według tematu *Koncertu e-moll F. Chopina*) – skonstatować możemy, iż te główne tendencje, podnoszone potem przez twórców najwyższej rangi, występowały i dojrzewały u wielu pomniejszych muzyków jako poboczna orientacja, zwiastun, coś wykluwającego się na uboczu powszechnie uprawianej estetyki, przeczuwanego na zasadzie owej sinusoidy, historycznego dopełnienia²⁴³⁶.

W tym samym czasie lat 30-tych XX wieku, epoce dominacji germańskiej dodekafonii i początkowego ekspresjonizmu **Paula Hindemitha** powstała druga neoklasyczna grupa francuskich artystów (**Ecole Arcueil**, 1935, z **Rogerem Desormière**, **Henri Cliquet-Pleyelem**, **Maxem Jacob**, **Henri Sauguetem**) i znamionujące ideały nowego romantyzującego humanizmu lat 30-tych *Spirale* (1935, **Andre Jolivet**, **Olivier Messiaen**) oraz *Jeune France* (1936, **Yves Baudrier**, **Olivier Messiaen**, **André Jolivet**, **François Lesur**).

W zakończeniu wspomnieć jeszcze należy wspomnianych wyżej protoimpresjonistów wyrosłych na kanwie francuskiego kultu wagneryzmu lat 90-tych i

²⁴³⁵ Charles Rosen mówi w tym przypadku o „nervous realism”, o „descriptive realism” i kierunku „painting of feelings” w muzyce **Beethovena** tej doby: *The Classical Style...*, op. cit., s. 401.

²⁴³⁶ Niektóre czynniki warsztatowe, takie jak: preromantyczna retoryka, patos, brawura, charakterystyczne solowe Spielespise, rozbudowane i niezależne tematycznie od orkiestry pierwsze wejście solisty, elementy taneczne i ludowe, intensyfikacja emocji i wirtuozostwa, rozszerzone przetworzenia i antycypacja tematu rondo w części wolnej, pojawianie się tematów łącznikowych, przemiana narracji w dyskursywną i nieciągłą, wprowadzanie nowego materiału w segmencie przetworzenia czy wzmoczenie fakturowego improwizacyjnego – odzwierciedlają przecież dojrzały romantyzm, a mają miejsce już u jego zarania, u artystów encyklopedycznego znaczenia.



tradycji wiodącej od **Chopina** do **Gabriela Fauré'go**²⁴³⁷ (**Emmanuel Chabrier**, **Ernest Chausson**, **Henri Duparc**)²⁴³⁸ oraz kulturowe, potem kultowe znaczenie *Krzesanego Wojciecha Kilara*, *Pasji Krzysztofa Pendereckiego* czy redukcjonistycznej, kontemplacyjnej *III Symfonii Henryka Mikołaja Góreckiego* w latach 70-tych, w momencie szczytu modernistycznej awangardy i jako wyraz wzrastającej u końca wieku duchowości, humanizmu sztuki, jako ucieleśnienie od dawna nieobecnej w muzyce melodii i harmonii²⁴³⁹. Twórczość takich mistrzów, jak **Penderecki** i **Górecki** jest właściwym polem do refleksji nad krążeniem nad nami i w nas pewnych odwiecznych mentalnych modeli, rysów ludzkiej emocji pomocnych, by w tym świecie przeżyć i odczuwać coś więcej niż zabezpieczenie materialne – zostanie to zaprezentowane w kolejnym rozdziale o toposach europejskiej kultury i tym samym muzyki.

Zamiast podsumowania można przytoczyć celne zdania **Mieczysława Wallisa** o koncepcjach pluralistycznych dziejów plastyki, muzyki i poezji, czyli o konkluzji, iż „dzieje żadnej sztuki nie dają się ująć monistycznie, lecz jedynie pluralistycznie”²⁴⁴⁰. A jeżeli wówczas na chwilę chcemy zadumać się nad sztuką, nad ciągle przepływającymi ideami, nad tym „obrazem zatrzymanym w kadrze świata”²⁴⁴¹, to komplikuje się on coraz bardziej i mieni nam się w oczach, jak ów portret **Gali Salvadore Dalego**, który w odpowiednim naświetleniu jawi się portretem **Lincolna**, a my pozostajemy zagubieni, w pełni zachwyty, i tylko ze swymi pytaniami...

²⁴³⁷ Jolanta Bauman-Szulakowska, *La réception et la transformation du style de Frédéric Chopin dans la musique française jusqu'au milieu du XXe siècle*. W: *Chopin and His Work in the Context of Culture*. Ed. Irena Poniatowska. Vol. 2. Warszawa-Kraków 2003, s.354-369.

²⁴³⁸ Michel Fleury, *L'impressionisme et la musique*, Fayard 1996; Ruth Moser, *L'impressionisme français*, Geneve 1952.

²⁴³⁹ *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier, Kraków 2004.

²⁴⁴⁰ Mieczysław Wallis, *O rozumieniu dążeń artystycznych w dziełach sztuki*, w: *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931-1949*, Kraków 1968, s.59-79 (63).

²⁴⁴¹ Wiesława Czapińska, *Magiczne miejsca literackiej Europy*. Wrocław 2002, s.80.



C. Développement *Sfera sztuki muzycznej odwzorowaniem transformacji kultury europejskiej*

4. *Bipolarny i kulturotwórczy dla Europy kontrast mentalności francuskiej i niemieckiej*

Intrada

Ostatnio politycznie wiodący tandem francusko-niemiecki, świadomy wspólnych korzeni jako europejska determinanta dziejów, wiedzie nas ku jej początkom w XIX wieku, kiedy to po wspólnych wojnach i w momencie szczytowej potęgi Anglii odrodziło się odwieczne bipolarne „przyciąganie przeciwieństw”, za sprawą odpowiedzi danej od strony nowo uformowanego niemieckiego Cesarstwa, nie mówiąc o „odwiecznej wrogości” powstałej za czasów „Króla Słońce”²⁴⁴². W tej kwestii interesujące są kulturowe krzyżowania się i dopełniania przeciwieństw, rozmaite wątki interpretacji, niekiedy sprzecznych, poszukiwania ich źródeł i próby sformułowania możliwej syntezy dla stwierdzeń nie ustabilizowanych, ale chwilowych, w „duchu” raczej intuicyjnych wędrówek niż naukowych aksjomatów.

Owa dialektyka, najpełniej odzwierciedlona w kulturze, spełniała się w tych właśnie kręgach w hybrydycznych postaciach, zwłaszcza w modernistycznym okresie przed I wojną światową, kiedy to kontynent był zjednoczony znacznie bardziej niż później²⁴⁴³.

Pomimo że pojmowanie kultury europejskiej kompleksowo li tylko w odniesieniu do wpływów Francji i Niemiec nie jest już właściwe politycznie ani faktycznie²⁴⁴⁴, nie da się zanegować istotnych i wielowiekowych infiltracji tego karolińskiego syndromu dla całej cywilizacji kontynentalnej; nie tracimy jednak z oczu ani bardzo istotnych i inspirujących niejednokrotnie impulsów płynących z Wysp, ze wschodnich czy północnych połaci tego „azjatyckiego półwyspu”. Ponieważ nasza rozprawa skupia się głównie na kwestiach sztuki muzycznej, w tym właśnie obszarze różnicowanie germańskie i romańskie odegrało kulturotwórczą rolę, determinującą

²⁴⁴² Gustav Faber, *Merowingowie i Karolingowie*, przeł. Zbigniew Jaworski, Warszawa 1994, s. 215.

²⁴⁴³ Norman Davies, *Europa między Wschodem a Zachodem*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Kraków 2007, s. 38.

²⁴⁴⁴ Rosamond McKitterick, *Wstęp*, w: *Wczesne średniowiecze. Oxford. Zarys historii Europy*, t. III, red. Rosamond McKitterick, przeł. Zbigniew Dalewski, Warszawa 2010, s. 17-34 (19).



ewolucję stylów i gatunków, przy odmiennej, incytacyjnej funkcji prądów angielskich i transformującym znaczeniu wschodniej percepcji.

Francuska *clarté* w obliczu niemieckich dramatów, francuska konstrukcja zdania w kontraście do meandrow języka **Goethego**, historycznie ukształtowana spójność kraju, prestiż monarchii oraz sukcesy gospodarcze wobec długiej drogi do zjednoczenia po drugiej stronie granicy – stanęły u wrót rozprzestrzenienia się oświeceniowych idei płynących z Paryża, które to myśli raz na zawsze odmieniły Europę. Jeszcze wcześniej, z początkiem XVIII wieku, oś polityki europejskiej przesunęła się z północy na południe, od Bałtyku po Morze Śródziemne, w stronę żywiołów południowogermańskich i łacińskich, a linia graniczna oddzielająca strefy przebiegała poziomo właśnie na terenie Niemiec²⁴⁴⁵.

Znamienny angielski brak wpływu państwa na gospodarkę i zaufanie do rządu przy ważnym aspekcie wygrywanych wojen z Francją, mniej skuteczny francuski system modernizacji i pogarszanie się sytuacji materialnej wraz z konserwatyzmem porządku stanowego – wszystko to m. in. zdeterminowało słynny francuski wybuch, który nie miał swojego odpowiednika w ustabilizowanej Anglii; dopełni się on potem w karykaturalnej i tragicznej formie w organizujących się dopiero Niemczech, czyli w dawnych krajach absolutyzmu.

Sytuacja uległa więc diametralnej przemianie w końcu owego fundamentalnego dla kontynentu wieku XVIII wybuchu i spopularyzowaniu się ideologii nostalgicznego i zakompleksionego niemieckiego romantyzmu, tak istotnie, co paradoksalne, zakotwiczonego we francuskiej rewolucji.

Wyłaniający się na przełomie wieków nowy nacjonalizm niemiecki za sprawą ważkich słów **Johanna Wolfganga Goethego**, **Johanna Gottlieba Fichtego**, **Johana Gottfrieda von Herdera** czy **Johanna Christiana Hölderlina** sprokurował nową orientację, która wyniosła naród Germanów do zbudowania swojego potężnego imperium; nie bez znaczenia są tu myśli **Jeana Jacquesa Rousseau**, przejęte przez **Herdera**. Reaktywacja idei średniowiecza przez reakcyjny romantyzm katolicki w funkcji rekompensaty za niedawne podziały wyznaniowe i oświeceniową rewoltę rozbudziła aspiracje niemieckie – dla **Fichtego** to Niemcy były kolebką kontynentu i spadkobiercą cywilizacji rzymskiej²⁴⁴⁶. Sam **Konrad Adenauer** miał świadomość linii

²⁴⁴⁵ Krzysztof Pomian, *Europa i jej narody*, przeł. Małgorzata Szpakowska, Gdańsk 2004, rozdz. XI.

²⁴⁴⁶ Gerard Delanty, *Odkrywanie Europy. Idea, tożsamość, rzeczywistość*, przekł. Renata Włodek, Kraków – Warszawa 1999, s. 107.



podziału Europy biegnącej w obrębie ziem niemieckich, których to teren zachodni został schryścianizowany tysiąc lat wcześniej, a na pogańskich do XIV wieku terenach wyrósł „pruski kult państwa” jako podstawy nazizmu²⁴⁴⁷.

Skutkiem tych rewolucyjnych i ewolucyjnych przemian oświeceniowych Europa około 1800 roku posiadała ogromną siłę cywilizacyjną, którą, jak zgodnie twierdzą obserwatorzy, dzisiaj traci na rzecz innych centrów²⁴⁴⁸, a już od VIII wieku, ery **Karola Wielkiego**, zaistniała świadomość jej tożsamości (**Karol Leyser**), ugruntowana przemianami społeczno-gospodarczymi w 1000 roku²⁴⁴⁹, umożliwiającymi kształtowanie ogólnie skryształizowanej przyszłości²⁴⁵⁰.

4.1. Ogólna charakterystyka zjawiska wymaga, by pokrótce przyjrzeć się niektórym kwestiom wzajemnych stosunków z pogranicza historii i polityki, a przede wszystkim mentalności. Ponownie ujawnia się owa wspomniana wielokrotnie kulturowa dialektyka Europy, wytwarzająca ów „prąd” nowoczesnego myślenia, innowacyjności życia i sztuki, to specyficzne zachodnie *habitas* sprzeciwu **Wolfganga Schmala**²⁴⁵¹ oraz zdolności do adaptacji innych kultur i języków, jako rezultat podwójnego zakorzenienia w pogańskim antyku i chrześcijaństwie.

Europa utożsamiana w średniowieczu z centrum romańsko-germańskim, tworzy nową oś promieniowania i supremacji politycznej, ów ”duch Abendlandu” wynikły z procesów „długiego trwania” z V i VI wieku²⁴⁵² wskutek brzemiennego w skutki najazdu arabskiego²⁴⁵³, którego bezpośrednim rezultatem jest rozwój państwa **Karola Wielkiego**²⁴⁵⁴, tej „inteligencji adaptacji”²⁴⁵⁵, czyli zainicjowany przez niego zaczątkowy renesans karoliński zakorzeniony na rzymskiej tradycji i aksjomatach Biblii, a skutkujący odnową szkolnictwa i zachowaniem dorobku antyku, nie mówiąc o

²⁴⁴⁷ Frederic Spotts, *The Churches and Politics in Germany*, Middletown, Connecticut 1973, za: Michael Burleigh, „Święta racja”. „Świeckie religie” XX wieku. *Od pierwszej wojny i dyktatur europejskich do Al-Kaidy*, z angielskiego przełożył Marcin Jatzak, Warszawa 2011, s. 299.

²⁴⁴⁸ Halecki

²⁴⁴⁹ Jonathan Shepard, *Europa i świat zewnętrzny*, w: *Oxford...*, op. cit., s. 232-279 (267); Rosamond McKitterick, *Zakończenie*, w: *Oxford...*, op. cit., s. 280-284 (282);

²⁴⁵⁰ Norman Davies, *Zaginione królestwa*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Joanna Rumińska-Pietrzyk, Elżbieta Tabakowska, Kraków 2010, s. 133.

²⁴⁵¹ Wolfgang Reinhard, *Życie po europejsku. Od czasów najdawniejszych do współczesności*, tłum. Jacek Antkowiak, red. naukowy prof. dr hab. Wojciech Burszta, Warszawa 2009, s. 266.

²⁴⁵² Michał Dobroczyński, Janusz Stefanowicz, *Tożsamość Europy*, Warszawa 1979, s. 20.

²⁴⁵³ Bronisław Geremek, *Więź i poczucie wspólnoty w średniowiecznej Europie.*, w: *Dziesięć wieków Europy. Studia z dziejów kontynentu*, red. Janusz Żarnowski, Warszawa 1983, s. 19-81 (20-24).

²⁴⁵⁴ Wspomnieć trzeba tutaj tezy wizjonerskiego historyka **Henri Pirenne**: *Mahomet et Charlemagne*, 1937.

²⁴⁵⁵ Hendrik Willem van Loon, *Dzieje ludzkości*, uaktualnił John Merriman, tłum. Jan S. Zaus, Warszawa 2003, s. 30.



odrodzeniu gatunków literackich i reformie chorału gregoriańskiego²⁴⁵⁶. Idee tego sposobu myślenia ogarnęły także ziemie germańskie, przyczyniając się do wyodrębnienia ich języków, a ponadto rozpowszechniły się na Wyspy Brytyjskie i w niektórych rejonach Hiszpanii nie podbitych przez muzułmanów (Asturia), zaś schemat germańskiego pochodzenia i ideologia feudalnych stosunków umożliwiły Zachodowi przezwyciężenie wielu klęsk²⁴⁵⁷.

Poszukując więc owej europejskiej „baterii”, źródła energii, nowatorskich koncepcji, wektorów kulturowych ale i wojennych haseł (stworzonych jednak dopiero w XIX wieku)²⁴⁵⁸, zwracamy się w kierunku Niemiec i Francji, których wzajemne relacje i strategie polityczne tak jak obecnie, tak od zawsze były immanentne dla losów reszty Europy, stanowiąc ich zakorzenienie ugruntowane od XI w. (granice cesarstwa karolińskiego)²⁴⁵⁹. Tendencje te nasiliły się od lat 1871-1941, kiedy to „geopolityczna gra na kontynencie toczyła się między trzema państwami: Francją, Niemcami i Rosją”²⁴⁶⁰, a zrozumiane, stały się zaczątkiem Unii Europejskiej w wizjach **Jeana Monneta**. Ta „ojczyzna kultury średniowiecznej, źródło jej twórczych osiągnięć”²⁴⁶¹ emanuje swą siłą syntezy germańskiej północy i tradycji spuścizny łacińskiej na fundamentach materialnego i duchowego porządku Kościoła, promieniuje także jako „epoka heroiczna ludów germańskich” i czas rzymsko-germański z Galią w roli centrum zdolnością do tworzenia plemiennych sag, wytrzymujących, według **Christophera Dawsona** porównanie z opowieściami o Troi²⁴⁶².

Strategie te dalekie były jednak od jedności, podsumowuje to **Gerard Delanty**, mówiąc o XIX-wiecznym koncercie mocarstw: „pomiędzy państwami Europy istniała równowaga, a nie jedność... jeżeli w ogóle istniało pojęcie Europy, to było ono zbudowane na różnicach, na bardzo kruchej jedności tych różnic.”²⁴⁶³

Jeżeli bowiem spojrzymy na pradowne korzenie, na kulturę państwa frankijskiego, będącego syntezą Merowińskiego systemu Franków, systemu romańskiego i germańskiego, połączonego po obu stronach Renu i Dunaju, zespolonego językowo, o cechach nowej syntezy cywilizacyjnej i o poczuciu swoistej odrębności od Wschodu - to nie dziwią raz po raz powracające momenty zbliżeń między tak odległymi

²⁴⁵⁶ Ian Wood, *Kultura*, w: *Oxford...*, op. cit., s. 194-231 (215-225).

²⁴⁵⁷ Mircea Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. III: *Od Mahometa do wieku Reform*, przeł. Agnieszka Kuryś, Warszawa 1997, s. 61.

²⁴⁵⁸ Teza **Heinza-Otto Sieburga**: Jean-Baptiste Duroselle, *Europa. Historia narodów*, przekł. zbiorowy, Warszawa 2002, s. 109.

²⁴⁵⁹ Christopher Dawson, *Tworzenie się Europy*, tłum. Jolanta W. Zielińska, Warszawa 2000, s. 281-282.

²⁴⁶⁰ George Friedman, *Europa niemiecko-rosyjska ?*, „Europa”, dodatek do „Newsweeka”, nr 8 (293) 2010, s. 9-10.

²⁴⁶¹ Christopher Dawson, op. cit., s. 282.

²⁴⁶² Ibidem, op. cit., s. 109-110; Piotr Wandycz, *Pax Europea. Dzieje systemów międzynarodowych w Europie 1815-1914*, Kraków 2003.

²⁴⁶³ Gerard Delanty, op. cit., s. 104.



wzorcami. **Aleksander Hall**, cytując wybitnego znawcę historii Francji, **Jana Baszkiewicza**, wskazuje na ten właśnie moment „zrodzenia się” Francji, punkt ograniczony dwiema genetycznymi datami: I w. p.n.e., czasem **Wercyngetoryksa** oraz wydarzeniem koronacji **Hugona Kapeta**, którego dynastia dzierżyła tron do Rewolucji²⁴⁶⁴.

Samodzielna historia Niemiec toczy się wszak dopiero od słynnego trójpodziału w IX wieku²⁴⁶⁵, jako rezultat przesuwania się punktów ciężkości z Paryża i Reims do Frankfurtu, Trewiru, Moguncji i ok. V wieku do Akwizgranu²⁴⁶⁶, a potem do Ratyzbony jako rezultat zmiany centrum z locus Rzymu na północ, kiedy to Bałtyk przejął rolę Morza Śródziemnego²⁴⁶⁷, owo *translatio Imperii*, by ponownie otworzyć się dla europejskiego handlu i idei w XII wieku, umożliwiając ekspansję cywilizacji francuskiej²⁴⁶⁸. W ten sposób rodziła się kultura zachodnia, syntetyzując pierwiastki dokonań rzymskich, germańskich i systemu chrześcijańskiego²⁴⁶⁹, zespalając np. germańskiego boga **Wodana** z chrześcijańskimi wyobrażeniami, rytuały pogrzebowe, symbole czy daty świąt²⁴⁷⁰.

I to na bazie tych dokonań i ugruntowanych już wpływów **Otton I**, a potem **Otton III** konstruują potem nowy twór - *renovatio Imperii Romanorum* wspiera się bowiem na tradycji antycznej reinterpretowanej przez wielkiego **Karola**, którego politykę ekspansji wznosili przez wieki **Kapetyngowie**. Dzięki ekspansji terytorialnej i politycznej owej formotwórczej dynastii rola Francji w ówczesnej Europie nie podlegała już kwestii, a zgodnie z odwieczną regułą równoważenia wpływów i prądów rozrastało się także młode Święte Cesarstwo Rzymskie²⁴⁷¹.

Zbalansowanie Europy w jej wymiarach zauważał już **Monteskiusz**, rysując linię Północ-Południe, świata romańskiego i germańsko-słowiańskiego, z których pierwszy krąg posiada wszelkie dogodności do życia i niewiele potrzeb, a drugi – wprost przeciwnie, co determinowało nie tylko większą tężyznę i dynamizm ludów

²⁴⁶⁴ Aleksander Hall, *Francja i wielcy Francuzi*, Warszawa 2007, s. 7-41.

²⁴⁶⁵ Podziały zapoczątkowane zostały już wcześniej, na Neustrię i Austrazję, p.: Aleksander Hall, op. cit., s. 25.

²⁴⁶⁶ Friedrich Prinz, op. cit., s. 266-269; Andrzej Chodubski, *O tożsamości cywilizacji europejskiej*, w: *Kręgu cywilizacji europejskiej. Praca ofiarowana Andrzejowi Piskozubowi w 40-lecie pracy naukowej*, Toruń 1996, s. 21-32.

²⁴⁶⁷ Gerard Delanty, op. cit., s. 38-39.

²⁴⁶⁸ Ibidem, s. 48.

²⁴⁶⁹ *Historia Europy*, red. Antoni Mączak, Ossolineum 1997, s. 72-86.

²⁴⁷⁰ Mircea Eliade, op. cit.

²⁴⁷¹ *Rozkwit średniowiecza. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Daniel Power, tłum. Zbigniew Dalewski, Warszawa 2011, s. 126-157.



Północy, ale także mocniejsze pragnienie wolności²⁴⁷²; jak bardzo pozostaje to w zgodzie z tezami **Arnolda Toynbeego**.

Drogi obydwóch położonych centralnie krajów i zarazem żywotnych kręgów kulturowych nieustannie się bowiem od średniowiecza rozszerzały, tworząc scentralizowaną na obszarach rzymsko-germańskich sieć szlaków handlowych i zarodki hierarchicznej gospodarki kapitalistycznej²⁴⁷³ oraz także krzyżowały (podobnie jak wczesne konstrukty językowe), zgodnie z tendencją właściwą państwom lądowym, autorytarnym, których modelowym przeciwieństwem stała się od dawna demokratyczna morska Anglia²⁴⁷⁴. **Oskar Halecki** stwierdza dobitnie, iż „Francja była zawsze w samym centrum Europy – była nie tylko kamieniem węgielnym europejskiego systemu państwowego, ale także źródłem wszelkich prądów kulturowych na przestrzeni całej Epoki Europejskiej, liderem każdej wspólnej akcji wspólnoty, od wypraw krzyżowych aż po rozpowszechnienie nowożytnego modelu demokracji w czasach tak zwanej francuskiej Europy”²⁴⁷⁵; nie bez znaczenia jest też ... szczęśliwy przypadek: „Francja był wprawdzie konstrukcją scentralizowanego państwa stworzoną przez zdobywcze wojny, strategię małżeńskie rodzin panujących i pewną dozę przypadkowości, częściej szczęśliwej niż nieszczęśliwej”²⁴⁷⁶.

Niemniej jednak różnicowanie się kwestii społecznych następuje już w tym czasie powolnego rozpadu (od momentu słynnej przysięgi w Strassburgu w 842 r. i zjazdu w Triburze w 1076)²⁴⁷⁷ – praktyki lenne wniknęły głębiej w starym kraju frankijskim, wrosnięte w sieć sądowniczą i szerzej, w sfery wyższe²⁴⁷⁸, przesądzając o spóźnionej ewolucji niemieckiej „miejskiego renesansu”²⁴⁷⁹ (o dwa, trzy stulecia), także w strefach prawa²⁴⁸⁰, faktu wynikającego m.in. z bliskości ziem słowiańskich. W tym momencie już wielki francuski historyk mówi o pewnej symptomatycznej cesze niemieckiej kultury – staroświeckości²⁴⁸¹, która pojawiła się później niejedną raz w historii (np. styl Biedermeier). Dodać należy o historycznej paraleli, o XIX-wiecznej industrializacji, także rozpoczętej w Niemczech później niż we Francji, Belgii czy

²⁴⁷² Emanuel Rostworowski, *Europa oświeconych*, w: *Dziesięć wieków...*, op. cit., s. 169.

²⁴⁷³ *Rozkwit średniowiecza...*, op. cit., s. 125. Tezie tej sprzeciwia się wybitny znawca epoki Jacques Le Goff: *Średniowiecze i pieniądze. Esej z antropologii historycznej*, przekład Bogdan Baran, Warszawa 2011.

²⁴⁷⁴ Franciszek Gołembski, *Kulturowe aspekty integracji europejskiej*, Warszawa 2008, s. 152.

²⁴⁷⁵ Oskar Halecki, *Historia Europy – jej granice i podziały*, przeł. Jan Maria Kłoczowski, Lublin 2000, s. 74.

²⁴⁷⁶ Michel Winock, *Parlez-moi de la France*, Paris 1994, s. 7, za: Aleksander Hall, op. cit., s. 13.

²⁴⁷⁷ Gustav Faber, op. cit., s. 212.

²⁴⁷⁸ Marc Bloch, *Spoleczeństwo feudalne*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 1981, s. 194-195.

²⁴⁷⁹ Ibidem, s. 417.

²⁴⁸⁰ Ibidem, s. 272-276.

²⁴⁸¹ Ibidem, s. 276; **Monteskiusz** mówił o flegmatyczności – s. 416.



Anglii; motor tej działalności, zakłady **Kruppa**, znajdowały się w I połowie tego wieku w załążkowej formie²⁴⁸².

Podobne, choć inaczej ukorzenione idee, charakteryzowały rubieża Europy – tak jak istotne dla całego późniejszego rozwoju Irlandii są kwestie epoki misjonarskiej akulturacji chrześcijańskiej tych odległych i pozostających poza granicami rzymskiego imperium terenów z ich ascetyczną kulturą monastyczną i regionalną celtycką (**św. Kolumban**)²⁴⁸³, tak niezmiernie decydującą rolę odegrała arabska inwazja na Hiszpanię w 711 r., odcinająca region wizygocki kulturowo od kontynentu, a zarazem paradoksalnie, przyczyniając się do odkrycia osiągnięć starożytnych, rozwoju astronomii (*Kalendarz z Kordoby*)²⁴⁸⁴. Do rozkwitu ogólnoeuropejskiej *Respublica Litteraria* w dobie renesansu przyczyniła się specyficzna na dworze francuskim funkcja wykształconych humanistów, sekretarzy królewskich, których wpływ w Rzeszy był znikomy²⁴⁸⁵.

XVI-wieczny podział Niemiec na części południową i północną miał konstruktywne reperkusje dla europejskiej kultury, co szczególnie silnie odzwierciedliło się w muzyce, także w chronologii erygowania uniwersytetów, zapoczątkowanych w regionie protestanckim (Marburg, 1527, Würzburg, 1582); a w dalszej konsekwencji spowodowało wybuch wojny trzydziestoletniej (Unia protestancka i Liga katolicka). W tym jednak stuleciu nastąpiła utrata znaczenia dawnej pozycji, wskutek dezintegracji politycznej, przeniesienia centrów handlowych poza Europę, co wpłynęło na upadek Hanzy²⁴⁸⁶.

Fakt wprowadzenia Francji przez wielkiego kardynała **Armanda Richelieu** podczas wojny trzydziestoletniej w XVII wieku po stronie protestantów spowodowały ukształtowanie się Europy politycznej²⁴⁸⁷. Traktat westfalski (1648) bowiem zdecydował o kłęsce cesarstwa niemieckiego²⁴⁸⁸, którego upadek był konsekwencją wzrostu potęgi królestwa znad Sekwany razem z Anglią i suwerennymi już Niderlandami.

Tymczasem stabilizowała się i bogaciła Anglia - **Tymon Terlecki** mówi o angielskiej kulturze instynktu życia i szczęścia, o udanym eksperymencie kultury

²⁴⁸² Michael Burleigh, *Ziemska władza. Polityka jako religia. Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, z angielskiego przełożył Jerzy Korpany, Warszawa 2011, s. 441-442.

²⁴⁸³ Ian Wood, op. cit., s. 210.

²⁴⁸⁴ Ibidem, s. 212-215.

²⁴⁸⁵ Andrzej Wyczański, *Wschód i Zachód Europy w początkach doby nowożytnej*, Warszawa 2003, s. 107-121.

²⁴⁸⁶ *Historia Europy*, op. cit., s. 387-394.

²⁴⁸⁷ Jerzy Kłoczowski, *Nasza tysiącletnia Europa*, Warszawa 2010, s. 100.

²⁴⁸⁸ Alzacja przypadła Francji.



eudajmonistycznej, zdążającej do szczęścia²⁴⁸⁹, co zostało doskonale zrealizowane przez wyspiarską „middle class”. W tej aurze Weltschmerz i romantyczna utopia były niemożliwe, na wybuch romantycznej ekstazy nie pozwoliłaby typowo angielska ekonomia uczuć i kalkulacja wysiłku, a francuska ekwilibrystyka intelektualna stała w sprzeczności z wolnością i fantastyką wyspiarskich ogrodów.

Dlatego też zachowawczość i oszczędność wydatkowanej siły wraz z magicznym zachwytem nad rzeczywistością, mocno oparte na protestanckich podstawach uniemożliwiły tu rewolucyjne wybuchy, tak znaczące kontynentalną historię²⁴⁹⁰. Niemalże znaczenie w tym zadziwiającym konglomeracie odgrywa spuścizna konserwatywnej myśli **Edmunda Burke’ego** akcentującego m. in. kruchość władzy, co uświadamiać ma istotna w państwie sfera religijna; stąd kształtowana przez wieki esencja angielskości osadzona na podbudowie „protestanckiego celu opatrnościowego”, wykształcona na bazie wojny stuletniej i objawiająca się optymalnym wyborem „umiarkowanej drogi pośredniej między papistycznym fanatyzmem a purytańską zaciętością”²⁴⁹¹.

Również istotne jest wczesne ukształtowanie się poczucia świadomości narodowej w takich krajach, jak Anglia i Francja, zanim dokonane to zostało przez techniki nowoczesnego nacjonalizmu²⁴⁹². Wspomnieć tu jedynie należy o decydującym rzymskim tam panowaniu, o wielkim znaczeniu postaci **Bedy Czcigodnego** i o ożywym dla Europy impulsie dla nauki i literatury płynącym wprost z Anglii, czyli o zbawiennym zespoleniu „teutońskiej inicjatywy i łacińskiego porządku”²⁴⁹³.

Nowa strefa postępu, wczesnego kapitalizmu, motor protooświecenia na bazie ekonomicznego wzrostu i protestanckich zasad usytuowany był w połączonych w końcu XVII wieku jednostkach Anglii i Holandii (wraz z drugim małym „wielkim” krajem, Szwajcarią, przyczółkiem kalwinizmu i republikanizmu w latach 1680-1720) jako „mutacja w strukturze pojmowania świata”²⁴⁹⁴. Powstała w ten sposób dialektyka „przyciągania energii” - antyfrancuskie bastiony oporu w Anglii i Hiszpanii, odmiennie uwarunkowane liberalizmem **Locke’a** i **Smitha**, angielskiej wiary w jednostkę i fascynacją gotykiem wobec zapóźnienia hiszpańskiego i niemieckiego pietyzmu²⁴⁹⁵ ukształtowały dworski, strukturalny charakter tak uprawiania tak polityki, jak sztuki w kraju **Jeana Baptiste Lully’ego**, zresztą Włocha.

²⁴⁸⁹ Tymon Terlecki, *Zaproszenie do podróży. Szkice o miastach i kulturach*, Gdańsk 2006, s. 190-191.

²⁴⁹⁰ Ibidem, s. 185-187.

²⁴⁹¹ Michael Burleigh, op. cit., s. 136-137 (137).

²⁴⁹² Ibidem, s. 164.

²⁴⁹³ Christopher Dawson, op. cit., s. 210-215.

²⁴⁹⁴ Emanuel Rostworowski, op. cit., s. 118-190 (129-130).

²⁴⁹⁵ Krzysztof Pomian, op. cit., rozdz. XIII.



Nieprzypadkowo XVIII-wieczna angielska ewolucja mentalna i edukacyjna wyzwoliła oświeceniowe orientacje na kontynencie, tak u progu XIX wieku Anglia w proteście przeciw racjonalizmowi zaczęła modelować swoje ogrody krajobrazowe, wtedy, kiedy rodził się nowoczesny angielski nacjonalizm, od dawna już ukształtowany – „to właśnie Anglia jako pierwsza nie zgodziła się na francuską Europę... Anglia XVIII wieku czuła że staje się narodem”²⁴⁹⁶. Jej charakterystyczna i kilkuwiekowa już koncepcja *splendid isolation* uformowała narodową tożsamość jako przeciwwagę katolickich despotyzmów kontynentalnych, opartych na kanonie gallofobii, scentralizowanych, podobnie jak zresztą Francja w przeciwieństwie do ustroju angielskiego.

Ponowne przesunięcie kierunku rozprzestrzeniania się idei cywilizacji w XVII wieku w porównaniu z czasem renesansu, z południa na północ, w stronę protestanckiego centrum angielsko-niderlandzko-szwajcarskiego uformowało grunt dla wielkiej XVIII-wiecznej ekspansji klasycznej świadomości, promieniującej już z podnoszącej się gospodarczo Francji, której kulturalny prymat (1740-1760) zapewnił jej pozycję mocarstwową na długo od Kamczatki po Appalache (oświecenie europejskie 1760-1780)²⁴⁹⁷, prymat wspomagany siłą właściwą krajom „doganiającym”²⁴⁹⁸.

W tym czasie ustanawiało swe podstawy tworzone ogólnie w duchu państwowym brandenbursko-pruskie państwo biurokratyczno-militarne (podobne w organizacji do Austrii); państwo rządzące się „romantyczną wizją narodu, silniej zespolonego z historią, z tradycjami”²⁴⁹⁹. Oświecenie dobitnie potwierdziło wyższość cywilizacyjną krajów o wyznaniu protestanckim oraz większą stabilność państw narodowych, takich jak Francja i Anglia, państw opartych na woluntarystycznej zasadzie „zwieńczenia suwerenności narodowej tryskającej z bazy społecznej jako suma woli wszystkich jednostek” według ideologii **Josepha-Ernesta Renana**; ta koncepcja została w przypadku Niemiec zrealizowana dopiero po połączeniu w XX wieku.

Zmiana zaś układu sił w wieku oświecenia wskutek upadku znaczenia mocarstwowego Polski, Hiszpanii, Republiki Holenderskiej i Szwecji w rezultacie objawiła mocarstwowość nowych centrów – wzrastającej Francji z sąsiadującymi

²⁴⁹⁶ Jean-Baptiste Duroselle, *Europa. Historia narodów*, przekł. zbiorowy, Warszawa 2002, s. 239.

²⁴⁹⁷ Emanuel Rostworowski, op. cit., s. 140-145, 158; rozszerzenie aspektów oświecenia wraz z „oświeceniem katolickim” w: Derek Beales, *Religia i kultura*, w: *Osiemnasty wiek. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Tim. C. W. Blanning, z angielskiego przełożył Marek Urbański, Warszawa 2011, s. 175-228.

²⁴⁹⁸ Ibidem, s. 133-136, 175-177.

²⁴⁹⁹ Jean Mathieux, *Wielkie cywilizacje. Rozkwit i upadek imperiów*, z francuskiego przeł. Grażyna Majcher, Maria Żurowska, Warszawa 2008, s. 572.



Prusami, Wielkiej Brytanii i zamorskich Stanów obok budzącej się Rosji i katolickiego cesarstwa Habsburgów, prototypowego rodzaju zjednoczonej Unii – jednak tylko w trzech z nich nigdy nie doszło do władzy totalitaryzmów. W regionach, gdzie oświecenie nie zapuściło głęboko korzeni, zwyciężał totalitaryzm – w Niemczech, Rosji i Włoszech²⁵⁰⁰, aczkolwiek przyznaje się już obecnie prototypową funkcję francuskiego spazmu w stosunku do późniejszych kataklizmów XX wieku²⁵⁰¹; to przed nimi przestrzegał już w końcu XIX wieku **Jacob Burckhardt** i proroczy wobec skutków rewolucji **Alexis de Tocqueville**²⁵⁰².

Sytuacja średniowiecznej retardacji uległa przemianie w kolejnych stuleciach, kiedy to myśl oświecenia niemieckiego kładła większy nacisk na kwestie prawnoustrojowe, a jednocześnie rozczłonkowanie kraju sprzyjało zmniejszeniu stopnia scentralizowania, co czyniło hasła rewolucyjne jedynie problemem teoretycznym. Wobec słabej burżuazji i konserwatywnej, nadal, szlachty i chłopstwa, rewolucja w Niemczech nie mogła się objawić na skalę francuską²⁵⁰³.

Pogłębiony w wyniku akcji **Napoleona** podział Niemiec (*Związek Reński*) nasilił jeszcze rozdźwięk między władzą a społeczeństwem, co ujawniło się w momencie wybuchu idei romantyzmu – wobec kosmopolityzmu warstw wyższych i nieobecności „ducha” patriotyzmu wśród mieszczaństwa jedynie inteligencja i sfery urzędnicze pielęgnowały tradycyjne mity i prokurowały nowe dążenia (ruch przebudzeniowy **Johanna Gottlieba Fichtego**)²⁵⁰⁴.

Odpowiednikiem angielskiej rewolucji przemysłowej stało się o dwa wieki późniejsze niemieckie przeobrażenie w „świat postprzemysłowy”, technicyzowany, skutkujący „nowoczesnym doświadczeniem” na następne generacje, także w negatywnej wersji: „istnieje bezpośredni związek pomiędzy zamachem na stare fobie i powstawaniem nowych mitów”²⁵⁰⁵. I to do kilkunastowiecznej hegemonii Anglii i Francji dołączyło późno u schyłku XIX wieku niemieckie dominium wraz ze swoimi kompleksami i ambicjami – wiek XIX stał się wiekiem Niemiec i Anglii²⁵⁰⁶.

²⁵⁰⁰ Pierre Chaunu, *Cywilizacja wieku oświecenia*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 1989, s. 220-226.

²⁵⁰¹ Jacek Kowalski, Anna Loba, Mirosław Loba, Jan Prokop, *Dzieje kultury francuskiej*, Warszawa 2007.

²⁵⁰² *Dzieje kultury francuskiej*, op. cit., s.393, za: J. Tulard, *Les Révolutions de 1789 à 1851*, Paris 1985, s. 495-498.

²⁵⁰³ Zygmunt Zieliński, *Niemcy. Zarys dziejów*, Katowice 1998, s. 113-114.

²⁵⁰⁴ Ibidem, s. 118-125.

²⁵⁰⁵ Modris Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. Krystyna Rabińska, Warszawa 1996, s. 83.

²⁵⁰⁶ Tim C. W. Blanning, *Wstęp*, w: *Dziewiętnasty wiek. Zarys historii Europy*. Oxford, z angielskiego przełożyła Małgorzata Szubert, Warszawa 2011, s. 21-22.



Dominacja Anglii i Francji jako skutek „cudu względnego ujednoczenia arystokratycznej Europy”²⁵⁰⁷ i ich pozycja wobec oświeconych despotyzmów na peryferiach zdeterminowały raz rozkwit niemieckiego i włoskiego południowego katolickiego baroku o renesansowych korzeniach, czemu sprzeciwiała się mocna zapora klasycystycznej Francji, a z drugiej strony zrodziły północną klasyczną orientację o dalekosiężnych reperkusjach – wyspiarską fascynację francuskim gotykiem ze stolicą w Oxfordzie.

I stąd mamy rozkwit muzycznej Europy, tej „provincji dwugłowej metropolii”²⁵⁰⁸ o trzech strefach, jak mówi **Pierre Chaunu**, z których dwie przynależą do Niemiec i Francji, a one obie sprokurowały oświeceniowe arcydzieła: południową z „ducha” katolicką sztukę **Wolfganga Amadeusza Mozarta**, protestancką sztukę **Johanna Sebastiana Bacha** i świecki klasycyzm **Jeana Philippa Rameau**, prowadzące do ich zaprzeczenia w postaci myśli **Jeana Jacquesa Rousseau**.

Skoro kulturowe centrum schyłku oświecenia przesuwa się ku południowym strefom Niemiec, zainspirowanych odmienną „romansową” północną aurą, to **Mozartowi** przypadło podsumowanie tego prądu w jego południowej wersji niemieckiej i włoskiej, a **Bachowi** – w typie racjonalnym środkowo niemieckim z symbolicznym odniesieniem do średniowiecza.

Zdeterminowany chrześcijańskimi wymogami postów handel wokół Bałtyku rozwinął się ponownie od starożytności w XIII wieku, tworząc europejską oś pionową. Potęgę słynnej Hanzy osłabiła dopiero reformacja za sprawą rosnących wpływów Anglii i Holandii, a wiek XVII oglądał schyłek bałtyckiego rynku ze względu na lądowe zainteresowania leżących tam mocarstw – Rosji i Prus. Nieprzypadkowo **Napoleon** nie stoczył żadnej wielkiej bitwy nad Bałtykiem. Reaktywacja w tym regionie rozpocznie się dopiero wraz z orientacjami romantyzmu. Rozstrzygające było jednak znaczenie rozwijającego się w tych centrach na przełomie XV i XVI wieku ogólnoeuropejskiego handlu, podstaw „inżynierii finansowej” i zarodkowego kapitalizmu (Antwerpia, Augsburg, Brugia, Hamburg, Lubeka, Lyon, Wenecja), a genezę tego systemu monetarnego z XII wieku omawia wnikliwie i szeroko nieoceniony **Jacques Le Goff**²⁵⁰⁹.

²⁵⁰⁷ Pierre Chaunu, , op. cit., s. 289-293.

²⁵⁰⁸ Pierre Chaunu, op. cit., s. 153.

²⁵⁰⁹ Jacques Le Goff, *Średniowiecze i pieniądze. Esej z antropologii historycznej*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa 2011.



Istotny był w Anglii brak konfliktogennych antagonizmów społecznych szlachty i burżuazji oraz liberalny typ tutejszego nacjonalizmu wobec zakorzenionych idei kontrrewolucyjnych w Niemczech i ich pochwały przez **Immanuela Kanta**²⁵¹⁰, ale to, co wybuchło we Francji, w Niemczech przybrało prądy mistycyzujące, religijnego wzmoczenia i nacjonalizmu uosobione w antykościelnej i antyfrancuskiej ideologii romantycznej²⁵¹¹, w orientacji ogarniającej wszystkie sfery oświeconego mieszczaństwa aż po abstrakcyjną i słabo odczytywaną przez niższe sfery muzykę instrumentalną wspartą przez filozofię. To tam, podobnie jak we Włoszech, narastała potrzeba integracji państwowo-narodowej, osadzona na polepszającym się fundamencie gospodarki²⁵¹². W przeciwieństwie do części Europy jako spadkobierczyni rewolucyjnych ideałów francuskich, tereny niemieckie zawładnięte były „obszerną tradycją kontrrewolucyjną”²⁵¹³, obrazem zaś waloryzacji akumulacji kapitału jest dla **Nialla Fergusona** nawet wymowa *Pierścienia Nibelunga* **Wagnera**²⁵¹⁴.

Jeżeli w 1815 r. wielki kanclerz **Klemens von Metternich** mówił o Niemczech i Włoszech jako o pojęciach geograficznych²⁵¹⁵, to już ponad pół wieku później oba te kraje zjednoczone nie mogły być lekceważone. A w tym czasie Anglia konstruowała powoli swe zwycięstwo ekonomiczne, co także nie pozostało bez wpływu na kulturę...

Protestancka zasada sprzeciwu na podbudowie naturalnie prowolnościowej reformacji, intensywnego emocjonalnie i zdolnego do generowania nacjonalistycznej ideologii pietyzmu²⁵¹⁶, wzmocnionej potem w dobie Sturm und Drang²⁵¹⁷, współgrała w przypadku Niemiec z typowo nacjonalistyczną koncepcją „uśpienia i rozbudzenia” „duszy” narodu, w czym dominującą rolę, niezależnie od podbojów **Napoleońskich**, odegrały obszary sztuki, historii i literatury, przeobrażając się w religijny patriotyzm²⁵¹⁸, a także **Herderowska** apoteoza narodu²⁵¹⁹ - stąd intensywna rekonstrukcja niemieckiej narodowości przez **Otona von Bismarcka** i apologety

²⁵¹⁰ Andrzej Rakowski, *Rewolucja francuska – Napoleon – Europa*, w: *Dziesięć wieków Europy...*, op. cit., s. 191-240 (202-216).

²⁵¹¹ Ibidem, s. 210-211.

²⁵¹² Józef Chlebowczyk, *Kwestia narodowa i ruchy narodowe w Europie w XIX wieku*, w: *Dziesięć wieków Europy...*, op. cit., s. 164-320 (271).

²⁵¹³ Gerard Delanty, op. cit., s. 134.

²⁵¹⁴ Niall Ferguson, *Gospodarka europejska 1815-1914*, w: *Dziewiętnasty wiek...* op. cit., s. 101-151 (101-102).

²⁵¹⁵ Jean Mathieux, op. cit., s. 501-589 (569).

²⁵¹⁶ Michael Burleigh, op. cit., s. 164-166.

²⁵¹⁷ Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, translated by J. Bradford Robinson, University of California Press/Berkeley, Los Angeles, London 1989, s. 40.

²⁵¹⁸ Ibidem, s. 178 (postać **Jakoba Friedricha Friesa**).

²⁵¹⁹ Ibidem, s. 162-170.



pruskiego nacjonalizmu **Heinricha von Treitschkego** (1834-1896), która to idea stała na przeszkodzie usiłującej się jednoczyć Europie.

Zapoczątkował tę prototypową myśl **Victor Hugo**²⁵²⁰ swoją międzykontynentalną koncepcją Stanów Zjednoczonych Europy w Paryżu 1849 r., a co znajdowało swoją kontynuację jeszcze w trakcie I wojny światowej (**Romain Rolland** w 1916 r.). Wsparte to było na dwóch fundamentach europejskiej gospodarki, finansach Anglii i dynamice przemysłu niemieckiego oraz politycznie na głównej osi porozumienia francusko-niemieckiego (**Richard Coudenhove-Kalergi** i jego plan Paneuropy z 1923 r. ale bez Anglii i ZSRR, plan **Eduarda Herriota** z 1925 r.)²⁵²¹. Wspomnieć tutaj należy traktat w Locarno z 1925 r., odgrywający ważną rolę w odprężeniu francusko-niemieckim oraz Kongres wiedeński z 1926 r. i działalność **Aristide'a Brianda** wraz z **Leo Stressemannem** (projekt w Lidze Narodów z 1929 r.).

Obydwie wojny rozpoczęły się w jej części środkowej, wywiedzione z kwestii niemieckiej, która nabrała rangi po zjednoczeniu, uosabiając się w nacjonalistycznych dążeniach imperialnych, ekspansji i w pojęciu Mitteleuropa, sięgającym osiągnąć **Karola Wielkiego** wobec dawno już scentralizowanych i rozszerzonych poza kontynent Francji i Anglii. Tuż po drugim kataklizmie **Winston Churchill** miał świadomość konieczności zjednoczenia kontynentu, opartego na sojuszu francusko-niemieckim; w końcu został autorem słynnego stwierdzenia o „żelaznej kurtynie” (5.3.1946). Wyznacznikiem nowej zintegrowanej Europy, „nowego otwarcia” stał się *Traktat elizejski* (1963) podpisany przez **Charlesa de Gaulle'a** i **Konrada Adenauera** w słynnym mieście „uśmiechniętego” anioła – w Reims, w mieście chrztu **Chlodwiga** w V wieku.

Wiele pokoleń naukowców i polityków (np. **Henri Pirenne**, **Leopold von Ranke** i jego teoria „rozstaju dróg”), działało w tym celu, by wreszcie narodziny zjednoczonej Europy naznaczyli politycy jednego pokolenia i Niemiec i Francji, **Robert Schuman** (1886 - 1963), **Jean Monnet** (1888 - 1979) i **Konrad Adenauer** (1876 - 1976). Miało to tak żywotny skutek dla rodzajów kontynentalnej refleksji, jak

²⁵²⁰ Nie wspominając „wielkiego projektu Henryka IV” **księcia Sully**, XVII-wiecznego kwakra **William Penna**, planu egipskiego **Leibniza** z 1672 r., utopijnej idei **Rousseau** i **Saint-Simona**, marzeń **Woltera**, dzieła **Kanta** z 1795 r., p.: Gerard Delanty, op. cit., s. 92, 96-97, 103.

²⁵²¹ Piotr Lossowski, *Sprawa jedności europejskiej w okresie międzywojennym*, w: *Dziesięć wieków Europy...*, op. cit., s. 491-518 (495-509).



późniejsze spotkanie **Jacquesa Derridy** z **Hansem Georgiem Gadamerem**, czyli francuskiego dekonstruktywizmu z niemiecką hermeneutyką²⁵²².

4.2. Funkcja problematu w sferze sztuki, która odzwierciedla społeczne obyczaje i ich przemiany, szczególnie wyraziście uwydatnia się właśnie na przełomie XIX i XX wieku, w burzliwej dobie rodzenia się modernistycznych orientacji, kiedy to wygaszał z jednej strony oryginalny, medytacyjny i „akwaticzny”, związany ponownie z naturą francuski i angielski impresjonizm, a z drugiej – namiętny i ekstremalny w swej kolorystyce berliński i wiedeński ekspresjonizm. Nieprzypadkowo wówczas rządziło z jednej strony prawo „skandalu jako sukcesu”, a z drugiej – „wojny jako kultury”²⁵²³, prolog zaś został umieszczony, ponownie, w Anglii (zjawisko dandyzmu²⁵²⁴) i w Wenecji oraz, ponownie, w dziele **Wagnera**, w punktach zapoczątkowania tych głębokich infiltracji, które uformowały dzieło tak **Sergiusza Diagilewa**, jak **Tomasza Manna**, dając incipity XX-wiecznym estetyzmom²⁵²⁵.

Nietzscheańska i świetliście nowatorska koncepcja **Diagilewa**, buntująca się przeciw racjonalizmowi, naznaczona syntetycznie elementami kultury rosyjskiej i niemieckiej²⁵²⁶ odnowiła sztukę francuską, a jednocześnie objawił się światu apolliński obraz **Pabla Picassa**, **Paula Valéry’ego** i **Igora Strawińskiego** wraz z zakotwiczonym w **Wagnerze** u końca swej twórczości **Claude’em Debussy’em**, nie mówiąc o ogarniającym Europę neoklasycyzmie, zbudowanym na niemieckich regułach porządku i tradycji, acz powołany prototypowo we francuskiej Schola Cantorum **Vincenta d’Indy’ego** – w tym przypadku przywołać można postaci artystów z francuskiego kręgu językowego zapatrzonych w kanony zza Renu, **Alberta Roussela** i **Arthura Honeggera**.

Poszukując dalej, w głąb historii, kolejnych różnicowań kulturowych, sięgamy do sławnych starogermańskich sag epiki bohaterskiej, od Hildebrandslied aż do **Nibelungów**, nasiąkniętych aurą wędrówki ludów, co kontrastuje ze sztuką rozkwitłego feudalizmu galijskiego o ustabilizowanej strukturze ustrojowej, które to

²⁵²² Jean Grondin, *Wprowadzenie do hermeneutyki filozoficznej*, tłum. Leszek Łysień, Kraków 2007, s. 169.

²⁵²³ Modris Eksteins, op. cit.

²⁵²⁴ Hannu Salmi, *Europa XIX wieku. Historia kulturowa*, przekład Agnieszka Szurek, Kraków 2010, s. 89-90.

²⁵²⁵ Ibidem, s. 15.

²⁵²⁶ Ibidem, s. 46.



mityczne tworzywo skutkiem tego ledwo przeniknęło na tereny romańskie, nie zdoławszy zapuścić tam korzeni ani adaptować zbudowanego tam chrystianizmu²⁵²⁷.

Wybitny badacz, **Erich Auerbach**, wyjaśnia dalej istotę tych procesów kwestią stopnia skostnienia chrześcijaństwa w krajach wstępujących na arenę dziejów i tych, okrzepłych w dawnej antycznej spuściźnie. W kręgu germańskim antyk nie odgrywał przecież nigdy roli dominującej w takiej intensywności, jak w regionie romańskim, co spowodowało, iż właśnie Francja, najsilniej dotknięta inwazją **Germanów**, najwcześniej poczęła się wyzwalać z owego skostnienia, co otworzyło drogę do stylu wysokiego bohaterskiej pieśni rycerskiej tym właśnie odróżniającej się dobitnie od jej odpowiednika w postaci gatunku średniogórnoniemieckiego²⁵²⁸.

Odmierna jest otwarta wobec rzeczywistości, humanistyczna podstawa włoskiego renesansu i pierwszego z cykli odrodzeniowych, prototypowego renesansu karolińskiego VIII wieku²⁵²⁹, który to czas według **Karla-Ferdinanda Wenera** „jest żywym przykładem ostatecznego zespolenia pierwiastka rzymskiego, galijskiego i germańskiego, zachodzącego na obszarze, który stanie się Europą”²⁵³⁰.

Estetyczny rewanz śródziemnomorskiej kultury objawił się w sztuce – **Haydna**, **Mozarta** i **Glucka**, paradoksalnie w zitalianizowanym katolickim kręgu niemieckojęzycznym, ale też i w obrazach **Watteau** i „Watteau muzyki” - **Couperina**²⁵³¹, a specyficznie w pompatycznej tragedii klasycznej **Rameau**, z jego chórami i ensemblami w stylu decorum na bazie retorycznej rodzimej sztuki konwersacji, co w kulturze niemieckiej byłoby nie do akceptacji, ale to właśnie sztuka tego kręgu językowego ten ideał ucieleśnia – w kwartetach **Haydna**²⁵³². Zastanowić się tedy należy nad niemieckim oświeceniem – umuzycznionym powszechnie, zdeterminowanym ekonomicznie i religijnie i nie tak rozwarstwionym społecznie.

W tym samym czasie narodzin wielkiego europejskiego oświecenia, około 1680 roku, Niemcy w południowej części swojego nieustalonego jeszcze terytorium zaadaptowali włoski barok sakralny – w tych dwóch kulturach nacechowanych wyznaniowo, co miało dalekosiężne reperkusje, to ten południowy odcinek był mocniej

²⁵²⁷ Erich Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. I-II, przeł. i wstępem opatrzył Zbigniew Żabicki, Warszawa 1968, s. 195.

²⁵²⁸ Ibidem, s. 218-221.

²⁵²⁹ Jean Baptiste Duroselle, op. cit., s. 99-111.

²⁵³⁰ Za: Jean-Baptiste Duroselle, op. cit., s. 106.

²⁵³¹ Pierre Chaunu, op. cit., s. 320.

²⁵³² Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York – London 1998, s. 142.



naznaczony zwrotem ku ludowej motywie, co, silnie obecne u **Haydna**, objawiło się nawet u **Mozarta**²⁵³³.

Nastrojony duchowo i metafizycznie, reliktowo scholastyczny i o matematycznych podstawach zarazem ten ostatni krąg zrodził oświeceniową, konstruktywną sztukę fugi, tę katedrę dźwięków **Johanna Sebastiana Bacha**²⁵³⁴, podczas kiedy bogata mieszczaństwem, wysokim stopniem urbanizacji i demokracją Anglia stawała się konsumenckim rynkiem dla europejskiej sztuki, czego dowiodła kariera **Händla**. Potrzeba śródziemnomorskiego żywołu była na Wyspach tak samo mocna, jak tęsknota za chłodnymi fantazmatami na południu.

Skoro bujne barokowe kształty inspirowane religijnym uniesieniem wyrażały się w muzyce Północy, a w krajach o strukturze stanowej i ustroju monarchistycznym w architekturze i obrazach na Południu, to żelazna logika usytuowała centralny francuski dekoracyjny dworski styl wysoki, a absolutyzujący barok w wersji klasycyzującej, świeckiej, w typowy sposób dla regionów katolickich antyklerykalny²⁵³⁵ i konserwatywny²⁵³⁶. W ten sposób u schyłku XVIII wieku Europa została zjednoczona, nie po raz pierwszy i ostatni, za przyczyną swoich przeciwieństw – francuski i angielski neoklasycyzm emanował wobec południowego baroku. Wiek następny kontynuował w swojej wersji jedną z oświeceniowych idei – powrotu do natury, a zarzucony na moment racjonalizm powrócił w końcu XIX wieku, w akademickiej i historyzującej odmianie, głównie niemieckiej.

Podobna kwestia miała miejsce, kiedy idealistyczny i panteistyczny w stylu późno antycznego egipskiego monistycznego kosmoteizmu²⁵³⁷ niemiecki romantyzm okazał się być egalitarnym i narodowo nastawionym małym mieszczańskim buntem przeciwko racjonalnej i kosmopolitycznej paryskiej elicie salonowej, odznaczającej się piętnem absolutyzmu. W owym rozprzestrzenianiu się idei klasycyzującej „francuskiej Europy” nie małą rolę odegrała sztuka, tak słowa i dźwięku, jak ogrodów Wersalu. Czym odmiennym jest bowiem francuski arkadyjski, frenetyczny czasami, sensualistyczny i rustykalny sentymentalizm od mistycznego, nostalgicznego, nacechowanego filozoficznie niemieckiego romantyzmu – oba przecież te wzorce kulturowe wywodzą się z literackiej tradycji romańskiej i z ascetycznego germańskiego

²⁵³³ Ibidem, s. 329-330.

²⁵³⁴ Pierre Chaunu, op. cit., s. 326.

²⁵³⁵ Pierre Chaunu, op. cit., s. 382-383.

²⁵³⁶ Antoni Czubiński, *Europa XX wieku. Zarys historii politycznej*, Poznań 2002.

²⁵³⁷ Hans Georg Pott, *Krótko historia kultury europejskiej*, przeł. Jacek Dąbrowski, Wrocław 2007, s. 17-26.



„ducha”²⁵³⁸. Znamiennym exemplum owej prowincjonalnej, mieszczańskiej i dążącej do uzyskania salonowego prestiżu „kultury komnatowej” jest niemiecki gatunek Hausmusik²⁵³⁹ (muzyki kameralnej, głównie fortepianowej i pieśni), o niezbyt wysokich wymaganiach wykonawczych, z zaakcentowaniem czynnika emocjonalnego, kantylenowego i baśniowego zarazem.

Nieprzypadkowo francuski romantyzm, obcy racjonalnemu galijskiemu *esprit*, nie jest powszechnym akcentem w tej kulturze (**Hector Berlioz**, **Eugène Delacroix**, **Theodor Gericault**, **Victor Hugo**), a uzewnętrznia się niezwykle silnie, mistycznie w podzielonych, jeszcze nie scalonych Niemczech, tworzących nową kastę urzędników²⁵⁴⁰, ale też intensywnie i zmysłowo w krajach walczących – Belgii, Polsce (opóźniony, od 1822 do 1863 r.), peryferyjnych krajach (Rosji i Hiszpanii) i nie zjednoczonych Włoszech²⁵⁴¹, antycypowany późną twórczością **Goyi** i z drugiej strony – ezoterycznowizyjną **Williamia Blake’a**.

Odmienność tych orientacji leży także w stosunku do warstw niższych, we Francji nie zapraszanych w sfery sztuki, a idealizowanych za Renem czy w strefie słowiańskiej – lud francuski to lud miejski²⁵⁴², co miało wymierne konsekwencje dla ruchów artystycznych (rzadkie francuskie obrazy o życiu wiejskim, niepopularność tam skrzypiec kojarzonych z wiejskimi zabawami), odmienione w XIX wieku. Istnieje w kulturze muzycznej termin idea of German music, precyzyjnie zanalizowany przez wspomnianego już **Carla Dahlhausa** jako syndromu odróżniającego się tak od włoskiej opery, jak i od francuskiego *juste milieu* (za **R. Schumannem**), konglomeratu czynników tradycji zakotwiczonej w idei **Bacha**, **Mozarta**, **Beethovena** po **Wagnera**, **Mahlera**, **Straussa** aż po misję **Schönberga**, w apoteozie muzyki instrumentalnej i narracyjnej zarazem. Ten mit, zwieńczony climaxem przez **Wagnera**, pełnił rolę nacjonalistycznego substratu, obszaru ekspresji narodowych dążeń pod przewodnictwem kilku generacji artystów²⁵⁴³.

Właśnie w romantyzmie został rozpoczęty proces „rozmiękczenia twardego podbrzusza” cywilizowanej Europy, zjednoczonej w średniowieczu, renesansie i

²⁵³⁸ Friedrich Prinz, *Niemcy. Narodziny państwa. Celtowie, Rzymianie, Germanie*, przeł. Dorota Fałkowska, Warszawa 2007, s. 260.

²⁵³⁹ Carl Dahlhaus..., op. cit., s. 151.

²⁵⁴⁰ Norbert Elias, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, przeł. Tadeusz Zabłudowski, Warszawa 1980 (cz. I: *Socjogeneza przeciwstawności pojęć „cywilizacja” i „kultura” w Niemczech*).

²⁵⁴¹ *Literatura i sztuka. Epoka nowożytna. Encyklopedia PWN*, red. naukowy Bartłomiej Kaczorowski. Warszawa 2003.

²⁵⁴² *Dzieje kultury francuskiej...*, op. cit., 401-407.

²⁵⁴³ Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music...*, op. cit., s. 392-393.



oświeceni; w XIX w. tedy, skutkiem działania najstłynniejszego generała, wizja wspólnoty kontynentu schodziła na drugi plan – i jest to dla **Petera Rietbergena** najważniejszy element, odróżniający formę kulturową oświecenia od metafizycznego, sakralnego, sensualnego i panteistycznego romantyzmu²⁵⁴⁴.

Nieobecny we Francji filozoficzny idealizm wobec działalności na polu estetyki galijskich filozofów i literatów, francuski „wysoki” system retoryczny skontrastowany z układem emocjonalnym w niemieckiej sztuce oświeceniowej, filozofia stojąca u źródeł sztuki aż dopiero za sprawą **Henri Bergsona**²⁵⁴⁵, „sztuka ulicy” przenikająca „sztukę wysoką” w istotnej penetracji²⁵⁴⁶ (*Grupa Sześciu*, dzieło **Henri Toulouse-Lautreca**²⁵⁴⁷) - to kolejne punkty różnicujące rozwój i specyfikę obu sąsiadujących kultur.

Nawet już po zjednoczeniu świadomość narodowa i kulturowa ewoluowała bardzo powoli, a życie nastawione na sferę indywidualną naznaczone było tradycją i prowincjonalizmem „zacisznego matecznika”, nie zaś na analityczne spojrzenie możliwe w kulturze francuskiej, od dawna nacechowanej myśleniem ogólnopolskim²⁵⁴⁸.

Nie można jednak nie doceniać dojmujących rezultatów specyficznego i bardzo owocnego gruntującego wpływu, jaki u progu XX wieku wywierała świadomość i sztuka niemiecka na sąsiadów, co zapoczątkowane zostało francuską „wagnerolâtrie” lat 90-tych²⁵⁴⁹. Jeżeli obserwujemy niemieckiego „ducha” u **Marcela Prousta**²⁵⁵⁰ czy **Stephana Mallarmé’go**, to jest to częściowo i znowu paradoksalnie skutkiem przegranej przez Francuzów wojny z „*botte ferrée*” wielkiego kanclerza **Otona von Bismarcka**, a z drugiej strony, manifestem przeciwko autorytarnej, burżuazyjnej i konformistycznej tradycji francuskiej, dyktowanej przez wieki z Paryża.

²⁵⁴⁴ Peter Rietbergen, *Europa. Dzieje kultury*, z angielskiego przełożył Robert Bartoń. Warszawa 2001, s.314.

²⁵⁴⁵ **Władysław Tatarkiewicz**, w przedmowie do: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, wyboru dokonała, wstępem oraz notami o autorach opatrzyła Irena Wojnar, Warszawa 1980, s. 10.

²⁵⁴⁶ Podobne zbliżenia **Paula Hindemitha** nie mają takiego znaczenia dla jego twórczości, deprecjonowane przez samego kompozytora: Elliott Antokoletz, *Muzyka XX wieku*, tłum. Justyna Chęsy-Parda, Jacek Lesiński, Agnieszka Kubiak, Inowrocław 2009, s. 362.

²⁵⁴⁷ Bertrand Lorquin, *Toulouse Lautrec. L'art de l'affiche*, Gallimard, hors série; także bardzo popularny wątek gry w karty podczas I wojny światowej, uwidoczniiony na obrazie *La carte jeu* apostoła kubizmu **Fernanda Légera** (1917), później w balecie **Igora Strawińskiego** (1937), ponadto: **Paula Cezanne’a** *Grający w karty* (1892) .

²⁵⁴⁸ Ibidem, s. 352-353.

²⁵⁴⁹ P.: Brigitte François-Sappey, *La musique en France depuis 1870*, Fayard 2013.

²⁵⁵⁰ O związkach pisarza z muzyką: Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Christian Bourgois 1999.



Michel Espagne prezentuje tropy i dokonania niemieckich i francuskich historyków sztuki z przełomu epok (**Paul Clemen, Louis Courajod, Adolph Goldschmidt, Albert Marignan, Eugène Muentz, Jules Quicherat**) i idąc tropem ich dokonań to w dobie gotyku sytuuje korzenie fascynujących zbliżeń sztuki francuskiej i niemieckiej w II połowie XIX wieku, kiedy to możliwe stało się objawienie nowych prądów niezależnie od modeli łacińskich, a obce fantazyjne ornamentalne motywy dekoracyjne oraz „le débordement d'une imagination en délire”²⁵⁵¹ dawnych barbarzyńskich przybyszy do Galii zyskały inne funkcje, odświeżające, a jednocześnie o silnych akcentach narodowych, które były niezbędne sztuce łacińskiej, od zawsze napiętnowanej obsesją dekadencji²⁵⁵².

Kształtuje się w ten sposób teza o przebudzeniu się celtyckiego „ducha” długo milczącego pośród oceanu sztuki łacińskiej, celtyckiego prawzoru przeniesionego do Bizancjum oraz na teren Skandynawii i zdomowionego potem we Francji, w słynnej Ile de France, w momencie rodzenia się arcydzieł katedr. Naczelną postacią przytoczonej publikacji jest **Anton Springer** (1825-1891), niemiecki historyk sztuki, a Czech z pochodzenia, założyciel instytutów naukowych, m. in. w Strassburgu. Nie po raz pierwszy to graniczne miasto o bogatej historii pojawia się w momencie refleksji nad transferem kulturowym, w kontekście biculturowości np. właśnie Alzacji i Lotaryngii czy symbiozy szwajcarskiej, w świetle badań o przenikaniu tendencji – jest to także miejsce urodzenia **Ernsta Roberta Curtiusa**; exemplum w tej kwestii stanowią także wywody **Ernesta Gellnera**.

Eksplodują odmiennych orientacji w początkach XX wieku niezwykle dobitnie uosabiała się w symbolicznych dla omawianych kultur centrach – w dwóch słynnych dzielnicach paryskich, które przez trzy dekady narzucały ton wszelkim innowacjom artystycznym²⁵⁵³ wobec znacznej rangi Berlina i Wiednia, stolic muzycznego i malarskiego ekspresjonizmu, dodekafonii i **Hindemithowskiej** neotonalności, nie wspominając weimarskiego Bauhausu i „szkoły frankfurckiej” **Theodora Wiesengrund Adorna**.

4.3. Dywersyfikacja determinująca dziedzinę muzyki

Jeżeli przyrzeć się syndromowi sztuki francuskiej, przedstawionemu na przykładzie muzyki przez **Paula Collaera**²⁵⁵⁴ jako świat statyczny, przejrzysty, jasno zorganizowany, barwowy i barwny, podkreślający swą prekoncepcyjną strukturę, wyrażający stan psychiczny w swej kontemplacji a skontrastowany z głębokimi i skonfliktowanymi poruszeniami duszy zobrazowanymi w kinetycznie, dynamicznie

²⁵⁵¹ Michel Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*, Paris 1990, s. 229, cytata **Louisa Courajoda**..

²⁵⁵² Michel Espagne, op. cit., s. 230.

²⁵⁵³ Jean-Paul Crespelle, *Montmartre w czasach Picassa 1900-1910*, przeł. Mieczysław Bibrowski, Warszawa 1987; tenże, *Montparnasse w latach 1905-1930*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 1989.

²⁵⁵⁴ Paul Collaer, *La musique moderne*, Bruxelles, 1963, s.104-110.



pomyślanej sztuce niemieckiej podążającej za linią *idée fixe* – możemy zrozumieć, że impresjonizm nie mógł zrodzić się w Niemczech, a **Bach** nie mógł być Francuzem. Przecież „*Même aux pires époques, l'esprit français ne s'est jamais perdu*”²⁵⁵⁵.

Owa galijska powierzchowność, lekkość, wyrafinowana sensualność, racjonalność i klarowność połączona z dowcipem, owa „*art objectif*”²⁵⁵⁶ diagonalnie sytuuje się w obozie przeciwnym germańskiej tendencji do polifonizowania, kumulowania wszystkiego w niezrozumiały dla Francuzów konflikt sonatowy, w gęste sploty brzmień czy ciężkie w swej wyrazowości przebiegi pełne romantycznych dramatów czy wręcz mistycznych uniesień²⁵⁵⁷.

Już **Teofil Gautier** powiedział, że dla Niemców romantyzm to powrót do średniowiecza, a dla Francuzów oznacza wolność w sztuce. Stąd wypływający z klimatu i stopnia nasłonecznienia świat **Edvarda Griega** i **Giovanniego Gabrielego**, także północnej i południowej szkoły niemieckiej, przejawiających się zwłaszcza w preklasycznej muzyce klawesynowej²⁵⁵⁸, stąd neoklasyczny i zbiektywizowany świat **Benamina Brittena** i zmysłowy **Oliviera Messiaena**, stąd germańska geneza europejskiego romantyzmu na bazie niemieckiej idealistycznej filozofii **Fichtego** i **Schellinga** obok koncepcji **Goethego** oraz trójstopniowa diagonalnie ustawiona konstrukcja idei sonatowej według myśli **Hegla**, co ostatecznie przypieczętował i skodyfikował **Adolf Bernard Marx**²⁵⁵⁹. Syntetyczne, zjednoczone z ideologią, tendencje **Wagnera** też są typowo niemieckie, podobnie jak konstrukcja i ortodoksja dodekafonii.

Przejęty za pośrednictwem Włoch i opóźniony o stulecie renesans, reinterpretowany na wzór antyczny dopiero w dalszej fazie, w XV wieku w Niemczech²⁵⁶⁰ i w II połowie XVI wieku we Francji²⁵⁶¹ (świeckie pieśni renesansowego

²⁵⁵⁵ Paul Landormy, *La musique française de Franck à Debussy*, Gallimard 1943, s. 7; także: Susan Youens, *Words and Music in German and France*, w: *Nineteenth Century Music. The Cambridge History of Music*, ed. Jim Samson, New York – Cambridge 2002, s. 460 – 499.

²⁵⁵⁶ Andre Coeuroy, 1928, za: Hans Heinz Stuckenschmidt, *Musique nouvelle*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Salel, Paris 1956.

²⁵⁵⁷ Jacques Chailley, Norbert Dufourcq, *La musique française*, Paris 1965; Michel Fleury, *L'impressionisme et la musique*, Fayard 1996; *150 Ans de la musique française 1789-1939.*, dir. Par Alain Artaud, Lyon 1991; Arthur Wenk, *La musique et les grandes époques de l'art*, Quebec 1984.

²⁵⁵⁸ M.in. **W.F.Bach, C.Ph.E.Bach, G.Benda, C.H.Graun** – szkoła północna i pozostająca pod wpływami włoskimi szkoła południowa ewokująca styl pierwszej szkoły wiedeńskiej – **J.Ch.Bach, G.Platti, Ch.G.Neefe**; oba kierunki syntetyzował **Beethoven**, p.: Jolanta Bauman-Szulakowska, *Forma sonatowa w XIX i w pierwszej połowie XX wieku. Gatunek koncertu od baroku do neoklasycyzmu*, Katowice 2003; Hugo Daffner, *Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart*, Leipzig 1906.

²⁵⁵⁹ Jolanta Bauman-Szulakowska, *Adolf Bernard Marx i jego idea formy sonatowej*, w: *Forma sonatowa – metody analizy*, Warszawa 2000, s.30-35.

²⁵⁶⁰ Małgorzata Wozaczyńska, *Muzyka renesansu*, Gdańsk 1992, s. 64-67.



rycerstwa - minnesängerzy i później meistersingerzy, europejska waga dokonania **Clementa Jannéquina i Waltera von der Vogelweide**²⁵⁶²) - zaświadcza o powolnej adaptacji włoskich idei; później zaczęła się dywersyfikacja: powstanie chorału protestanckiego, ważniejszego dla kultury narodowej niż śpiewnik kościoła kalwińskiego (**Claude Goudimel**), spolifonizowanie renesansowej niemieckiej pieśni wielogłosowej wobec homofonizacji i utanecznienia pieśni francuskiej wzorem postulatów *Pleiady*, francuska fascynacja operą włoską na bazie rozwarstwienia społecznego i polemik estetycznych²⁵⁶³, co trwało aż do I połowy XIX wieku, adaptacja wreszcie impresjonizmu we włoskiej kulturze (**Ottorino Respighi**). Zasadne staje się więc rysowanie muzycznej mapy Europy wraz z typowymi dla tej sztuki formami wypowiedzi zgodnie z jej granicami wyznaniowymi²⁵⁶⁴.

Wymienione te fenomeny klarownie akcentują naturalne związki obydwóch krajów romańskich w przeciwieństwie do wschodniego sąsiada. Tam podkreślenia wymaga brak specjalnej adoracji dla opery aż do początków romantyzmu wobec romańskiej admiracji dla słowa, co objawiło się w muzyce niemieckiej dopiero w gatunku romantycznej Lied, także wyniesienie w kraju **Schumanna** muzyki instrumentalnej na piedestał na fundamencie refleksji filozoficznej i preferencji wykształconego, wrażliwego i ogarniętego nostalgią mieszczaństwa²⁵⁶⁵. Nie wspominając o kardynalnym oświeceniowym niemieckim kanonie kontrapunktu, nie spotykanym nigdzie indziej, co we Francji objawiło się dopiero stulecie później, o czym poniżej²⁵⁶⁶.

Idealistyczne i transcendentalne naznaczenie niemieckiego oświecenia w postaci myśli **Kanta, Herdera** czy **Hamanna** skoncentrowanych w ówczesnym centrum - Królewcu²⁵⁶⁷ jakże istotnie anonsuje przesłanie romantyzmu, tak słabo zaznaczonego na romańskiej ziemi.

²⁵⁶¹ Jean-Paul Couchoud, op. cit., t. II, s. 182.

²⁵⁶² J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, New York – London 2009, s. 71-80.

²⁵⁶³ Enrico Fubini, *Les philosophes et la musique*, Paris 1983, s. 115-120.

²⁵⁶⁴ Andrzej Wyczański, op. cit., s. 183.

²⁵⁶⁵ Geneza filozoficznie i estetycznie, także ekonomicznie (gra rynkowa) abstrakcyjnej muzyki instrumentalnej przeciwstawionej muzyce mimetycznej w I połowie XIX w. W Niemczech w: Karol Berger, *Potęga smaku*, przeł. Anna Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 274-282.

²⁵⁶⁶ O powiązaniach muzyki francuskiej z europejską: Henry Barraud, *La France et la musique occidentale*, Gallimard 1956.

²⁵⁶⁷ Anne Applebaum, *Między Wschodem a Zachodem przez pogranicza Europy*, przeł. Ewa Kulik-Bielińska, Warszawa 2009, s. 24; Norman Davies, *Borussia, w: Zaginione królestwa*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Joanna Rumińska-Pietrzyk, Elżbieta Tabakowska, Kraków 2010, s. 611-622 (618).



Recepcja istoty romantyzmu nastąpiła bowiem we Francji daleko później, w symbolizmie, a dokonało się to za sprawą **Wagnera** w latach 90-tych²⁵⁶⁸. Wspomnieć tu jeszcze należy o preromantyzmie francuskim, zrodzonym w wyniku zapożyczeń od niemieckich kompozytorów osiadłych w Paryżu (**Jean Schobert** ze Śląska, **Nicolas-Joseph Hüllmandel**).

Jeżeli datujący się od lat 30-tych XIX wieku historyzm nawiązania do tradycji **Palestriny**, reedycji dawnych mistrzów, dominacji zasad nauczania ze Schola Cantorum i reformy **Dom Prospera Guerangera** z Solesmes kulminuje się w dziele **Brahmsa**, **Regera** i **Brucknera**, stanowiąc estetyczną i socjokulturową podstawę sławnego wykonania *Mszy Jana Sebastiana* – to jest także wyraz owego dualizmu franko-germańskiego, dualizmu prądów w sztuce i zapowiedź XX-wiecznych tendencji do restauracji z jednej strony i ortodoksji modernizmu z drugiej. Czyż nie jest symptomatyczny pogląd **Waltera Wiory**, iż romantyczna fuga jest jak gotycka architektura?²⁵⁶⁹

Dlatego też ten niemiecki romantyzm muzyczny jest sklasycyzowany aż po klimat **Brahmsa**, w dziele **Schuberta** i **Schumanna** przedstawiając elementy nowego kierunku, a megaopus **Wagnera** jest tworem historyzującej, akademickiej postawy światopoglądowej obecnej w II połowie wieku, jest przykładem niemieckiej wersji realizmu, tak jak uprzedni artyzm **Caspara Davida Friedricha** u progu romantyzmu.

Czyż istnieje coś mocniej ucieleśniającego niemiecką mentalność niż wiedeńska dodekafonia, tak jak nie narodziło się nic bardziej francuskiego, niż impresjonizm. I tak jak mentalność niemiecką dobitnie odwzorowała powstała we wczesnoklasycznym Mannheim kanoniczna forma i dialektyczna postać symfonii, zorganizowanej na bazie włoskiej sonaty, a przeobrażonej „na swój użytek” w niemieckim kręgu kulturowym, tak istotę francuskiego odczuwania wyraża rokokowa suita, swobodny twór, o otwartej regule, także instrumentalny i także oświeceniowy.

I tak jak w okresie romantyzmu odróżnia się późniejszy z lat 30-tych francuski rewolucyjny liberalizm od wcześniejszej niemieckiej restauracji, zabarwionej nostalgią za średniowieczem i teutońskimi legendami, rodzaj małej prywatnej wspólnoty w protestanckim obszarze w kontraście do zhierarchizowanego, okazałego przedrewolucyjnego Kościoła katolickiego w stylu decorum i ostentacji po francuskiej

²⁵⁶⁸ Louis Reau, *Histoire de l'expansion de l'art français*, Paris 1924-1931; Jean-Paul Couchoud, *Sztuka francuska*, t. I, II, przeł. Eligia Bąkowska. Warszawa 1985.

²⁵⁶⁹ *Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik*, w: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Hrsg. Walter Wiora, Bd.14, Regensburg 1969.



stronie²⁵⁷⁰, vis comica od narodowych zawołań po drugiej stronie Renu czy zwrot do greckiej antyczności w kontraście do rzymskich preferencji we francuskim milieu, niemiecki typowo mieszczański popularny styl Biedermeier z właściwym mu obrzędem pieśni chóralnej Liedertafel (antycypowane przez angielską tradycję **Händlowską**) czy salonową w charakterze niemiecką romanze obok charakterystycznej Lied i refleksyjnego Gesang od wysublimowanej (też ludowej) francuskiej romance, nie pomijając skontrastowanych kantylenowych włoskich postaci gatunkowych - tak dialektycznie można opisać romantyczny świat dźwięku jako „charakterystyczny”, skontrastowany z ideą piękna poprzedniego czasu klasycznego, nie gubiąc intencji całej różnorodności, indywidualności, barwności i dynamiki burzliwej doby uczuć²⁵⁷¹.

Nie można jednak zapomnieć o silnych tendencjach nacjonalistycznych połowy XIX wieku, stymulujących tak **Wagnera** do aktywności (niemieckie zwycięstwo nad Francją), jak kompozytorów francuskich pod wodzą **Camille’a Saint-Saënsa** (jego hasło ars gallica²⁵⁷², nota bene o podstawie typowo niemieckiej muzyki instrumentalnej i kameralnej) oraz zabarwiających narodową dumę i stwarzających klimat do modelu słynnych kompozytorów niemieckich z linii „B”, co zostało przejęte gargantuicznie przez **Hitlera**²⁵⁷³.

Z drugiej strony podobne tendencje objawiły się w stowarzyszeniowej aktywności²⁵⁷⁴ i w „odrodzeniu” narodowej sztuki muzycznej w twórczości **Cezara Francka** i jego uczniów²⁵⁷⁵. Myśli te nieobce były nawet i **Debussy’emu**, który sam, jak to zobrazowałam w rozdziale 6., poddany był silnym infiltracjom dzieła **Wagnera**. Do tego kręgu zainspirowanych warsztatowymi procedurami wielkiego niemieckiego wizjonera dodaje się także czasami i **Ferenza Liszta**²⁵⁷⁶.

²⁵⁷⁰ Philip G. Downs, *Classical Music. The Era of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York – London 1992, s. 125.

²⁵⁷¹ Carl Dahlhaus, op. cit., s. 20, 69-70, 104, 173-174.

²⁵⁷² Ibidem, s. 283-293.

²⁵⁷³ Rozważania o tej kwestii: Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004, s. 104-112; Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, Kraków 1988, s. 127-137; o “German romantic ideology”: Sanna Pederson, w: *Romantic music under siège in 1848*, w: *Music Theory in the Age of Chromaticism*, ed. Ian Bent, Cambridge 2005, s. 57-73.

²⁵⁷⁴ M. in.: Concerts Colonne (1910-1934), “*La Revue Musicale*” (1826), Société musicale de Paris (1835), L’Union Musicale oraz Société Philharmonique **Berlioz**a (1850), zasłużona dla odnowy kulturalnej L’Ecole Niedermeyer (1853), Société Nationale de Musique (1871), Les Chanteurs de Saint Gervais **Charlesa Bordes**a (1892), Schola Cantorum (1894), Concerts spirituels de la Sorbonne (1898-1914), Société **J. S. Bach** (1904), Société Musicale Indépendante (1909), koncerty historyczne **François Antoine Habenecka** (1806-1826), **François Josepha Fétisa** (1832-1833).

²⁵⁷⁵ **E. Chausson, H. Duparc, V. d’Indy**.

²⁵⁷⁶ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, op. cit., s. 735-738.



Jesteśmy więc w wyjątkowym i kulminacyjnym momencie w całej historii wzajemnych związków obu kultur²⁵⁷⁷, momencie owocnego i fascynującego zespolenia kontradykcji na fundamencie obrazu **Wagnera** nie tylko w sferze muzycznej²⁵⁷⁸ (**Marcel Proust**)²⁵⁷⁹, a z drugiej strony – **Chopina**, gdyż obaj przyczynili się do „przebudzenia się” narodowej kultury francuskiej, którą ostatecznie ukoronuje **Claude de France**. Moment to „czwartego renesansu” rodzimej muzyki²⁵⁸⁰ instrumentalnej, symfonicznej i kameralnej, także pieśni, czas eksplozji talentów twórczych, życia muzycznego i wydawniczego, prasy i instytucjonalnego ruchu edukacyjnego²⁵⁸¹, okres to także rozkwitu neogotyku **Viollet-le-Duca** i reformy **Dom Prospera Guérangera** z Solesmes²⁵⁸².

W proteście przeciw temu zadekretowanemu i wcielaniem w życie historyzmowi zaprotestuje najpierw **Debussy**, a potem *Grupa Sześciu* – przeciw wszystkim dawnym wpływom, także niedawnego impresjonizmu. Jest także symptomatyczne, że dodekafonia francuska ujawniła się późno, w połowie XX wieku, i nie miała szczególnego znaczenia, a podobna funkcja melancholicznego zjawiska niemieckiej orientacji mającej się zbliżyć do impresjonizmu w rzeczywistości była przygotowaniem do ogłoszenia dwunastodźwiękowości, rozrzedzeniem „konających w paroksyzmach” zasad tonalnych.

I różnice zasadzają się nawet w strefach techniki dźwiękowej: tak wielowiekowe cytaty chorału protestanckiego od **Bacha** przez **Brahmsa**, **Brucknera** po **Berga** (*Koncert skrzypcowy*) można odczytywać jako wyraz „niemieckości”, ciągłości tradycji, tak cytat *Marsylianki* w finale preludium **Claude’a Debussy’ego** *Feux d’artifice*

²⁵⁷⁷ Jean van Ackère, *L’âge d’or de la musique française*, Bruxelles 1966.

²⁵⁷⁸ Elżbieta Tyszecka-Grygorowicz, *Muzyka w prozie narracyjnej Marcela Prousta, Thomasa Manna i Jarosława Iwaszkiewicza*, Łódź 1995; Leon Guichard, *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris 1963; Nathalie Brunet, *Musique germanique et modernism en France à l’aube du XXe siècle*, w: “Revue Internationale de la Musique Française”, novembre 1985, s. 47-57; Ursule Eckart-Bäcker, *Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne*, Regensburg 1965; Vincent d’Indy, *Richard Wagner et son influence sur l’art musical français*, Paris 1930; Martin Cooper, *French Music from Death of Berlioz to the Death of Fauré*, London 1951.

²⁵⁷⁹ Rodrigues Jean M., *Genèse de wagnérisme proustien*, w: *Romantisme. Revue du XIXs*, Saint Etienne 1987.

²⁵⁸⁰ Jean Gallois, *Franck et L’école Franckiste*, w: *150 ans...*, op. cit., s. 105-124 (106); **Norbert Dufourcq** mówi o czwartym renesansie, od dorobku „szkół” z Limoges począwszy w: *La musique française*, Paris 1965.

²⁵⁸¹ Robert Pitrou, *De Gounod à Debussy*, Paris 1957.

²⁵⁸² O tej epoce m. in.: François Porcile, *La belle époque de la musique française 1871-1940*, Fayard 1999.



podkreśla dumę narodową artysty, ale przede wszystkim tendencję „tone-painting” w nieco parodystycznym klimacie²⁵⁸³.

Nie wydaje się przypadkiem, że w tych samych latach powstały trzy wspomniane już w poprzednim rozdziale odmiany opowieści o **Pelleasie, Debussy’ego, Fauré’go** i **Schöneberga** (resp. 1892-1903, 1898 i 1902-1903), o których estetycznych korzeniach mówi **Paul Griffiths**, ponadto o wpływie symbolistów niemieckich i metafizyki **Augusta Strindberga** u niemieckiego mistrza, podejmującego tekst belgijskiego poety²⁵⁸⁴. Wskazać trzeba jeszcze na infiltracje germańskiej przetworzeniowości w warsztacie **Alberta Roussela**, wychowanka *Schola Cantorum*²⁵⁸⁵, i na dzieło **Paula Dukasa**, zespalającego wpływy obu centrów, a naznaczonego także częścią impresjonizmu. Ten rys syntezy wielkiej tradycji odezwie się później w monumentalnym, dramatycznym dziele **Arthura Honeggera**, Szwajcara.

Zbiegiem okoliczności zakorzenionych w egzystencjalnych wątpliwościach po kataklizmie I wojny światowej²⁵⁸⁶ zarówno w Niemczech, jak i we Francji rodziły się „mesjanistyczne” kierunki (niemiecka dodekafonia, francuski postimpresjonizm, *Art Déco* i francuskie „*L’Ecole d’Arcueil*” wraz z „*La Jeune France*”²⁵⁸⁷) na bazie odnowy w duchu chrześcijańskiego humanizmu).

Jesteśmy w kręgu niemieckiego ekspresjonizmu wiedeńskiego, w momencie odchodzenia od tej stylistyki przez **Richarda Straussa**, które to orientacje zrodziły w kontraście *Neue Sachlichkeit* **Paula Hindemitha**, chronologiczny „odpowiednik” manierystycznej prostoty *Grupy Sześciu*, głoszących protest tak przeciwko ideom **Wagnera**, jak i **Debussy’ego**. Ekspresjonizm, antyteza galijskiego impresjonizmu, realizowany w hasłach grupy *Der Blaue Reiter*, ze stowarzyszonym **Schönbergiem**, podobnie jak Francuzi, usytuował się potem w obrębie neoklasycznych kanonów na przeciwległym biegunie do poprzednich hipertrofii emocji – koło się zamyka po raz pierwszy kończąc linię na tendencjach neoklasycznych, a po raz drugi – na wywiedzionych z darmstadtzkiego kręgu, a wcześniej z wizji **Antona Weberna** i

²⁵⁸³ David Lewin, *Musical Form and Transformation. Four Analytic Essays. A Transformational Basis for Form and Prolongation in Debussy’e “Feux d’artifice”*, Oxford 2007, s. 97-160.

²⁵⁸⁴ Paul Griffiths, *Brève histoire de la musique moderne. De Debussy a` Boulez*, traduit de l’anglais par Marie-Alyx Revellat, Fayard 1992, s. 19.

²⁵⁸⁵ Marc Pincherle, *Albert Roussel*, Genève 1957; o tej epoce: Jane F. Fulcher, *The Composer As Intellectual. Music and Ideology in France 1914-1940*, Oxford 2005; Michel Faure, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XXe siècle*, Paris 1997, s. 115-116, 227-228.

²⁵⁸⁶ Michael Burleigh, *Święta racja. “Święte religie” XX wieku. Od pierwszej wojny światowej do Al-Kaidy*, z angielskiego przełożył Marcin Jateczak, Warszawa 2011, s. 31-52.

²⁵⁸⁷ Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique. Des origins a` nos jours*, Paris 1969, s. 770-777.



Oliviera Messiaena eksperymentach serialnych, brzmieniowych i formalnych tak **Pierre’a Bouleza**, jak i **Karlheinza Stockhausena**. Nurty XX wieku, krocząc śladem **Wagnerowskiego** wstrząsu dokonały syntezy galijskich i germańskich idei odwiecznie krążących po różnych orbitach...

Alicja Jarzębska sytuuje punkt klasycyzujących infiltracji w kulturze francuskiej na początku XX wieku w działalności **Charlesa Maurrasa**, założyciela *Action Française*, nawiązującego do kontrrewolucji przełomu XVIII i XIX wieku²⁵⁸⁸. Silny ten nurt, wcielający ideę *Ars Gallica*²⁵⁸⁹, miał naturalne zabarwienie narodowe, kontynuował w muzyce założenia „szkoły **Francka**”, a najpełniej te kanony zrealizowała wspaniała **Nadia Boulanger**²⁵⁹⁰, stając się źródłem europejskiego neoklasycyzmu, zwłaszcza polskiego i amerykańskiego. Sceny dopełnia ponadto odnowicielka klawesynu, Polka **Wanda Landowska**. O społecznych uwarunkowaniach powstających w tym czasie utworów o pastoralnym i mitologicznym klimacie mowa będzie w rozdziale 6.

I jeżeli, stosownie do obecnych tendencji traktowania manieryzmów w różnych okresach w sztuce, to można określić tym mianem tak neoklasycyzujące postimpresjonistyczne ostatnie dzieła **Debussy’ego** (trzy sonaty, *Etiudy*, *Epigraphes antiques*, *L’isle joyeuse*), niektóre utwory **Alberta Roussela** (*Pour une fête de printemps*) czy **Maurice’a Ravela** (*Sonatina fortepianowa*, *Kwartet smyczkowy F*).

Szukając innych jeszcze momentów styku, zwróciłam się w stronę odwiecznego kanonu mszy żałobnej – wszak wielcy twórcy obydwóch kręgów stworzyli w tej sferze i w tym czasie splecenia dychotomicznych inspiracji arcydzieła europejskiej rangi, zdumiewająco w wielu zakresach do siebie przylegające – *Ein Deutsches Requiem* **Johannesa Brahmsa** i *Requiem* **Gabriela Faure’go**.

Dwa znaczące dla ich kultur dzieła, stworzone w związku ze śmiercią matki, są siedmioczęściowe²⁵⁹¹ i przeznaczone na ten sam zespół, poza chórem i orkiestrą na solistów sopran i baryton, nawet pozostają w tym samym kręgu tonacyjnym (F-dur u **Brahmsa** i d-moll **Fauré’go**) i ukazują podobny rodzaj wygasającego, zamierającego zakończenia. Dodatkowo w utworze francuskim występuje solista skrzypek, także tutaj

²⁵⁸⁸ Alicja Jarzębska, op. cit., s. 104-112 (109).

²⁵⁸⁹ Société nationale Ars Gallica od 1871: Norbert Dufourcq, op. cit., s. 291.

²⁵⁹⁰ Léonie Rosenstiel, *Nadia Boulanger. A Life in Music*, New York – London 1998; Jeanice Brooks, *The Musical Work of Nadia Boulanger. Performing Past and Future Between the Wars*, Cambridge 2013; Barrett Ashley Johnson, *Training the Composer. A Comparative Study Between the Pedagogical Methodologies of Arnold Schönberg and Nadia Boulanger*, Cambridge 2010.

²⁵⁹¹ Cz. VII *Requiem* Fauré’go *In Paradisum*.



znaczniejsza jest rola organów. Dzieli je niewielki odstęp czasowy: niemieckie pochodzi z lat 1862-1867 (pisane przed i po śmierci matki w 1865 r.), a francuskie powstało w 1877 r. (druga wersja siedmioczęściowa powstała po śmierci matki 1887 r.).

Różni je użyty tekst, tradycyjny mszy żałobnej, a więc związany liturgicznie w przypadku **Fauré'go**, a wybrany fragmentarycznie z Biblii, Listów św. Pawła i fragmentów *Apokalipsy* (w niemieckim przekładzie **Marcina Lutra**)²⁵⁹², więc odmiennie w stosunku do kanonu – u **Brahmsa**. Podobny klimat dzieł jest zintensyfikowany poprzez odcinki dramatyczne i kontemplacyjną narracyjność u niemieckiego mistrza, natomiast *sérénité angelique* (**Pitrou**), oddramatyzowane w stylu preimpresjonistycznym dzieło francuskie to, według słów samego autora, „berceuse de la mort”²⁵⁹³, nie pozbawione melodyjnych fragmentów kantylenowych²⁵⁹⁴ (sensualna *Lacrimosa*, niebiańskie *In Paradisum*). U **Brahmsa** immanentny jest zwrot w przeszłość, kultywowanie rodzimej tradycji **Bacha**, **Beethovena** czy **Schumanna** (odniesienie do marsza na $\frac{3}{4}$ w cz. II)²⁵⁹⁵, **Fauré** intuicyjnie wyprzedza statykę, modalność i wrażliwość barwową orientacji **Debussy'ego**.

Prostotę wyrazu rodzimego Requiem autor francuskiej historii muzyki porównał do stylu **Camille'a Corota**²⁵⁹⁶, znajdując paralelne określenia dla klimatu utworu: „berceuse païenne”²⁵⁹⁷, stawiając dzieło **Brahmsa** w jednym szeregu z *Missa solemnis Beethovena* i *Pasją Bachowską*²⁵⁹⁸. Autorzy opracowania objaśnień do partytury²⁵⁹⁹ widzą zasadność skojarzenia dzieła z *II Symfonią Gustava Mahlera Zmartwychwstanie* i z dziełami religijnymi **Charlesa Gounoda**.

Nie jest przypadkowe częste w tej kantacie żałobnej **Brahmsa** wykorzystanie faktury imitacyjnej (też fugata w cz. II) wraz z naczelną formą niemieckiego północnego baroku – fugą (fuga accompagnata w cz. III, fuga podwójna w cz. VI, fugato cz. IV)²⁶⁰⁰, w tym zakresie odpowiada u **Fauré'go** jedynie kanon w

²⁵⁹² Wykaz tekstów: Ludwik Erhardt, *Brahms*, Kraków 1975, s. 142-149; też: ks. Edward Hinz, *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Pelplin 2003, s. 150-155.

²⁵⁹³ Michel Faure, *Musique et société du second empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion 1985, s. 300.

²⁵⁹⁴ Autor monografii francuskiego kompozytora wyróżnia dziesięć motywów dzieła: Jean-Michel Néctoux, *Fauré*, Editions du Seuil 1972, s. 49-52.

²⁵⁹⁵ Fortepianowe *Davidsbündlertänze*.

²⁵⁹⁶ Lucien Rebatet, op. cit., s. 589.

²⁵⁹⁷ Ibidem, s. 585.

²⁵⁹⁸ Ibidem, s. 509.

²⁵⁹⁹ Jean-Michel Néctoux i Reiner Zimmermann, w: *Messe de Requiem opus 48*, herausgegeben von Jean-Michel Néctoux und Reiner Zimmermann, Leipzig [1978].

²⁶⁰⁰ Skojarzenia z typem linearnej polifonii niderlandzkiej, ostinato często przybierające postacie sugerujące barokową passacaglię, zachowanie często barokowej w rodzaju podstawy basowej, efekty



Ofertorium²⁶⁰¹. Brak skrzypiec (i klarnetów) w I cz. dzieła (podobnie postąpił potem **Igor Strawiński** w słynnej *Symfonii psalmów*) potęguje odpowiedni klimat zadumy, nadziei. Zwraca uwagę materiałowe i stylistyczne nawiązanie części ostatniej do I.

Ewidentny narodowy wydźwięk *Requiem Brahmsa*, podkreślony zresztą tytułem, skojarzenia z żarliwą luterzańską wiarą w rodzaju wyznań **Heinricha Schütza**, powaga, monumentalny zarys przesłania aż po końcową apoteozę (cz. VI) osadzone na neoromantycznej szacie harmoniczej i orkiestrowej – elementy te zwracają uwagę w stronę dzieła o wymowie patriotycznej, postulatycznej, co nie dziwi u progu zjednoczenia kraju i w kontekście polityki **Bismarcka**²⁶⁰².

Odmienność pełnego tajemnicy, subtelnego i naznaczonego liryzmem dzieła **Fauré’go** jest oczywista w kontekście preferencji stylistycznych samego kompozytora, którego twórczość bliska jest klasycyzmowi i kolorystyce **Chopina**, w świetle już ujawnionych orientacji impresjonistycznych w malarstwie (skłonności do stosowania reguł modalizujących przebiegi harmoniczne) oraz omawianych infiltracji **Wagnerowskich** w muzyce francuskiej tego okresu, działających na rzecz rozrzedzenia więzi narracyjnych, skłonności do mistycyzującej aury czy długooddechowych linii melodycznych.

W obu arcydziełach słowo odzwierciedlone jest pieczołowicie, symbolicznie, bez dawnych procesów ilustracyjnych, stosownie do scen tekstu: np. raj w ostatniej części *Requiem Fauré’go In Paradisum* to spokój długiej linii melodycznej akompaniowanej takimiż akordami i powolnymi pochodami z figuracyjnym tłem w stylu postaci rokokowych. Symptomatyczny jest też sam początek utworu – słowa „requiem aeternam” eksponowane są przez chorałową postać chóru na tle statyki orkiestry, która powoli nabiera ruchu.

polichóralne, polifonia w gatunku klasycyzmu, równoległe seksty i tercje odnoszące się do tradycji pierwotnej polifonii i typowe zarazem dla **Brahmsa**, romantyczna konstrukcja climaxu, narodowy w tradycji marsz (cz. II), faktura nota contra notam, postacie niemieckiej romantycznej Lied (cz. II) i „niebiańska” kantylena (cz. II), elementy toccaty, pokrewieństwo i zasada antycypacji tematycznej, fuga z procedurami kontrapunktycznymi **Bachowskimi** rodem, barokowa reguła snucia motywicznego i monomotywicznego, procesy metamorfóz motywiczych – świadczą o neostylistycznym, przywołującym wielokrotnie tradycję warsztacie niemieckiego mistrza.

²⁶⁰¹ Warsztat **Fauré’go** związany jest z tradycją i zarazem ją oddala, działając sensualistycznie i na rzecz barwy brzmienia: postacie chorałowe, statyka faktury, statyka planów akordowych, modalizmy harmoniczne, nagłe przesunięcia akordowe, iryzacje w obrębie swobodnie traktowanej tonalności, architektoniczne konstrukcje łukowe i układy interwałowe tematyczne w szeregu tercja-sekunda podobne są do procedur **Brahmsa**, większa rola kantyleny, pokrewieństwo tematyczne między częściami, odwołanie do figuracyjnych postaci rokoka – cechują warsztat **Fauré’go**.

²⁶⁰² Daniel Beller-McKenna, *How "deutsch" is a Requiem? Absolute Music, Universality, and the Reception of Brahms's "Ein deutsches Requiem," op. 45*, "19th-Century Music", Vol. 22, nr 1 (Lato, 1998), s. 3-19.



Podobnie efektem jest pozostawienie przez **Brahmsa** chóru a cappella w niskim rejestrze w momencie słów „ja der Geist spricht”, a ewidentne przywołanie **Beethovena** ma miejsce w kulminacji cz. II na słowach „Ewige Freude wird über ihrem Haupte sein” (“gladness, joy everlasting, joy upon their heads shall be”)²⁶⁰³ w postaci sekwencji synkopowanego pionu akordowego na tle obfitych figuracji orkiestry, co powoli przemienia się w układ chorałowy ze statycznymi akordami.

Charakterystyczny prerafaelicki, oddynamizowany dekadentyzm²⁶⁰⁴ **Fauré’go**, stojącego razem z innymi kompozytorami swojego czasu u kresu trzywiekowej tonalności (**Emmanuel Chabrier**, **Ernest Chausson**) dopełnia dramatyczny narodowy neoromantyzm **Brahmsa**, zakotwiczony głęboko w tradycji, przez niego poddawanej metamorfozie, aczkolwiek anonsujący już wykwitający neoklasycyzm I połowy następnego wieku. Odmienny jest także u obu twórców gatunek liryki – romantycznej, momentami kołysankowej (klimat walca w cz. IV) u **Brahmsa** i już dekadencej, „odmaterializowanej”, symbolicznej u **Fauré’go**. „Anielskie śpiewy” osadzone w powolnym przebiegu, „szeroko oddechowej” kantylenie i statycznej fakturze obok struktur „kołysankowych” wzruszają w obu arcydziełach. Odróżnia się msza **Fauré’go** od dramatycznego, operowego w stylu *Requiem* **Giuseppe Verdiego** (1874), a autorzy opracowania syntezy francuskich kompozytorów mówią o „discrétion et l’esperance; jamais la vision et la mort ne fut plus modeste”²⁶⁰⁵.

Na marginesie można wspomnieć i budzeniu się tożsamości narodowej także na Północy – w 1870 r. opublikowana została znacząca powieść **Aleksisa Kivi** *Siedmiu braci*, cały zaś XIX wiek (od XVIII) toczył się pod znakiem silniejszych w tym regionie potęg, Szwecji i Rosji, zajmujących Finlandię i Norwegię²⁶⁰⁶.

Odnosząc exemplum requiem do sytuacji politycznej, można wskazać na podobne, mimo różnic warsztatowych, przesłanie dwóch z omawianych utworów, zdeterminowane zbliżonym stanem uświadomienia narodowego obu krajów, niemieckiego i włoskiego – w rodzaju tzw. nacjonalizmu pierwszej fazy, fazy

²⁶⁰³ Tekst wg wydania: Johannes Brahms, *Ein Deutsches Requiem*, Ernst Eulenburg Ltd, EE 6054.

²⁶⁰⁴ Konraad W. Swart, *The Sense of Decadence in Nineteenth Century in France*, Hague 1964; o idealizującym symbolizmie, ezoteryzmie, feminizowaniu programowym i “morbidezzy” tego czasu: Danièle Pistone, *Le symbolisme et la musique française a` la fin du XIXe siècle*, “*Révue International de la Musique Française*” 1994, s. 9-29..

²⁶⁰⁵ Christian Doumet, Claude Pincet, *Les musiciens français*, Rennes 1982, s. 314.

²⁶⁰⁶ Tony Griffiths, *Skandynawia. Wojna z trollami*, przeł. Barbara Gadomska, Warszawa 2011.



Mazzinowskiej (za tezę **Erica J. Hobsbawma**)²⁶⁰⁷. Zrozumiała jest dekadenska wymowa requiem z kraju pokonanego w wojnie, Francji²⁶⁰⁸.

Messa da Requiem Giuseppe Verdiego (1873, 7-częściowa) napisana ku czci przyjaciela poety **Alessandro Manzoni**²⁶⁰⁹, aczkolwiek wykorzystuje liturgiczny układ mszy żałobnej, nie jest pomyślana ani stosowana podczas obrzędów, ma charakter koncertowy, a przede wszystkim operowy. Niezwykły dramatyzm i sugestywność tej „operzy Kościoła”, wspomagane ponadto przez nasiloną polifonię różnego rodzaju (podwójna fuga w *Sanctus*, fuga w *Libera me*), szczytowa emocjonalność poruszająca w słynnym dramatycznie teatralnym *Dies irae*, mistycznym *Kyrie* i „prawie opresyjna atmosfera *Rex tremendae*”²⁶¹⁰ - stwarzają niezwykle, niedościgniony, niepowtarzalny nastrój, pełen powagi, dostojeństwa, błagalnej modlitwy, próśb o boskie miłosierdzie. Monumentalizm hołdu zmarłym, zwarta konstrukcja, inwokacja do Boga, operowy charakter narracji, radosne uwieńczone fugą dla podwójnego chóru *Sanctus*, nieziemski melodyjność (anielskie *Agnus Dei*, końcowa *Lacrimosa*) – czynią tę nieustającą pieśń udręczonego człowieka europejskim arcydziełem.

Trzeba jednakże wskazać także na kontekst schyłkowego XIX-wiecznego odrodzenia muzyki religijnej w ogóle, tendencji historyzujących, a przede wszystkim docenić rolę narodowych odczuć i dążeń budowania tożsamości tuż po ruchu *risorgimento* i zjednoczeniu (1861 królestwo, zjednoczenie w 1871 r. ze stolicą w Rzymie). Kolejny raz wielkie orientacje wyrastają z nostalgii, w tym przypadku za minionym złotym wiekiem Italii. Energiczne działania, także artystyczne, na rzecz reaktywacji doniosłych osiągnięć przeszłości, stymulowane przez ogólnoeuropejski renesans muzyki i kultury chrześcijańskiej (m. in. cecyljanizm, odrodzenie luteriańskie) sprzęgnięty z tendencjami nacjonalistycznymi i z osobistymi skłonnościami samego twórcy²⁶¹¹ objawiają się w *Manzoni-Requiem* w pełni i zwracają naszą uwagę w stronę przedstawionego powyżej *Requiem Johannes Brahmsa*.

²⁶⁰⁷ Hannu Salmi, op. cit., s. 53-68 (56).

²⁶⁰⁸ O francuskim requiem z tego okresu: Jakub Kasperski, *French Requiems from the Years 1877-1963 as Thanatological Communication*, „*Interdisciplinary Studies in Musicology*” nr 7, ed. Danuta Jasińska i Piotr Podlipniak, Poznań 2008, s. 141-160.

²⁶⁰⁹ Na czterech solistów, podwójny chór i orkiestrę; *Introit* i *Kyrie*, *Dies irae*, *Offertorium*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Lux aeterna*, *Libera me*.

²⁶¹⁰ Michael Kennedy, *Requiem of Giuseppe Verdi*, w: *The Oxford History of Music*, 2006, s. 985; Gerald Abraham, *Choral Music*, w: *Romanticism 1830 – 1890. The New Oxford History of Music*, ed. Gerald Abraham, t. IX, s. 793-830 (815-816).

²⁶¹¹ Henryk Swolkień, *Verdi*, Kraków 1968, s. 289-297; Laura Basini, *Verdi and Sacred Revivalism in Post-Unification Italy*, „*19-th Century Music*”, vol. 28, nr 2 (Autumn 2004), s. 133-159.



Najpóźniejsze (1890) i najbardziej uwarunkowane rodzimym słowiańskim „duchem” jest *Requiem Antonina Dvořáka*, silnie osadzone w amerykańskiej konwencji uniwersalnej. **Anton Dvořák** wpisuje się w tendencję zatracenia przez gatunek requiem funkcji mszy żałobnej, co szczególnie nasiliło się od romantycznego i zjawiskowego dzieła **Hectora Berlioz**a, aczkolwiek układ jest w przypadku czeskiego mistrza tradycyjny (1890), a samo dzieło nie jest pozbawione akcentów narodowych, jako to było wówczas we zwyczaju (cytat z gotyckiej pieśni pochwalnej jako temat fugi)²⁶¹².

Te cechy narodowej tożsamości odwzorowane w kolejnym requiem, acz na odmiennym podłożu orientacji neoklasycznej, wykreowane zostały przez największego kompozytora angielskiego XX wieku, **Benjamin Britten**a w jego słynnym 6-częściowym *War Requiem* (1961)²⁶¹³, dziele będącym powojenną refleksją. Napisane zostało do tekstu **Wilfrieda Owena**, poety-pacyfisty, a istotnym w nim zamierzeniem kompozytora jest kontrast chrześcijańskiego obrządku żałobnego i „okropności wojny” na podłożu marzeń idealistycznych o „utraconej niewinności dzieciństwa”²⁶¹⁴, a tym samym zyskuje stylistyczną dominantę immanentnie europejska dialektyka sacrum i profanum (rozdzielona na czynnik wykonawczy – łacinę chóru i tekst W. Owena dla męskich solistów). Modlitewne, kontemplacyjne w klimacie religijnych uniesień sekwencje, groteskowe nastroje obok lirycznych, solennych i dramatycznych, symbolika układów interwałowych (tryton), motywów i instrumentów („militarne” fanfary, „tuba mirum”), odniesienia do najsłynniejszego *Requiem W. A. Mozarta* w d-moll (nuta d, rekwiaria), efekty sugerujące wydarzenia i nastroje, odniesienia do dawnych technik imitacyjnych (fuga w *Offertorium*) i skal, neoromantyczna dramaturgia skontaminowana z powściągliwością wyrazu, spoistość motywiki traktowanej cyklicznie, różnorodna acz wyrazista narracja typu crescendo kulminująca się w finale – czynniki te sprawiły, że *Requiem* pozostało najważniejszym i najbardziej rozpoznawalnym utworem **Britten**a, świadectwem jego przywiązania do tradycji i jednocześnie argumentem emocjonalnego i etycznego zaangażowania w bolesne sprawy człowieka umęczonego XX wieku.

²⁶¹² Jiří Berkovec, *Dworzak*, z języka czeskiego przełożyła Maria Erhard-Gronowska, Kraków 1976, s. 155-157.

²⁶¹³ Tenor i baryton solo z orkiestrą kameralną, chór z solistą sopranowym, chór chłopięcy z organami, wielka orkiestra; *Requiem aeternam, Dies irae, Offertorium, Sanctus, Agnus Dei, Libera me*; napisana na uroczystość rekonsekracji zburzonej w czasie wojny katedry w Coventry; Andrzej Tuchowski, *Benjamin Britten. Twórca, dzieło, epoka*, Kraków 1994, s. 195-198.

²⁶¹⁴ Andrzej Tuchowski, op. cit., s. 196.



I wreszcie problem chrześcijańskiego sacrum – narodowe, powszechne, humanitas w rodzaju, akcentujące misterium zmartwychwstania, po luterzańsku wyśpiewane w sensie kontynuacji dokonania wiecznego **Bacha** i pozostawiającego w tle wymiar liturgiczny stoi obok intymnego, indywidualnego pojęcia sakralności jako własnej cichej, bardzo skupionej modlitwy z wizją raju i sacrum zbliżonego, paradoksalnie, do liturgii.

Intensywny polski romantyzm muzyczny i poetycki jest najlepszym przykładem pojmowania muzyki w służbie propagandowej i kompensacyjnej obok różnorodnych tendencji rosyjskich. Formalnym znamieniem tych ewolucji jest zbudowany na melodyjności i dualności tematycznej programowy poemat symfoniczny, właściwy twórczości kosmopolity **Liszta** i kulturze niemieckiej, gatunek będący właściwym tworem dla mieszczańskiego, nie dość zorientowanego odbiorcy, wiedzonego motywem przewodnim i literacką czy mitologiczną fabułą, a z drugiej strony typowo romantyczne, oparte na społecznych podstawach indywidualizmu i braku wysokiego pochodzenia wirtuozostwo, często zespolone w celach komercyjnych z mitami świata nadprzyrodzonego. Warstwy mieszczańskie, teraz aktywnie uczestniczące w życiu kulturalnym, wymagały innego repertuaru, odmiennego od elitarnej struktury sonaty - stworzono więc egalitarny poemat, koncert, symfonię programową, z operą na czele wystawiane w ogólnodostępnych salach koncertowych czy na promenadzie²⁶¹⁵.

4.4. Kanon suity i sonaty emblematem dialektyki francusko-niemieckiej

Owa zrodzona pod włoskim niebem roztańczonego baroku suita o niezobowiązującym układzie, o nieustalonej ilości części, powiązana lub nie wspólnym materiałem motywicznym od zarania przystawała do mentalności romańskiej. Wzmocniona społeczną rangą w dobie oświecenia, przyozdobiona rokokowym dworskim decorum i arystokratycznymi zabawami plenerowymi przeobraziła się w lekkie wiedeńskie serenady, divertimenta i casazzione, by kolejną metamorfozę ujrzał niemiecki nostalgiczny, programowy, liryczny czy ironiczny (**Schumann**) romantyzm.

Właśnie ten moment istotny jest dla niniejszej komparatystyki, dla wykazania, jak adaptacje kulturowe przyjmują postacie aury „goszczącej”. Przemiana radosnej,

²⁶¹⁵ Leonard B. Meyer, *Style and Music. Theory, History and Ideology*, Chicago - London 1996.



relaksowej włoskiej czy nasyconej tanecznością francuskiej suity²⁶¹⁶, a także niemieckiego instrumentalnego ideologicznego wzorca barokowego w fantazyjnie czy melancholijnie symboliczny lub jawnie programowy cykl argumentuje zasadność determinacji narodowej ideologii i rodzimego etnosu na sztukę. Przykładem może służyć dzieło **Roberta Schumanna**, autora szeregu fortepianowych cykli, modelowych dla romantyzmu w swej natchnionej wizyjności, nieregularności, szkicowej narracji, romantycznej ironii²⁶¹⁷ i aforystycznej czasami formie.

Spośród nich cykl charakterystyczne są także te mniej popularne: *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 (1839) i *Waldszenen* op. 82 (1848/49).

Pierwszy z nich, dzieło jeszcze stosunkowo wczesne, a więc żywe i raczej optymistyczne, tematycznie nawiązujący do słynnego *Karnawału* i w takimże klimacie, 5-częściowe przybliży się (a` rebours) do schematu sonaty²⁶¹⁸, co jest symptomatyczne dla kultury niemieckiej, przenikniętej wszechogarniająco od modelu **Beethovena** dialektycznością sonatowego dramatyizmu; w sferze taneczności pozostał zaś w niemieckim repertuarze mieszczkański walc, nie zaś dworskie menuety.

Przywołanie w cz. I (*Allegro* w formie ronda, w stylu sonaty-fantazji) *Marsylianki* jest kolejnym dowodem na osmozę prądów przez nie strzeżone przez sztukę granice, a bezpośrednio przyczynił się do tego zakaz śpiewania tego hymnu rewolucjonistów w państwie **Metternicha**²⁶¹⁹. Fanfarowe motywy w finale przystają do kanonu suitowego, cz. II „romansowa” i sugestywna w swej obrazowości odpowiada schematowi powolnego segmentu drugiego cyklu sonatowego, całości dopełniają salonowe nieco w rodzaju scherzo cz. III wraz z wirtuozowskim, pełnym blasku monotematycznym wariacyjnym finałem (reminiscencje **Chopinowskie**) i poliplanową w fakturze cz. IV.

Obrazujące naturę w swej reprezentacyjnej metodzie²⁶²⁰ *Sceny leśne* to natomiast utwór z późniejszego okresu, 9-częściowy²⁶²¹; typowa dla kompozytora melodyjna liryka w aurze zadumy (zaśpiew i „ochocze” polowanie z hasłami

²⁶¹⁶ Paul Holstein, *L'Espace musical dans la France contemporaine*, Paris 1988, s. 105-113: rozdział o stałych elementach francuskiego smaku (muzyka programowa, religijna, chóralna, na dwa fortepiany i organowa, muzyka choreograficzna, teatr liryczny, balet, kantylena).

²⁶¹⁷ Marcin Trzęsiok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*, Wrocław 2009, rozdz.V, par. 7.

²⁶¹⁸ *Allegro* w formie ronda, *Romanze, Scherzino, Intermezzo, Finale*.

²⁶¹⁹ *Konzertbuch. Klaviermusik A-Z*, herausgegeben von Christof Rieger, Leipzig 1979, s. 671.

²⁶²⁰ P. tezy Ryszarda Daniela Goliańska, w: *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i reprezentacja*, Poznań 1998.

²⁶²¹ *Eintritt, Jäger auf der Lauer, Einsame Blumen, Verrufene Stelle, Freundliche Landschaft, Herberge, Vogel als Prophet, Jagdlied, Abschied*.



hejnałowymi w nr. 8., łagodna kantylena w nr 3. w typie wolnego walca, także radosny „wiosenny” walc w cz. 5. z echem **Chopinowskich** postaci fakturalnych²⁶²², narracja zamyślenia w nr. 4) ukazuje się już tu w całej pełni obok znamienych dla artysty kontrastowych rysów narracji (nr 2., 4., 6., sugestywne i dialogujące w obszarze faktury ilustracyjne perpetuum mobile w nr. 7.). Zatracona tutaj, symboliczna, taneczność, daleka aluzja do tradycji (nr 4.) oraz dominacja obrazów w powolnym kontemplacyjnym przebiegu intuicyjnie powodują momentami zbliżenie się do studium barwowego (nr 7.). Aluzje do typowo romantycznych motywów polowania (2.), wirtuozowska i polifonizująca faktura figuracyjna (9.) oraz sugestywny obraz sielanki na łonie natury (6.) jeszcze raz potwierdzają preferencje niemieckiego romantyzmu, idealistycznego w swym przesłaniu, bliższego naturze niż kanonicznej kulturze.

Daleko rozleglejsza jest ewolucja sonaty, włoskiego gatunku z epoki wczesnego baroku, w kierunku nadanym właśnie przez niemiecki późny klasycyzm w **Beethovenowskiej** dialektycznej, dramatycznie skonfliktowanej wizji spolaryzowanych tematów, sumujących się, według starożytnych zasad, do trzeciej, nowej jakości – tematu trzeciego, co w ostateczności wieńczył symfoniczny neoromantyzm. Sonata już na zawsze skojarzona została z klasycznym wiedeńskim, a potem niemieckim obszarem kulturowym – uosabiała krańcowości społeczne, stylistyczne i emocjonalne, wszelkie dramaty i nostalgii, wielkie idee myślowe, dążenia i kompleksy nieprzejętej rewolucji czy niespełnionego a oświeconego mieszczaństwa.

Genialne jej przeobrażenie przez kompozytorów niemieckich z prostego schematu w monumentalną panoramę instrumentalną, głównie fortepianową, i symfoniczną to nieprzecenione dzieło tej kultury. Tak jak i ona, sonata targana była wewnętrznymi sprzecznościami, których rozwiązanie, apoteozę stanowiła część ostatnia, poprzedzona wolną kontemplacją i kapryśnym scherzem. Ten pełen dramatu i nietłumionych ekspresji kanon, sumujący całość muzycznych dokonań do tej pory, wypracowany przez sławnego **samotnika z Bonn**, wyrażał szczytne i wzniosłe humanistyczne ideały epoki; wcielał się w niemieckie pragnienie panowania i iluzję funkcji sztuki na piedestale ludzkiej działalności.

²⁶²² Chorał w części środkowej cz. 6. kojarzy się z **Chopinowskim** *Nokturnem g-moll* op. 37 nr 1, podobnie „nokturnowa” faktura w nr . 8.



Skoro idiom koncertującej sonaty obcy jest galijskiej naturze²⁶²³, tak jak bliski jest jej idiom baletowy, nie dziwi więc, iż nie pojawił się istotnie w muzyce francuskiej aż do połowy XIX wieku²⁶²⁴, do momentu „zainfekowania” całej sceny artystycznej koncepcjami **Wagnera**, przybierając zresztą niekonfliktowe formy²⁶²⁵.

Nie było także społecznych warunków do jej percepcji, gdyż nowe mieszczaństwo bawiło się przy feerycznych efektach operowych bajek; domowa kultura muzykowania rozkwitła dopiero w połowie wieku, dobie realizmu, w momencie nasilających się tendencji klasycyzujących (**Ch. Gounod**, **C. Saint-Saëns**), i z drugiej strony – nacjonalistycznych (po klęsce pod Sedanem)²⁶²⁶, oraz na fundamencie restauracji rodzimych tradycji na bazie historyzmu, rozwoju intelektualnego okrzepłego już w swej świadomej społecznej roli mieszczaństwa przy nostalgii odchodzącej już i dekadensko odczuwającej arystokracji.

Stąd zrozumiałe jest podjęcie w tym czasie tradycyjnych form i gatunków muzyki instrumentalnej i kameralnej, odmienionych **Wagnerowskimi** ideami przetworzeniowości, rozległości, „bujnej” faktury i szerokiej „wędrującej niekończącej się melodii”, odmienionej także wskutek zainteresowania procedurami dawnej polifonii. Obfitość rozmaitych obrazów sonaty, koncertu i symfonii jest zaiste zdumiewająca. Przytoczyć można więc sławną ze swych **Proustowskich** skojarzeń *Sonatę skrzypcową A-dur Cezara Francka* wraz z „niebiańskim” dorobkiem kameralnym **Ernesta Chaussona** – *Kwartetu fortepianowego A-dur*²⁶²⁷.

Czteroczęściowy *Kwartet* (1896) wpisuje się już w klimat mistycyzującego i nostalgicznego, antynarracyjnego i antyrealistycznego *fin de siècle*’u, aurę znamionną dla pokonanej arystokracji, która zawarła tajne porozumienie ze światem imaginacyjnym, o czym świadczy popularność rytmu trójdzielnego w końcu wieku,

²⁶²³ Temat ten w: Jolanta Bauman-Szulakowska, *Francuski koncert fortepianowy – problem, komparatystyka*, w: *Muzyka Fortepianowa XI, Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku* nr 56, Gdańsk 1998, s. 329-339.

²⁶²⁴ Marginesowego znaczenia są sprzed XIX wieku okazy sonat czy koncertów, w XIX i początku XX wieku: schemat symfoniczny dowolnie potraktowany jest nawet w reprezentacyjnej *Symfonii fantastycznej H. Berlioza*, *Symfonia d-moll C. Francka*, *Sonata fortepianowa es-moll Paula Dukasa* (1903).

²⁶²⁵ **C. Francka** *Wariacje symfoniczne na fortepian z orkiestrą fis-moll*, *II Sonata skrzypcowa C. Saint-Saënsa* i jego *III Symfonia organowa* i *IV Koncert fortepianowy* w układzie 2+2, jego koncerty fortepianowe: cz. I wariacyjna *IV Koncertu*, polimotywność typu **Mozarta** w *V Koncercie*.

²⁶²⁶ Jean Gallois, op. cit.

²⁶²⁷ Jolanta Bauman-Szulakowska, *Twórczość kameralna Gabriela Fauré’go i Ernesta Chaussona jako obraz przemian epoki*, w: *Teksty o muzyce francuskiej. „Res Facta Nova”* 3 (12), Poznań 1999, s. 113-117.



czasie trwania i marzenia²⁶²⁸. Ów ezoteryzm uprawiania i percypowania sztuki jest wyczuwalny i założony przez kompozytora, a medium jego jest zawarte w sposobie traktowania czynników warsztatowych²⁶²⁹.

Wcześniejsza słynna sonata **Cezara Francka** (1886), ta z „*frazą Vinteuila*”, będąc exemplum modelowej jego „*seraficzności*”²⁶³⁰, stanowi w większym sensie wzorcową ilustrację ówczesnej fascynacji **Wagnerem** i metamorfozy jego ideałów w galijskiej historyzującej sztuce²⁶³¹, i postępując za **Beethovenowskim** kanonem symfonicznym, zdąża do climaxu w części ostatniej.

Jest zdumiewające, jak z tego zapatrzonego w przeszłość i zabarwionego germańskim myśleniem okresu mogły narodzić się, jako nowe, trzecie jakości, całkowicie odmienne orientacje: typowo francuskiego impresjonizmu i specyficznego i niemieckiego ekspresjonizmu – z odwiecznego sensu ewolucji, z twórczej adaptacji zastanego, z historycznego prawa do sprzeciwu i constans europejskiej innowacyjności. I jeżeli ta „europejska bateria” napędzająca kulturę i mentalność kontynentu mogła owocować, to nie dokonywało się to bez infiltracji i przemian napływających z zewsząd prądów, tak słowiańskiej genezy, jak wyspiarskiego stabilnego charakteru. Zabarwienie natomiast orientalne stałego antycznego podłoża stanowi ponadto o sile zrodzonej tu cywilizacji, która jednocześnie nie potrafiła ustrzec się przed złowieszczą deformacją grecko-rzymskiego dziedzictwa...

²⁶²⁸ Michel Faure, op. cit., s. 267-270.

²⁶²⁹ Wielomotywiczność podobnych tematów, zbudowanych wielofazowo, cykliczność materiału tematycznego między częściami, niejednorodność i brak stabilizacji w zakresie harmoniki, modalizmy, postaci pentatoniczne, szeroko rozłożona melodia koncipowana w powolnym tempie narracji, przy prostej rytmice, nasilona przetworzeniowość i wariacyjność, dodatkowe epizody (cz. I i IV w formie sonatowej z reprzyą pozorną w cz. I i z t. I w augmentacji), ogólne spolifonizowanie faktury.

²⁶³⁰ Opis sonaty: Jolanta Bauman-Szulakowska, *Forma sonatowa w XIX i w pierwszej połowie XX wieku. Przegląd historyczny i analityczny. Wiek XIX – sonaty fortepianowe i utwory kameralne*, Katowice 1999, s. 40-42, 46.

²⁶³¹ Wstęp do cz. II, cz. I miniaturowa forma sonatowa z dwoma tematami (za: William Stanley Newman, *The Sonata Since Beethoven. The Third and Final Volume of a History of the Sonata Idea*, The University of North Carolina Press, 1963), forma sonatowa w cz. II, cz. III *Recitativo-Fantasia*, cz. IV rondo z tematem w kanonie, przetworzeniowość w ekspozycji, zachowane relacje tonalne, intensywna wariacyjność, zarodkowa funkcja tematu pierwszego dla całości dzieła i temat ten w roli motta, układ trójtematyczny, procedury polifoniczne (augmentacja), cykliczność, etiudowy finał kody.



D. Dyskursy

Peregrynacje splotów - Ciągła reaktywacja ducha muzyki europejskiej wywodząca się z nowatorskich centrów Zachodu

Nieustanne i niejednolite czasowo metamorfozy idei, nakładające się, sprzeczne ze sobą nie tylko w wymiarze geograficznym, owocujące szeregiem wybitnych postaci artystycznych i ich arcydzieł prowokują do zastanowienia się nad przyczynami wykuwania się w pewnych miejscach nowych koncepcji, skutkujących w obrębie długich, często kilkunastowiecznych okresów, rozszerzających się na szerokie połacie kontynentu i, co najciekawsze, powracające swoich wariacyjnych odmianach. Posiadając tak silny etycznie i estetycznie ciągle się odnawiający fundament rozwoju w postaci założycielskich struktur i mitów grecko-rzymskich, orientalnych, pogańskich i chrześcijańskich, Europa nie tylko ulegała permanentnej ewolucji, ale także promieniowała na zewnątrz, już od imperium **Karola Wielkiego**, i to nawet swoimi dialektycznymi upostaciowaniami - raz uformowana w brzemiennej w reperijskiej średniowieczu i ulegająca transformacjom już od eksplozywnego XIII wieku²⁶³², strategicznie skryształizowana na przełomie XVI i XVII wieku i wspólnotowa w nowoczesnym świeckim rozumieniu od Wielkiego Oświecenia (**Jean Jacques Rousseau, Edmund Burke, William Blake**), tyleż chrześcijańska w swej preponderancji, co i pogańska²⁶³³, nie przestała być odtąd centrum odnowy w duchu humanizmu, piękna i dobrobytu – ale także i w ich donośnych zaprzeczeniach.

Europa pomimo, a właściwie dzięki swoim nieustannym przeobrażeniom i zapożyczeniom, ustanowiła jedność kulturową²⁶³⁴, sprokurowała swój model ekspansji cywilizacyjnej i ciągłości administracyjnej; w poszukiwaniu „wspólnego domu” na wielowektorowej drodze, sankcjonowała i rozlicznymi burzami konfirmowała pragnienie wolności, indywidualizmu i wartości ludzkiej jednostki. Już schyłek średniowiecza wzbudził nowe myślenie, odwracając się od spekulatywnych kanonów

²⁶³² Hendrik Willem van Loon, *Dzieje ludzkości*, uaktualnił John Merriman, tłum. Jan S. Zaus, Warszawa 2003, s. 39; Karol Modzelewski, *Barbarzyńska Europa*, Warszawa 2004.

²⁶³³ Norman Davies, *Europa. Rozprawa historyka z historią. Wstęp*, przeł. Elżbieta Tabakowska, Kraków 2003, s. 31-59.

²⁶³⁴ Nikolaus Lobkowicz, *Europa jako rzeczywistość kulturowa. Założenia i problemy*, w: *Europa. Fundamenty jedności*, red. Aniela Dylus, wstęp Józef Tischner, Warszawa 1998, s. 27-42 (27).



średniowiecza w postaci m.in. działalności uniwersytetów, koncepcji **Jana Husa** czy eksperymentów **Andreasa Vesaliusa** (1514-1564), twórcy nowożytnej anatomii i prekursora procedury sekcji zwłok.

Sprzyjający, acz rozwarstwiony w swych granicach klimat tak w dosłownym rozumieniu, jak i w przenośni, skłonność do refleksji i greckiej dysputy, rzymskie dążenie do ugruntowania wszelkich przejawów życia w granicach prawa wraz z chrześcijańską etyką, tradycją i transcendencją, mity wschodnich piasków, północnych mgieł i południowego roztańczonego morza, ratio Zachodu i emotio Wschodu, żydowski mistycyzm i zmysł „monetaryzmu” - stanowiły dobry grunt do tak różnorodnej, tym bogatej Europy, która potrafiła ciągle wymyślać siebie na nowo, nie bez ofiar.

Ten wirujący krąg metamorfoz układał się w logiczny ciąg już dla naukowców organicznej orientacji w XIX wieku: dla **Karla Christiana Friedricha Krausego** i **Victora Hugo**, z których historia muzyki tego pierwszego (1827), dziś zapomnianego, stosuje się do tez **Auguste’a Comte’a** i słynnej triady **Georga Wilhelma Friedricha Hegla** (**Krause** o trzech erach historii muzyki, antycznej, chrześcijańskiej i współczesnej oraz o przyporządkowanych im zasadach konstrukcji – melodycznej, polifonicznej i harmonicznej, co stanowiło kontynuację myśli *Republiki Platona*); w słynnej *Przedmowie do Cromwella* wielki francuski mentor przedłożył jako jeden z pierwszych romantyczne paralele między sztukami, a dokładnie między osobowościami, dokonując komparatystyki dokonań **Georga Friedricha Händla** i **Michelangelo Buonarottiego**. **Hugo** eksplikował także historyczno-estetyczne porównania epok człowieczego rozwoju z ewolucją gatunków literackich (ustrój patriarchalny, teokratyczny i narodowy zestawione z rodzajami wykładni słowa: lirycznym, epickim i dramatycznym)²⁶³⁵.

To epicentrum ars nova, zespolonej z ars antiqua w odwiecznej dychotomii, ta sinusoida awangardy i manieryzmu, klasycyzmu i romantyzmu, demokracji i despotyzmu, rewolucji i ewolucji, dworskiej ogłady i plebejskiej rubaszości, równowagi decorum i treści – te czynniki sprokurowały niezwykle dzieje myśli i sztuki, techniki i prawa. Jeżeli więc nadal pozostaje w mocy rycerski kodeks honorowy, prestiż salonów, pragnienie wolności i swobody słowa, romantyczne wzloty miłosne i dyplomatyczne zasady, nawet w ich cynicznym wydaniu, czyż nie aktualna jest nadal szydercza uwaga **Winstona Churchilla**: „łatwiej jest prowadzić interesy ze skorumpowanym, ale ustabilizowanym systemem, z którym można porozumiewać się

²⁶³⁵ Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600-1960*, New York 1962, s. 92-93.



tym samym językiem, niż wchodzić w układy z politycznymi neofitami, wierzącymi w pryncypia”²⁶³⁶.

Stąd próba zatrzymania się na chwilę nad tym centrum, źródłem tej charakterystycznej europejskiej innowacyjności, odwiecznej „niezgody na zastane”, pragnienia buntu, często w „duchu” powrotu do tradycji. Na szczęście Europa na ową tradycję zawsze mogła się powoływać. I w tej peregrynacji ogrodowym dyskusjom i sielankowym tańcom, wstrząsom i modlitwie zawsze towarzyszyło wino; towarzyszyły też piwo i wódka, ale z kulturą śródziemnomorską nieprzypadkowo związany jest rytuał picia wina...

5. Linia wina jako limes innowacyjności idei w muzyce na bazie myśli Normana Daviesa²⁶³⁷

*„Na początku była woda, a wodę przemieniono w wino,
I tak powstała nasza cywilizacja”*²⁶³⁸

5.1. In vino veritas. Muzyka i wino od zawsze towarzyszyły człowiekowi, przy winie odbywały się starożytne sympozjony, stąd zadzierzgnęły się związki kulturowe tworzące się w określonej relacji geograficzno-klimatycznej. Czy istnieją relacje określonych terenów uprawy wina i charakteru tworzonej tam kultury? Na podstawie wieloletnich i szerokiego kręgu wniosków znamienitych humanistów jesteśmy chyba uprawnieni do poszukiwań korelacji wpływu cywilizacji śródziemnomorskiej i zachodniej Europy, czyli tzw. rzymskiego limes na styl i techniczne uwarunkowania powstającej na tych terenach muzyki.

Linia ta nie biegnie przez Polskę, ma swoje zakotwiczenie w kręgach środkowego Kaukazu, a przez Rumunię, Węgry i Austrię, przez regiony dawnego imperium Habsburgów, prowadzi do linii **Hadriana**, przekraczając w pozycji pionowej środkowe Niemcy i Holandię. Skutkuje ten obraz dychotomicznym podziałem kontynentu na regiony północy i południa, aż do granicy imperium osmańskiego; oddzielone są w ten sposób ludy budujące z kamienia i pijące wino od ludów budujących z cegły i drewna, a pijących piwo i wódkę, rozgraniczony po raz kolejny jest świat romański, śródziemnomorski i germańsko-słowiański z enklawami

²⁶³⁶ Lloyd C. Gardner, *Strefy wpływów. Wielkie mocarstwa i podział Europy. Od Monachium do Jalty, z angielskiego przeł. Halina Górka*, Warszawa 1999.

²⁶³⁷ Norman Davies, op. cit.

²⁶³⁸ Eugeniusz Kabatc, *Vinum sacrum et profanum. Wino w kulturze, wino w naturze, wino na naszym stole*, Warszawa 2003, s. 5..



(Szwajcarii i Węgier z Siedmiogrodem, Polski i Irlandii)²⁶³⁹; wybitny historyk zgadza się nawet wręcz z trwałym podziałem Europy na tę ze strefy wina i piwa²⁶⁴⁰. Sprowadza się to do zastanowienia się nad specyfiką dziedzictwa Rzymian, jego braku w wypadku krajów słowiańskich czy Polski oraz częstotliwości i intensywności jego przejmowania.

Uboga antyczna kraina grecka produkowała oliwki i wino, spożywane w stanie rozcieńczonym – bez winorośli Grecy nie wyobrażali sobie życia. Ów napój **Ozyrysa**, „władcy wina w obfitości”²⁶⁴¹, napój symboliczny i, obok chleba, podstawowy należący do „dwóch płaszczyzn rzeczywistości: doświadczenia i objawienia”²⁶⁴² nawiązuje w swym przesłaniu do żydowskiej uczty paschalnej, a jeszcze wcześniej do ofiary chleba i wina **Melchizedeka**. Wielokrotnie pojawiająca się w Słowie winnica, pierwszy cud **Chrystusa** w Kanie i znaczenie liturgicznej transsubstancjacji – świadczą wymownie o wadze tego kultowego elementu, o jego „kosmicznym kontekście”, o roli „daru, ofiary oraz medium przemiany”²⁶⁴³.

Wino, eliksir bogów i wytwór zarazem życia osiadłego, towarzyszący dyskursom niezbędny element antycznych sympozjonów, stanowiący zarazem emblemat statusu greckiej arystokracji²⁶⁴⁴, obraz **Boga Jahwe**, wino – symbol oczyszczenia, przemienienia i uświęcenia, błogosławieństwa i radości, odwagi i prawdy, mądrości i dzikości zarazem, wino jako dar Boga i jednocześnie skutek Jego gniewu, Jego krew, wino od **Noego**, **Lota**, *Apokalipsy*, *Iliady* i *Odysei* jako symbol nagości i rozwiązłości, afrodyzjak i obraz pożądania z *Pieśni nad pieśniami* – kojarzy się nam na zawsze z **Dionizosem**; pamiętamy też o **Dionizym**, pierwszym biskupie Paryża, świętym na Montmartrze wśród winnic w III w.

To źródło natchnień poetów wielokrotnie pojawia się na kartach ich wierszy, nieprzypadkowo skojarzone z muzyką²⁶⁴⁵. Wino ma swoją funkcję w szeregu

²⁶³⁹ Emanuel Rostworowski, *Europa oświeconych*, w: *Dziesięć wieków Europy. Studia z dziejów kontynentu*, red. Janusz Żarnowski, Warszawa 1983, s. 118-190 (169).

²⁶⁴⁰ Andrzej Wyczański, *Wschód i Zachód Europy w początkach doby nowożytnej*, Warszawa 2003, s. 66-67.

²⁶⁴¹ Manfred Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. Ryszard Wojnakowski, Kraków 1994, s. 373 i nn.

²⁶⁴² Ibidem, s. 376.

²⁶⁴³ Ibidem, s. 378-379.

²⁶⁴⁴ Lech Trzcionkowski, *Skandal mitu*, w: *Mit – symbol – mimesis. Studia z dziejów teorii i historii sztuki dedykowane Profesor Elżbiecie Wolickiej-Wolszleger*, Lublin 2009, s. 69-82 (75).

²⁶⁴⁵ M. in. *Dzikię wino Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, w: *Wiersze na polskich obłokach*, Warszawa 2008, wybór i wstęp Ziemowit Fedeci, s. 438-444; **Rainer Maria Rilke**, *Nieurodzajny rok wina* z cyklu *Siedem szkiców z Wallis*, w: **Rainer Maria Rilke**, *Osamotniony na szczytach serca*, wybór, przełożył i posłowiem opatrzył Adam Pomorski, Warszawa 2006, s. 362-363; od **Georgik Wergiliusza**,



życiowych przypowieściach i przysłowia (np. stare wino, kwaśne wino młode wino w starych bukłakach, opróżnienie nalanego wina, wino teologiczne), także w postaci parodystycznym (*Monachomachia Ignacego Krasickiego*)²⁶⁴⁶.

Nie jest zadziwieniem stwierdzenie, iż istnieje specyficzna „filozofia wina”, którą streszcza swym mottem autor takowego opracowania, ewangelicki pastor (1897-1968): „ostatecznie pozostaną dwie istoty – Bóg i wino”²⁶⁴⁷. W fascynującej tej opowieści kreśli autor trzy okresy historii wina – metafizyczny sprzed potopu, czas **Noego** oraz słynnej przemiany wody w wino. Wino należy do napojów duchowych, ciepłych (obok spirytualnych średnich i materialnych zimnych), piwo zaś pochodzące z Dwurzecza, z neolitycznego okresu udomowienia zbóż skojarzyło się wobec tego, obok pitnego miodu, z zimną północną Europą, terenami uprawy zbóż i ucztami celtyckich, germańskich i słowiańskich wojowników i pasterzy. Tam ze względów klimatycznych trudna była uprawa winorośli.

Do aksjomatów kulturowych przeszedł już podział na kraje wina i wódki, czyli ludy genialne i bałwochwalcze. Wino uchodzi zarazem za esencję świata idyllicznego i emblemat... symfonii; kultura picia wina chroni zaś narody przed zakusami panowania nad światem i zespała się z postawą... ateizmu²⁶⁴⁸. Pozostając symbolem pogody ducha, wino, ta „płynna mądrość”²⁶⁴⁹, odpowiednik muzycznych dźwięków jako „harmonia smaków”²⁶⁵⁰ jest fundamentem duchowego aktu, objawiając się przeciwieństwem palenia jako aktu intelektualnego i aktu cielesnego, czyli spożywania strawy. Istotny jest również fakt posiłku chleba i wina właściwego i korzystnego dla organizmu w ciepłej strefie, połączonego z serem, oliwkami i owocami. Ta kreteńska dieta, będąca, jak wiadomo, gwarancją długowieczności, opiera się na podstawowych produktach tej ziemi.

Horacego, *Epigramów Marcjalisa i Metamorfoz Owidiusza*; **François Villon**, *Wielki Testament*; **Jan Kochanowski**, *Fraszki. Księgi trzecie, Do Waclawa Ostroroga* oraz **Leonardo da Vinci**, *Legenda o winie i Mahomecie*; **Jan Andrzej Morsztyn**, **Ignacy Krasicki**, *Satyry, cz.1.: Pijaństwo* oraz *Bajki i przypowieści: Wino i woda, Bajki nowe: Szczep winny*; **Charles Baudelaire**, *Dusza wina z Kwiatów zła, Wino gałganiarza*; **Julian Tuwim**, *Nalej mi wina*, Warszawa 2003; **Krzysztof Kamil Baczyński**, *Wina*; **Jan Lechoń**, *Czerwone wino*; **Leopold Staff**, *Zabawa z winem*; **Jerzy Liebert**, *Morze i wino*; **Edgar Allan Poe**, *Beczka Amontillada*; **Małgorzata Hillar**, *Wino*; **Wisława Szymborska**, *Przy winie*; **Julian Tuwim**, *Polski słownik pijacki i antologia bachiczna*, Warszawa 1959.

²⁶⁴⁶ Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 465-468.

²⁶⁴⁷ Bela Hamvas, *Filozofia wina*, przekład Tadeusz Olszański, Warszawa 2001.

²⁶⁴⁸ Ibidem, s. 47.

²⁶⁴⁹ Ibidem, s. 53.

²⁶⁵⁰ Ibidem, s. 67.



Historyczne skojarzenie tańca, śpiewów i muzyki z winem (aulodia, dytyramb)²⁶⁵¹ stoi w kontraście do braku owych aktywności kulturowych po picciu wódki – stąd kultura śródziemnomorska wyrosła w tle wina, a barbarzyńska cechuje ludy wódki²⁶⁵². W sumie z wina wywodzi się sztuka, czyli stan „wyższej trzeźwości”; jak mówią: „Kieliszek dobrego wina może nawet tyrana nastroić pozytywnie, a następcę

św. Piotra uchronić przed nierozważnymi krokami”²⁶⁵³ - wszak znajomość uprawy wina dana nam jest od Boga na pocieszenie po grzechu pierworodnym...

Ta niezwykła roślina rodem z Kaukazu (klasztor **św. Grzegorza Oświeciciela** nieopodal Araratu)²⁶⁵⁴, udomowiona wskutek konsekwentnych i czasochłonnych obrzędów z tajemnicą fermentacji na czele, spożywana ku radości tańców i odurzania się została fundamentem nowej, rozpowszechnianej religii, co zahamował islam. Charakterystyczne, iż granicą upraw była linia Jedwabnego Szlaku, którego kultura dała pierwszeństwo cywilizacji ryżu, źródle mentalności Azji.

Znamienny symbol zespolenia napoju syna **Demeter** z symposionem raz na zawsze skojarzony został z nauką, dyskusją i polityką z jednej strony, a z sakramentem – z drugiej. Owe dionizje i kobiece pierwotnie bachanalie (Vinalia 23. 4. ku czci **Jowisza**) przetrwały do dzisiaj, symposion zapowiadający rytuał Eucharystii – ponownie korzenie europejskiego myślenia wskazują na Wschód, którego główne tendencje kulturowe zostały w chrześcijaństwie unormowane i znacznie ograniczone do cnoty umiaru postulatów panowania nad sobą.

To **św. Benedykt z Nursji** określił reguły picia wina w klasztorach jako symbolu wyższości ducha w Nowym Testamencie nad literą prawa, hebrajskiego jurydyzmu, czym charakteryzowała się wymowa Starego Pisma²⁶⁵⁵. Nieprzypadkowo liberalizm benedyktynów, ich troska o dobrze wykonaną pracę i wysokie poczucie gościnności miał wpływ na upowszechnienie przez nich średniowiecznych kanonów religijnych i zarazem metod upraw winorośli (**Dom Perignon**), a centralizacja usytuowana w Cluny i Citeaux była wówczas nie do przecenienia dla kształtującej się Europy w jej szerokich granicach aż po Wyspy i Skandynawię. Prowansja stała się już w I wieku regionem o koncentracji własności i stopniowej specjalizacji produkcji rolniczej w kierunku oliwy i wina, co po kryzysie w III w. od IV wieku ulegało coraz to wyraźniejszej poprawie²⁶⁵⁶.

²⁶⁵¹ O muzyce w starożytnej Grecji p. m.in: Ares Chadzinikolau, *Instrumenty muzyczne w starożytnej Grecji*, w: *De musica commentarii*, vol. 2., red. Teresa Brodniewicz i Hanna Kostrzewska, Poznań 2010, s. 11-26.

²⁶⁵² Bela Hamvas, op. cit., s. 70-77.

²⁶⁵³ Josef Imbach, *Przysmaki papieży i prałatów*, Warszawa 1999, s. 126.

²⁶⁵⁴ Jean-Robert Ditte, *Wino i boskość*, przeł. Ewa Burska, Warszawa 2008.

²⁶⁵⁵ Ibidem.

²⁶⁵⁶ Pierre Devroey, *Gospodarka*, w: *Oxford. Zarys historii Europy*, red. Rosamond McKitterick, przeł. Zbigniew Dalewski, Warszawa 2010, s. 120-154 (137).



Rozwój miast spowodował także ewolucję kultury winnej, handlu winem, traktowane jako nowe źródło zamożności, było to jedno zaś z najważniejszych źródeł podatków (obok podatku od piwa i miodu pitnego)²⁶⁵⁷.

Ponownie wskazać należy na zjawisko to będące rezultatem muzułmańskiego podboju południa kontynentu. Nie można nie nadmienić o roli tej szczególnej krainy w rodzimej sztuce, tych włości, które zafascynowały **Paula Cezanne’a** i **Vincenta van Gogha**, tego regionu lawendy i oliwek, Lazurowego Wybrzeża i anyżówki²⁶⁵⁸, nawiązując także do słynnych czerwonych (*Pinot Noir*) i białych (*Chardonnay*) win burgundzkich – w tychże cysterskich winnicach obowiązywała podwójna kara za kradzież lub wtargnięcie nocą²⁶⁵⁹.

Nierozzerwalny związek wina i religii, także wina jako środka płatniczego, winny szlak ze wschodu na zachód w kontraście do tamtejszej nieufności do alkoholu i do herbacianego buddyjskiego rytuału Dalekiego Wschodu, kulminującego obowiązkowe medytacje – są to nieprzypadkowe zjawiska, determinujące specyficzną europejską mentalność zadziwienia, „niezgody na zastane” i nieustannego drażenia rzeczywistości.

Wino wpisujące się w ciąg archaicznych struktur i centrów religijnych, w ową hierofanię mitów, rytuałów i symboli, w nieustannej potrzebie człowieka względem sacrum, w ów judaistyczny i orientalny mit wiecznego powrotu i jako symbol dionizyjskiego entousiasmus stanowi owocne dla całej kultury europejskiej przeciwieństwo apollinijskiej idei porządku i prawa – powstaje w ten sposób nowa teofania, harmonia i integracja spod znaku liry, rodzi się droga od wróżebnej wizji do myśli²⁶⁶⁰, otwiera się nowy etap kontynentalnej ewolucji, kontynuującej panhelleńskie i archaiczne przesłanie objawiającego się i znikającego, wszędobylskiego i wieloznaczeniowego **Dionizosa**, stojącego u źródeł teatru, odradzającego się w postaci misterii orfickich²⁶⁶¹. Pierwotnie rytualne, agrarne tradycje ekstatycznych misterii dionizyjskich i soteriologicznych eleuzyńskich na cześć **Demeter**²⁶⁶², odrzucone przez

²⁶⁵⁷ Jacques Le Goff, *Średniowiecze i pieniądze. Esej z antropologii historycznej*, przełożył Bogdan Baran, Warszawa 2011, s. 28, 41. W stolicy Burgundii, Dijon, dzierżawa obrotu winem dawała 22% przychodu (op., cit., s. 133-134), w XV wieku podatkiem winnym objęto także kler.

²⁶⁵⁸ John Ardagh, Colin Jones, *Francja. Wielkie kultury świata*, z angielskiego przełożyli Joanna Pierzchała i Marek Dziekan, Warszawa 1998, s. 216-223.

²⁶⁵⁹ Norman Davies, *Burgundia, w: Zaginione królestwa*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Joanna Rumińska-Pietrzyk, Elżbieta Tabakowska, Kraków 2010, s. 107-168 (119).

²⁶⁶⁰ Mircea Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. I: *Od epoki kamiennej do misterii eleuzyńskich*, przeł. Stanisław Tokarski, Warszawa 1997, rozdz. *Raj śródziemnomorski*, s. 75-90.

²⁶⁶¹ Ibidem, rozdz. XV: *Dionizos, czyli błogostan odnaleziony*, s. 230-239.

²⁶⁶² Ibidem, rozdz. XII: *Misteria eleuzyńskie*, s. 189-196.



system bogów olimpijskich²⁶⁶³ przejęło później w innej formie i wymowie chrześcijaństwo, ogólnie biorąc w obrzędzie „interpretacji inicjacyjnego sekretu”²⁶⁶⁴.

W tym momencie nieodłącznie nasunie się koncepcja dionizyjskiego związku muzyki i filozofii, dionizyjskiej proveniencji żywiołu sztuki i afirmacja mentalności Południa, czyli też **Friedricha Nietzschego**, podążającego za **Arthurem Schopenhauerem**²⁶⁶⁵.

Kontynuowany w swej symbolicznej funkcji chrześcijańskiej obraz boskiego napoju, chrześcijańskiego wina Eucharystii, będącego znakiem nowej moralności wzorem Pisma, a zarazem przestrożą dla pohamowania pokus i swoich gwałtowności, prowadzącego ku wartościom duchowym i do innego splotu znaczeń człowieka z Bogiem, ku innej godności związku wina z krwią – te funkcje odmieniły śródziemnomorską i kontynentalną potem Europę w sferze symboli, religii, mitów i zachowań.

Sposoby kultuwacji i spożywania wina, opatrzone kodeksami i normami obyczajowymi znaczą wiele – z tym napojem skorelowana jest wiedza, a wiedza to myślenie, rozmowa i odpowiednie kanony zachowania. Wino określane jako „harmonia zmysłów”, „boski dar zakorkowany słońcem”, „napój arystokracji ducha” od zawsze łączy się z jakimś misterium, czy to greckim czy to naszym, odświętnym przy stole. Czy dotyczy arystokracji urodzonych, stworzonych w dobie średniowiecza, arystokracji pieniądza czy artyzmu – wino zawsze jest zwierciadłem swojej epoki, ale jest też czynnikiem sprawczym (akcyza na wino króla i odpowiedź w formie ataku na Bastylię): „największe rewolucje człowiek zawdzięcza purytanom”²⁶⁶⁶.

To genialne i znowu charakterystyczne dla Europy małżeństwo wina ze sztuką, także w kontekście rozpusty i zepsucia (XVII-wieczne malarstwo holenderskie) stanowiło pole działania Muz²⁶⁶⁷, a potem wektor determinujący rozładowanie energii

²⁶⁶³ Ibidem, s. 194-195.

²⁶⁶⁴ Ibidem, s. 196.

²⁶⁶⁵ Jagna Dankowska, *Myślenie archetypiczne w muzyce*, w: *Archetyp. Dzieło muzyczne i jego archetyp. The Musical Work and its Archetype*, red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2006, s. 9-24.

²⁶⁶⁶ Krzysztof Kowalski, *Kazania dionizyjskie*, Warszawa 2007, s. 31.

²⁶⁶⁷ Obraz z najsłynniejszym *Bachusem* **Michelangelo Merisi di Caravaggio** (1589) oraz m. in.: **Jan Breughel**, *Aksamitny smak z II połowy XVI w.*, **Paolo Veronese**, *Gody w Kanie Galilejskiej* (1563), **Caravaggio** *Bachus* (1569), **Paul Rubens** *Bachanalia* (1615), **Pieter Claesz**, *Martwa natura z instrumentami muzycznymi* (1623), **Jacob Jordaens**, *Król pije* (1640), **David Teniers mł.**, *Stary pijak* (1640), **Pieter Claesz**, *Martwa natura ze srebrnym dzbankiem i homarem* (1641), **Michel Simons**, *Martwa natura z kielichem wina i krabem* (1649), **David Teniers mł.**, *Wiejskie wesele* (1650), **Willem Claesz**, *Martwa natura – Śniadanie z rybami* (1651), **Vermeer van Delft**, *Szlachcic i dama pijąca wino* (1658-1660) i *Szklanka wina* (1662), **Jan Steen**, *Strzeż się zbytku* (1663), **Jan Steen**, *Rodzina artysty*



młodej religii zespolonej z polityką i gospodarką, działało także na rzecz umniejszenia wagi wojen i sławiło umiarkowanie... Ten kulturotwórczy ciąg wino – mądrość – prawda z Grecji powędrował na północ, też do Bułgarii, Italii, Węgier, do Francji, i dalej, do Hiszpanii, wszędzie szerząc tak zwyczaj dobroczynnej sjesty, jak pieśni biesiadnej; skojarzony jest także z instrumentami muzycznymi (aulos, fletnia Pana, perkusyjne - tam-tam).

Jak powiedział największy smakosz **Anthelme Brillat-Savarin** „człowiek jest jedynym stworzeniem potrafiącym pić, nie czując pragnienia”²⁶⁶⁸, wszak oprócz kawy husaria po wiktorii wiedeńskiej ocalała też beczki z winem na Grinzingu...

Najbardziej doniosły jest w rezultacie powyższego rozumowania syndrom rzymskiego limes i odgraniczzonego w ten sposób cywilizowanego i schrystianizowanego obszaru uprawy wina, pokrywającego się z kulturotwórczym, innowacyjnym i epikurejskim terenem cywilizacji grecko-rzymsko-judaistyczno-chrześcijańskiej zabarwionej wschodnimi infiltracjami. Charakterystyczna mentalność ziem uprawy piwa i wódki, owoców fermentacji zbóż pozostaje poza tymi granicami²⁶⁶⁹, co nie przeczy kreatywnemu przejmowaniu okcydentalnych nowości.

Kultura wina, tak naznaczona aktami normatywnymi **Karola Wielkiego** (*Capitularia*, wytyczne dla uprawy winnic) szerzona przez postępujące i triumfujące chrześcijaństwo oraz rozszerzony handel rynkowy (główne szlaki handlowe w Burgundii i Nadrenii)²⁶⁷⁰, co sprzyjało rozwojowi gospodarki i mobilności społecznej²⁶⁷¹, usunęła w cień inne znane przedtem napoje, jak piwo czy miód pitny, co sprzyjało rozwojowi agrotechniki i ogólnemu postępowi. Ta typowo europejska sztuka bycia z winem pełniła zarazem funkcję subtelnej umiejętności na wielu polach, stanowiła radość ekscytacji podniebienia i dyskursu wyższego raczej poziomu. Enologia to sztuka, to wyjątkowy punkt jedności sacrum i profanum, ekumeniczne pogodzenie pogaństwa i chrześcijaństwa, tak dobroczynne dla Europy, o czym zaświadcza **św. Wincenty**, patron winiarzy, a potwierdza **Zbigniew Herbert**: „Opis wina jest trudniejszy niż opis katedry”²⁶⁷²...

(1665), **Vincent van Gogh**, *Czerwona winnica Montmajour* (1888), **Edouard Manet** *Pijący absynt* (1859) i *Bar w Folies Bergère* (1882).

²⁶⁶⁸ Ibidem, s. 33.

²⁶⁶⁹ Ibidem.

²⁶⁷⁰ *Rozkwit średniowiecza. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Daniel Power, z angielskiego przełożył Zbigniew Dalewski, Warszawa 2011, s. 110.

²⁶⁷¹ Christopher F. Black, *Społeczeństwo*, w: *Szesnasty wiek. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Euan Cameron, z angielskiego przełożyła Małgorzata Szubert, Warszawa 2011, s. 105-134 (122).

²⁶⁷² Eugeniusz Kabatc, op. cit., s. 176.



Nie jest przypadkiem także miejsce narodzin protestantyzmu, w chłodnych krajach piwa, co skutkowało w konsekwencji wykształceniem się prawdziwego, racjonalnego i ascetycznego w swych podstawach błogosławiącego pracę kapitalizmu, według znanej tezy **Maxa Webera**²⁶⁷³. Stąd brak kultury wina w krajach skandynawskich²⁶⁷⁴; odmienny jest obyczaj mieszania wina z wodą, powszechny w romańskiej strefie, wzmocniony wyrafinowaniem domieszki lodu i kunsztownymi amforami, doprawiony przyprawami czy miodem, co rozpowszechnione było już w średniowieczu od protestanckiego (angielskiego, niemieckiego, holenderskiego) klarowania wina jako symbolu przejrzystości wobec Boga. Różnicują się nawet kształty butelek – północne bordoskie cylindryczne z kwadratowymi ramionami w porównaniu do owalnych z regionów katolickich, obrazujących wygląd mnichów.

Jakże silnie nasuwa nam się tutaj skojarzenie z winną północną wyrafinowaną, intelektualnie skonstruowaną i medytacyjną polifonią szkół niderlandzkich renesansu a niemiecką piwną południową ekspresją, grą konfliktów i napiętności, pomiędzy burgundzką i prowansalską liryką dworskich trubadurów, nie obywających się bez wina, greckim tańcem i włoską melodyjnością a surowością **Bachowskich** komplikacji kontrapunktycznych, podsumowujących całość północnego dorobku polifonii średniowiecza i renesansu. Pozostające jednak długo na drugim planie świeckie śpiewy rycerskie i mieszczańskie dopiero od XX wieku wchodzi w sferę zainteresowań badaczy i wykonawców, a średniowieczny repertuar obfituje w pełne radości życia pieśni biesiadne, oddalone, rzecz jasna, od wyrafinowanej polifonii i zmierzające szybkim krokiem w stronę humanizacji warsztatu renesansu (**Richard Renvoisy**, lutnista z Dijon, 1520-1586, *Quand du bon vin je boy, tost endormy*, **Anonim** *Quand je bois du vin clairet*).

Jeszcze słowo z literatury francuskiej - **Paul Claudel**: „Wino stwarza potrójną komunie: z ziemią, z której pochodzi, z nim samym, gdy je pijemy i z innymi, gdy o nim rozmawiamy”²⁶⁷⁵. Wino jako pretekst do uniesień i modlitwy, miłości, radości i upojenia, mistycznej metamorfozy i ludowej zabawy, misterium i naukowego dyskursu – zaiste „wielką beczką wina toczy się historia kultury przez Europę”²⁶⁷⁶...

²⁶⁷³ Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, transl. Talcott Parsons, London [1965]; polskie tłum.: Max Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, tłum. Bogdan Baran, Jan Miziński, Warszawa 2010.

²⁶⁷⁴ Tony Griffiths, *Skandynawia. Wojna z trollami. Historia, kultura, artyści od czasów Napoleona do Stiega Larssona*, przeł. Barbara Gadomska, Warszawa 2011, s. 190.,

²⁶⁷⁵ Krzysztof Kowalski, op. cit., s. 129.

²⁶⁷⁶ Eugeniusz Kabatc, op. cit., s. 172.



Wkraczając więc na teren sztuki muzycznej i poszukując w jej obszarze kulturowych przesłanek europejskich idiomów, spojrzymy na bogate ornamentacje południowej szkoły niemieckiej z Mannheimem czasów elektora **Karola Teodora**, na zawsze tętniący muzyką Wiedeń, miasto kilku kierunków w historii sztuki, i dzisiejszą ludową muzykę austriacką, na ulubioną przez **Mozarta** Pragę, na zmysłowość, melodyjność i brzmieniowość muzyki krajów romańskich aż po znaną nam żywą, utanecznioną muzykę morawską i węgierską z **Haydnem** i **Lisztem** na czele, na **Aramie Chaczaturianie** z dalekiego kresu armeńskiego kończąc – nietrudno będzie nam określić muzyczną linię cywilizacyjną Europy, odcinającą na długie wieki tereny słowiańskie i zamknięte w sobie skandynawskie rejony wódki od ożywczych i ciągle zmiennych prądów, które co prawda przenikały na tereny peryferyjne z wielkim opóźnieniem, ale nie bez kreatywnych tendencji.

Skuteczna ekspansja kulturowa Europy mogła się urzeczywistnić dzięki innemu światopoglądowi niż sceptycyzm i izolacjonizm prawosławia, dzięki judeo-chrześcijańskiej wierze w postęp, co uwidacznia się w nieustannej ewolucji europejskich kierunków w sztuce, w tym w muzyce, ciągle się zmieniającej na zastanych podstawach. Leżący u podłoża średniowiecznej liryki rycerskiej, a determinujący późniejszy rozwój liryki pieśniowej w ogóle, etos rycerski jest także obyczajem ściśle europejskim, pozostałością grecko-rzymskiego etosu.

Wskutek rzymskiej innowacyjności i talentów organizacyjnych na tych ziemiach mógł zaistnieć system tonalny, a potem jego najdoskonalsze wyznaczniki strukturalne – sonata i fuga, czynniki usystematyzowane w końcu XIX w naukę, muzykologię, a w innych częściach świata wówczas nieznaną. To zachodnioeuropejski sposób myślenia, zdolność do wątpienia i potrzeba stawiania pytań, prokurowania dyskusji i wzbudzania samoświadomości, uznanie wolnomyślicielstwa i konkurencji, otwartość na przenikanie różnorodnych prądów i dążenie do wolności, nieznane w systemach teokratycznych, sprzyjały wyłonieniu indywidualnego artysty – „elementy wspólnego dziedzictwa można odczuć od Lizbony do Sankt Petersburga, od Dublina do Aten”, twierdzi **Andrzej Wielowieyski**²⁶⁷⁷.

Historia zachodniej sztuki to także kręta linia nieustannych „modernizmów”, wynikających z nigdy w tej kulturze niezaspokojonego pragnienia modyfikacji, to zarówno postać **Arnolda Schönberga** i **Igora Strawińskiego**, jak **Guidona z Arezzo**,

²⁶⁷⁷ Andrzej Wielowieyski, *Kultura europejska*, w: *Europa na co dzień* Pakiet edukacyjny, wyd. CODN Warszawa 1997, s. A-III/1-4 (3).



Adama de la Halle, Philippa de Vitry, Johna Dunstable czy **Domenico Scarlattiego**, by wymienić jedynie nielicznych spośród szerokiego areopagu wielkości „mistrzów ducha”.

*„A to jest dzikie wino. Rozszumiało się ono,
zestroiło głos do głosu w pieśni,
dzikie wino – dokoła; dzikie wino – noc wesola;
krzyczą liście: „My tutaj jesteśmy,
nad tym oknem, nad tą lampą nie zagasła,
rozkodane jak jesienna plucha –
jakich ‘Trenów’, jakich ‘Ballad i romansów’
można by się jeszcze w nas dosłuchać!”²⁶⁷⁸*

5.2. Zakres podstaw materii brzmieniowej podobnie ulegał przemianie jednej wartości w drugą – od greckiego systemu skal i etosu, zasad pitagorejskich i didymejskich, poprzez średniowieczny system modalny dźwięków i kilku układów notacyjnych poprzez wynalazek druku muzycznego w XVI w. aż po największe osiągnięcie europejskiej myśli teoretycznej – gruntujący się od wczesnego renesansu system tonalny dur-moll z jemu właściwą notacją i ostatecznie ujawnioną w barokowych Niemczech temperowaną dwunastodźwiękowością (**Andreas Werckmeister**), dwubiegunowy, po europejsku dialektyczny, będący fundamentem twórczości faktycznie do dzisiaj, pomimo wielu modyfikacji i negacji. Innowacyjna myśl skoncentrowana linią od południa po środkowe włosko-francusko-niemieckie regiony kontynentu, wzbogacana jest owymi modyfikacjami czy odcieniami pojmowania warsztatowych kanonów.

Wspomnieć tu trzeba także o XIX-wiecznej innowacyjności w zakresie badań akustycznych i psychologii muzyki²⁶⁷⁹ **Hermann Ludwiga Helmholtza** (1821-1894) i **Carla Stumpfa** (1848-1936). XX wiek rozszerzył dalej brzmieniowe podstawy sztuki muzycznej poprzez strukturalistyczne, scjentystyczne kierunki tzw. muzyki elektronicznej i konkretnej, sonoryzmu, punktualizmu, serializmu, aleaoryzmu i spektralizmu, co ponownie dokumentuje odwieczne związki muzyki i matematyki.

²⁶⁷⁸ Konstanty Ildefons Gałczyński, *Dzikie wino* (fragm.), w: *Wiersze na polskich obłokach*, wybór i wstęp Ziemowit Fedeci, Warszawa 2008, s. 438-445 (440).

²⁶⁷⁹ Max Weber, *Die rationale und soziologischen Grundlagen der Musik*, Tuebingen 1972; Alan C. Turley, *Max Weber and the Sociology of Music*, “*Sociological Forum*” 2001, vol. 16, nr 4, s. 633-653.



Nawet **Platońskie** idee wpływu przemian muzycznych konwencji na zmienne układy społeczne²⁶⁸⁰ mają swoje zastosowania w nowożytności²⁶⁸¹.

Jeżeli Grecy skumulowali wielkie dokonania starożytnych wschodnich cywilizacji, łącznie z obrzędową, ceremonialną i naukową, matematyczną funkcją muzyki, tak w zakresie gatunków muzycznych, systemu metrycznego, jak i rodziny instrumentów – uczynili z tego bogactwa cały rozległy i spójny, etyczny i estetyczny system, sprzęgnięty z innymi dziedzinami sztuki, spełniający warunki jego konserwowania i przekazywania, i, co najważniejsze – zmiany. Po raz kolejny powraca jedna z reguł europejskiego dziedzictwa – ciągłość i zmiana, owa dychotomia ars antiqua i ars nova, manieryzm i awangarda, nieznane gdzie indziej mimo zasadniczych odkryć naukowych (Chiny, Indie)...

5.3. Ewolucja orientacji artystycznych w ujęciu socjologicznym i etnogenetycznym nierozzerwalnie wyrasta ze zmieniających się społecznych warunków ich akceptacji; to kronika podziałów - muzyki wokalne, instrumentalnej i ich późniejszych rodzajów zespołów, odpowiadających na potrzeby pierw dworu i Kościoła, potem mieszczaństwa, a w okresie romantyzmu stanowiących rewolucyjną wymowę, nie poddającą się żadnej cenzurze - narzuca ogląd dziejów z pozycji historycznej i antropologicznej.

Socjologiczne rozumienie muzyki w pojęciu **Heglowskiego** Zeitgeistu czy **Marksistowskiego** „społecznego rozszyfrowania muzyki” w czasach obecnych zyskuje nachylenie empiryczne, wychodzące od reakcji słuchaczy, których oczekiwania i potrzeby determinują procedury artystyczne (**Leonard B. Meyer**). Wybitny naukowiec **Carl Dahlhaus** wyróżnia trzy metody takiego oglądu badawczego – dialektyczną, empirycystyczną i antropologiczną²⁶⁸². Zbliżenie antropologiczne pozwala na traktowanie „manifestacji muzycznej jako funkcji, jako ‘zmienniej zależnej’ określonego kontekstu społecznego”²⁶⁸³, na objęcie uwagą systemu odniesień i kontekstów kulturowych w także w labilnym i subiektywnym procesie interpretacji utworów muzycznych powstałych w określonej rzeczywistości społecznej²⁶⁸⁴, a wreszcie na poszukiwanie równowagi w odwiecznie niezbilansowanym statusie dzieła muzycznego,

²⁶⁸⁰ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude Palisca, *A History of Western Music*, New York – London 2010, s. 21.

²⁶⁸¹ Np. zakazana przez władze austriackie opera *Nabucco* **Giuseppe Verdiego** z prowokującym politycznie słynnym chórem z 1842 r. w okresie walk o zjednoczenie kraju czy wrzawa po wystawieniu *Niemej z Portici* **Daniela Francoisa Aubera** sprzyjająca wybuchowi powstania belgijskiego przeciw Holendrom w 1830 r..

²⁶⁸² Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, Kraków 1988, s. 407-421.

²⁶⁸³ Ibidem, s. 418.

²⁶⁸⁴ Ibidem, s. 418-419.



będącego tyle „względnie autonomicznym” wytworem, co samoistnym estetycznie wyobrażonym refleksem rzeczywistości, który w ostateczności stanowić powinien punkt wyjścia²⁶⁸⁵ – rozważaniom podlegają przecież dzieła wybitne, rozszerzające kulturową świadomość i kreujące świat ciągle na nowo.

Sięgając więc fragmentarycznie do owych szeroko traktowanych społecznych kontekstów, zauważmy na przykład, iż to na ziemiach objętych rozszerzającym się chrześcijaństwem powoli kształtował i krystalizował się średniowieczny styl chorałowy, powstający z wielu pierwotnych jego źródeł i procesów jego petryfikowania z bliskowschodnich, helleńskich i żydowskich reliktywów, co w sumie około IX wieku zaowocowało fundamentalną tradycją zachodniej, nie tylko liturgicznej kultury²⁶⁸⁶. Osadzony na zjawisku ruchu monastycznego i wyższych warstw uczonych, na propagandowej, ekspansjonistycznej i centralizacyjnej działalności Kościoła wspieranego polityką **Pepina Małego** i **Karola Wielkiego** stał się chorał gregoriański „emblematem jedności i niezależności Kościoła Rzymskiego”²⁶⁸⁷, symbolem tożsamości politycznej i kulturowej całej nowej Europy, niewiele tracąc przez wieki pomimo wszelkich zawirowań i przemian estetycznych.

Chorał gregoriański, będący refleksem postępującej ruralizacji przestrzeni zachodniej Europy zapoczątkowanej w VII wieku, skutkował wzmożeniem wymiany między ośrodkami kościelnymi i opactwami, usytuowanymi poza miastami, które w tej części kontynentu w dużej mierze zanikły, ulegając zachowaniu na południu. I jeżeli protopolifoniczne formy pojawiły się w frankijskich centrach klasztornych od XI w. (St. Martial w Limoges, Winchester Troper z przełomu X i XI w.), a zjawiskowa i spektakularna polifonia franko-flamandzka, owa *ars subtilior*²⁶⁸⁸, mogła rozwijać się w późniejszych wiekach od XII począwszy – jest to także rezultat przemian

²⁶⁸⁵ Ibidem, s. 411; wzmianki wymaga historia muzyki **Gustava Schillinga** z 1841 r. (*Geschichte der modernen Musik*), pierwsza doceniająca związki sztuki z biegiem rozwoju społecznego i kulturalnego oraz kontestująca dotychczasowy tok myśli akcentującej pierwszorzędną wagę wybitnych mistrzów (Warren Dwight Allen, op. cit., s. 99), a wpływ też **Hegla** jest udowodniony w podstawowym dla całej późniejszej edukacji teoremacie analitycznym formy sonatowej **Adolfa Bernarda Marxa** (1845-1849); refleksem koncepcji **Herberta Spencera** i **Charlesa Darwina** były zarówno o uniwersalnym spojrzeniu, panoramiczna historia muzyki **Augusta Wilhelma Ambrosa** (1862-1878, dokończona przez **Hugo Leichtentritta** w 1909), jak pochodzące z końca lat 90-tych XIX wieku rozprawy o historii form muzycznych poprzez technikę ewolucji pojedynczego motywu w neoromantycznych wielkich dziełach instrumentalnych (zwłaszcza francuskich) i jego społeczne zakorzenienie (**Leonard B. Meyer**) aż po świadomość serii dodekafonicznej i wiedeńską rodem znaczącą teorię **Heinricha Schenkera** (1935).

²⁶⁸⁶ Piotr Orawski, *Średniowiecze i renesans*, Gdynia 2010, s. 9-16.

²⁶⁸⁷ Ibidem, s. 16.

²⁶⁸⁸ Termin **Ursuli Günther**, w: Piotr Orawski, op. cit., s. 112.



gospodarczych tego okresu w Europie, zaniku miast w części centralnej i odzyskaniu dominacji handlowej w regionie północno-zachodnim u schyłku średniowiecza²⁶⁸⁹.

Steatralizowana forma dopełniania liturgii skojarzonej z muzyką, czyli wyłaniająca się od II w. i skonstruowana prototypowo w VII w. (*Ordo Romanus*)²⁶⁹⁰ msza, to wielka zachodnia innowacja, przyczyniająca się do skonsolidowania i znacznego wzbogacenia samej liturgii, jak i muzyki; z tej inspiracji powstało wiele sławnych utworów od pierwowzoru **Guillauma de Machaut** z arcydziełem **Johanna Sebastiana Bacha** aż po XX wiek (*Msza na chór i podwójny kwintet instrumentów dętych blaszanych Igora Strawieńskiego* z 1948 r.).

Wykształcona w XI wieku missa, składająca się, jak wiadomo, z części stałych (*Kyrie, Gloria, Credo*²⁶⁹¹, *Sanctus* i *Benedictus, Pater Noster, Agnus Dei*) i opracowywanych szczególnie kunsztownie segmentów zmiennych (*Introitus, Kolekta, Graduale, Sekwencja, Alleluja, Ewangelia, Offertorium, Kanon Mszy, Communio, Ite Missa Est*)²⁶⁹² stała się fundamentem kultury Zachodu nie tylko w rozumieniu skarbnicy muzycznej na bazie doniosłego i genialnego wynalazku myśli i emocji Zachodu, czyli polifonii. Jej skojarzenie z przestrzenią architektoniczną i akustyczną odegrało stymulującą rolę w dalszej ewolucji polifonii szczytu i zmięczeniu średniowiecza od szkoły Notre Dame z XII w. (rozwój wielogłosowości, technik ilustracyjnych i imitacyjnych do imitacji syntaktycznej i kontrapunktu floridus aż do techniki polichóralności i barokowej techniki koncertującej).

Zaznaczenia wymaga datowany na XI wiek rozwój miast, a tym samym wzrost wymiany handlowej i kulturowej i postępująca sekularyzacja życia²⁶⁹³, co pozostaje wymierną konsekwencją reformy gregoriańskiej (klasztory w Cluny, **św. Bawona** w Gandawie²⁶⁹⁴) i renesansu karolińskiego przełomu VIII i IX wieku – czyż nie dokonuje się tutaj ponowna koincydencja zjawisk należących do kultury muzycznej, a precyzyjnie, reformy chorału od VII w. i jego upowszechnienie w IX w. oraz konstruowania polifonii od tego momentu w ośrodkach klasztornych, a potem miejskich (Paryż, Notre Dame). Wyraźne to ożywienie stymulowało rozwój kultury, co uległo zahamowaniu w V i VI w. wskutek

²⁶⁸⁹ Jean-Pierre Devroey, op. cit., 131-137.

²⁶⁹⁰ John Harper, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, przeł. Małgorzata Kowalska, Kraków 1997, s. 129-139.

²⁶⁹¹ Dodane w XI w. w kontekście szerzących się herezji, w: ibidem.

²⁶⁹² Andrew Wilson-Dickson, *Historia muzyki chrześcijańskiej. Od chorału gregoriańskiego do muzyki gospel*, przekł. Marżena Wiśniewska, Warszawa 2007, s. 52-54 (54).

²⁶⁹³ Mayke de Jong, *Religia*, w: *Oxford...*, op. cit., s. 155-193 (190-191).

²⁶⁹⁴ Ruch monastyczny zainicjowany w chrześcijańskim Egipcie w III w. (Syria, Kapadocja), pierwsze klasztory **św. Marcina** z IV w., w V w. w Prowansji, reguła **św. Benedykta** z VI w., za: Ian Wood, op. cit., s. 205.



upadku cesarstwa, zaniku działalności dawnych miast i systemu administracji państwowej – wówczas funkcje te przejął ruch monastyczny²⁶⁹⁵.

Istotna jest w tych metamorfozach rola sztuki romańskiej, w tym muzyki chorałowej, datująca się od znamiennych i brzemiennych w skutki wypraw krzyżowych, funkcja medium iluminacji duchowej, nieosiągalnej w inny sposób, środka wprowadzenia w świat wyobrażony, symboliczny, mistyczny, co w rezultacie powoli wypierało religię z tych sfer²⁶⁹⁶.

Mieszczański renesans oświeconych miast północnej włoskiej ziemi na bazie odkryć antycznych, międzynarodowego systemu bankowego, kredytowego²⁶⁹⁷, uporządkowań gospodarczych i prawnych oraz starożytnych zabytków, wraz z dworską etykietą francuską i wymiennie z koncepcjami niderlandzkimi (specyficzna odmiana renesansu niderlandzkiego), rozprzestrzeniający się także za przyczyną promieniujących kulturą wczesnonowożytnych dworów (**Maksymiliana I** w Wiedniu, hiszpańskiego **Karola V**, paryskiego **Franciszka I**, **Zygmuntów Jagiellonów**, sławnego **Henryka VIII**), inicjujący rozwój narodowej literatury hiszpańskiej i angielskiej na przełomie XVI i XVII w.²⁶⁹⁸ oraz, z drugiej strony – anonsowany w myśli znamienitego i wpływowego bazylijskiego **Erazma z Rotterdamu**, burżuazyjny romantyzm niemieckiej warstwy zubożalej i intelektualnie już ukształtowanej szlachty jako repliki rewolucji francuskiej czy francusko-wiedeński dworski klasycyzm z odmianami rokoko i galant, kontrreformacyjny barok arystokracji skojarzonej z kościelnymi hierarchami południowej Europy czy oświecenie wyrosłe z łona nowej już klasy mieszczańskich raczej specjalistów, uczonych i artystów – orientacje te wpływały z kardynalnej zasady wznoszenia się i upadania pewnych klas społecznych: „każda klasa społeczna ma swój własny świat wartości, swoją mentalność, psychologię i swój styl życia,²⁶⁹⁹ Zakotwiczenie zresztą faktu uprawiania zawodu muzyka jest dokładne w życiu

²⁶⁹⁵ Ian Wood, *Kultura*, w: *Oxford...*, op. cit., s. 194-213 (204-208).

²⁶⁹⁶ Mircea Eliade, *Historia wierzeń religijnych*. T. III: *Od Mahometa do wieku Reform*, przeł. Agnieszka Kuryś, Warszawa 1997, s. 69 (wybitny badacz wyróżnia trzy światy: obok wyobrażonego świeckiego i uświęcony).

²⁶⁹⁷ Niall Ferguson, *Potęga pieniądza. Finansowa historia świata*, przeł. Tomasz Kunz, Kraków 2010, s. 20-66.

²⁶⁹⁸ Obok literatury węgierskiej i polskiej, z pominięciem rosyjskiej, także bez promieniowania gotyku do Włoch, z powolnym oddziaływaniem architektury włoskiej w Hiszpanii, z opóźnieniem w dziedzinie architektury luteranckich Niemiec, a silnymi prądami w oryginalnej wersji na Węgrzech i stąd do Polski, bez wpływów w husyckich i częściowo ikonoklastycznych Czechach, p.: Andrzej Wyczański, op. cit., s. 170, 171-184.

²⁶⁹⁹ Henri Lefebvre, *Psychologie des classes sociales*, w: *Traité de sociologie*, t. II, Paris 1960, s. 364-386, za: Ivo Supicic, *Wstęp do socjologii muzyki*, z francuskiego maszynopisu autora tłumaczył Stefan Zalewski, Warszawa 1969, s. 63.



miejskim, determinowane coraz większym znaczeniem strefy gospodarki towarowo-pieniężnej – wszak arystokracja nie czyniła tego profesjonalnie ze względów prestiżowych, funkcjonowała jako mecenas, i odbiorca naturalnie.

Mecenas Kościoła zdeterminował instytucjonalnie i autorytarnie nieśmiertelność konserwatywnego i jednolitego, acz doskonałego dzieła **Giovanniemu Pierluigi da Palestrina**, pozostającego właściwie aż do naszych czasów symbolem muzyki renesansu, co spowodowało niedostrzeżenie przez dekady innych stylów, zwłaszcza świeckich (francuska chanson, włoska frottola, komedia madrygałowa). Książę **Miklós Esterhazy** zapewniający na swoim dworze byt **Josephowi Haydnowi** przyczynił się do stworzenia i wykrystalizowania znanego już zarodkowo gatunku symfonii, a z drugiej strony burzliwe rewolucyjne i wojenne dzieje przełomu XVIII i XIX wieku w przypadku **Francisco Goyi** czy bolesne próby usamodzielnienia się spod wpływu mecenasów w przypadku **Ludwiga van Beethovena** określiły ich pełne dramatyizmu, sięgające głębin duszy nowatorstwo stylu i tym samym środków.

Niejednokrotnie rozwój muzycznej myśli determinowany był niezwykle ożywczym ośrodkiem sztuki, czego exemplum jest na przykład prototypowa dla renesansu i dla całego łańcucha odmian stylu franko-flamandzkiego szkoła burgundzka²⁷⁰⁰ za czasów zjednoczenia i panowania władców z rodu **Walezjuszy** (w l. 1363-1477), zwłaszcza **Jana Dobrego** i **Filipa Śmiałego**, kiedy to sztuka muzyczna **Gillesa Binchois** i **Guillaume'a Dufay** przeżywała rozkwit ery „jesieni średniowiecza”, a wspaniałe, ostentacyjny „styl burgundzki” wydał takie specjalności, jak gobeliny, malarstwo **Jana van Eycka** i **Rogera van der Weydena** czy rzeźbę **Clausa Slutera** oraz myśl **Erazma z Rotterdamu**²⁷⁰¹. Ledwie tu tylko zaznaczając inspirujący klimat handlowej potęgi Lubeki dla rozwoju konstruktywnej, intelektualnej północnej polifonii (**Dietrich Buxtehude**) czy kreujące sztukę dwory wielkich rodów i królów (**Medyceuszy**, **Gonzagów**, **Sforzów**, **d'Este**, **król Franciszek I**, **Ludwik XIV**, **Bona Sforza**), nie sposób tu nie wspomnieć o słynnej manierystycznej szkole weneckiej na przełomie XVI i XVII wieku, zapoczątkowującej dla baroku koncertujący styl polichórny wokalny-instrumentalny (**Adrian Willaert**, **Andrea** i **Giovanni Gabrieli**)

²⁷⁰⁰ Roman Michałowski, *Historia powszechna. Średniowiecze*, Warszawa 2012; Norman Davies, *Zaginione królestwa*, przekład Bartłomiej Pietrzyk, Joanna Rumińska-Pietrzyk, Elżbieta Tabakowska, Kraków 2010, s. 107-168; Gerard Nijsten, *In the Shadow of Burgundy. The Court of Guelders in the Late Middle Ages*, translated by Tanis Guest, Cambridge 2004.

²⁷⁰¹ Norman Davies, *Burgundia*, w: *Zaginione królestwa*, przekł. Bartłomiej Pietrzyk, Joanna Rumińska-Pietrzyk, Elżbieta Tabakowska, Kraków 2010, s. 107-168, zwłaszcza s. 148-151..



oraz pozostawiając wielokrotnie wspomniany tu Paryż, odwieczne centrum rozwoju sztuk zwłaszcza w I połowie XX wieku.

Pewne gatunki i sfery muzycznej działalności funkcjonowały jako znak sposobu życia danej klasy i jako pole awansu społecznego (opera, muzyka religijna i liryka rycerska średniowiecza) lub dążeń elitarystycznych (francuski balet dworski, angielskie oratorium); inne upostaciowania ulegały interakcji społecznej z niższymi warstwami wyżej (tańce barokowe) lub odwrotnie (opera komiczna dla mniej wyrafinowanego mieszczaństwa) czy też objawiały cechy schyłkowe jako zespolone z mentalnością schodzącą ze sceny warstwy bogatej burżuazji i „arystokracji ducha” (franko-flamandzka wysublimowana polifonia „jesieni średniowiecza” czy francuska muzyka kameralna końca XIX wieku). O specyficznie mieszczańskich wyznacznikach romantyzmu była już mowa w przypadku pracy **Leonarda B. Meyera**; takim gatunkiem charakterystycznym dla domowego niemieckiego *biedermeieru* jest *Lied*, a dla świeckiego francuskiego frywolnego renesansu dworskiego – *chanson*.

Odziedziczony po romantyzmie wymóg sprzeciwu wobec filisterskich „strasznych mieszczań” i eklezjastycznych, a tym samym obyczajowych ograniczeń, spowodował wybuch szeregu awangardowych wystąpień z grona już wykształconej międzynarodowej warstwy artystów na przełomie XIX i XX wieku, przyczyniając się do charakterystycznego dla XX wieku rozwarstwienia i konfliktu pomiędzy twórcą a publicznością, co dopiero teraz, u progu XXI wieku ulega lekkiemu złagodzeniu (postmodernizm). W tym momencie wspomnieć jedynie można przykład wpływu fascynacji rozwijającą się rewolucją przemysłową i naukami przyrodniczymi w Anglii na artystów, którzy swoim stosunkiem do natury i, pioniersko, do pleneru zainspirowali późniejszy słynny francuski impresjonizm (*Bractwo Prerafaelitów* pod auspicjami myśli **Johna Ruskina**, z **Dante Gabrielem Rossettim**, **Johnem Everettem Millais** i **Williamem Holmanem Hunt**) prócz wcześniejszego **Johna Constable’a**²⁷⁰².

Wydarzenia społeczne stanowią obecnie coraz częściej *limes* dla rozgraniczania epok także w sferze sztuki, jak to czyni m. in. wspomniany **Carl Dahlhaus**, kiedy, odnosząc się do pojęcia *Zeitgeistu*, mówi o wyodrębnionej epoce lat 1830-1848²⁷⁰³, okresie „mieszczańskiego króla” **Ludwika Filipa**, formacji zarówno prasy, jak „ducha” **Hegla**, z jednej strony czasie fuzji sztuki i polityki, a z drugiej – widowiskowych

²⁷⁰² Hannu Salmi, *Europa XIX wieku. Historia kulturowa*, przeł. Agnieszka Szurek, Kraków 2010, s. 49.

²⁷⁰³ Rewolucyjny rok 1848 wydał dwie rozprawy, fundamentalne dla dalszego rozwoju Europy: *Manifest komunistyczny Karla Marxa* oraz *Sztuka i rewolucja Richarda Wagnera*.



mieszczańskich ceremonii operowych u nowo kształtujących się narodów w funkcji wyznacznika narodowej tożsamości, w kontradycji do rodzącego się liberalizmu, ruchów republikańskich, wolnościowych (interpretacja dzieł **Giuseppe Verdiego** czy **Stanisława Moniuszki**)²⁷⁰⁴ oraz robotniczych²⁷⁰⁵. Uprawniona jest także terminologia muzycznego realizmu końca XIX wieku (włoska opera, dzieło **Georgesa Bizeta** czy **Modesta Musorgskiego**), prądu wywodzącego się z ówczesnej literatury i torującego drogę orientacjom XX wieku (impresjonizmowi, ekspresjonizmowi, naturalizmowi)²⁷⁰⁶.

Aksjomatem dla historii muzyki jest syndrom kodu w przypadku muzyki austriackiego dworskiego klasycyzmu, kodu zrozumiałego dla warstw panujących, czy to arcybiskupiego pałacu w Salzburgu lub dworu wiedeńskiego, kodu objawiającego się bezpośrednio w strukturach utworu muzycznego (symetryczna reguła budowy okresowej, kadencyjność, dwubiegunowość tematyczna i trójetapowość narracji), podobnie jak, niezależnie od omawianych już zasad romantycznego warsztatu, mówimy o włoskiej barokowej motoryczności i perpetuum mobile odzwierciedlającej dynamizm rzeźby i zdobnictwo traktowanej propagandowo i poznawczo architektury tego czasu kontrreformacji.

Nieustanna innowacyjność, ów dialog tradycji z nowatorstwem, przepływ i niejednokrotnie symultaniczność ars antiqua i ars nova, odwzorowujące się ciągle ewolucje społeczne, wyrastanie i schyłek pewnych klas czy przynajmniej wygasanie ich roli, będące odbiciem społecznych kompleksów i nostalgii (niemiecki romantyzm, ceremonie mieszczańskie, francuska opera baletowa), pewnych zjawisk (np. zintensyfikowanej „podaży” artystów w początkach XVIII wieku, co przyczyniło się do rozwoju gatunku symfonii koncertującej wielosolistycznej, immanentny związek gotyckiej architektury i rozwoju notacji, decydujących o ewolucji XII i XIII wiecznej polifonii, miasta fundujące swoje zespoły instrumentalne, rozwój fortepianu proporcjonalnie do wzrostu sal koncertowych) czy dążeń do awansu (opera włoska), uwarunkowań instytucjonalnych (muzyka religijna renesansu, klasyczna twórczość instrumentalna) czy obyczajowych (tzw. „matrymonialna rola fortepianu” w XIX wieku, spowodowana ewolucją mieszczańskich gustów i wojnami), popularność wątków myśliwskich i orientalnych w XVIII wieku, unifikująca dla tradycji i kanonów

²⁷⁰⁴ Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, translated by J. Bradford Robinson, University of California Press/Berkeley, Los Angeles, London 1989, s. 217-226.

²⁷⁰⁵ Ibidem, s. 114-115, 219, autor mówi o liberalnym nacjonalizmie i jego późniejszej wersji agresywnej (s. 264).

²⁷⁰⁶ Ibidem, s. 264-265.



zachowań funkcja muzyki w wiktoriańskiej Anglii i XIX-wiecznych Niemczech, wpływ demokratyzującego się odbioru muzyki na rozwój muzycznej prasy, stowarzyszeń i koncertów publicznych, rozwój francuskiej muzyki organowej u końca XIX wieku pod wpływem odnowienia liturgicznej funkcji muzyki (*Motu proprio Piusa X* z 1903 r.), restauracji tego instrumentu przez **Aristide'a Cavallé-Colla** i odnowicielskiej działalności **Eugène'a Viollet-le-Duca**)²⁷⁰⁷ obok renesansu niemieckiej muzyki luterńskiej u schyłku XIX wieku, co zaowocowało wielką twórczością **Johannesa Brahmsa** i **Maxa Regera**²⁷⁰⁸, ewolucja włoskiej opery oraz dar tej ziemi w postaci homerycznego i olśniewającego baroku zespolonego z rozwojem rodzin instrumentów – wszystkie te czynniki argumentują z jednej strony silny związek sztuki dźwięków z życiem społecznym, co jest truizmem.

Z drugiej strony wektory te rzucają światło na kulturotwórczą funkcję innowacyjnych terenów „rzymskiego limes” uprawy wina, co raz to darujących światu nowe idee czy wyrastające z nich konkretne upostaciowania sztuki dźwięku, palety, dłuta czy rysunku kamienia. Nie bez znaczenia są tu idee religijne, czego dowodzi protestancki bodziec dla rozwoju kapitalizmu i katolicki, stymulujący ewolucję sztuk. Nie zaprzecza to wszakże kulturotwórczej mocy adaptacji tych koncepcji na peryferiach, ich znaczącego wkładu w europejskie „krążenie idei” – czy mamy tu na myśli takie postacie wielkiej myśli, intuicji i ekspresji (m. in.: **Fryderyk Chopin, Piotr Czajkowski, Václav Havel, Czesław Miłosz, Modest Musorgski, Jean Sibelius, Igor Strawiński, Iannis Xenakis**) czy otwierane przez innych wersje panujących już kierunków (**Bela Bartók, Krzysztof Penderecki, Bedřich Smetana, Dymitr Szostakowicz, Karol Szymanowski**).

Jeżeli sięgniemy do aksjomatu kulturowych odrębności wynikających z narodowych charakterów i typów ich mentalności²⁷⁰⁹, kwestia wkładu w dorobek ogólnoeuropejski okaże się bardziej skomplikowana i rysowana krętą linią, od karolińskiego postrzymskiego fundamentu wzbogaconego o „barbarzyńskie” gospodarczo-polityczne upostaciowania po raz po raz pojawiające się impulsy z oddalonych terytoriów czy to brytyjskich, irlandzkich, skandynawskich czy

²⁷⁰⁷ Plejada wielkich organistów przełomu wieków: **Louis Vierne, Jehan Alain, Charles Maria Widor, Marcel Dupré**; ta linia doprowadzi wprost do **Oliviera Messiaena**.

²⁷⁰⁸ Obok eklektycznej orientacji kompozytorów: **Ernsta Peppinga, Hugo Diestlera**.

²⁷⁰⁹ Np. wykaz cech charakterologicznych składających się na obraz narodowej psychiki Anglików w: Peter Mandler, *English National Character. The History of an Idea from Edmund Burke to Tony Blair*, Yale Univ. Press, New Haven and London 2006, s. 100.



słowiańskich (Wilno, Dorpat, Połock, Lwów, Nieśwież, Smoleńsk, Kamieniec, Bar)²⁷¹⁰, nie mówiąc o bezcennej spuściźnie orientalnej oraz o nawiązanej w dobie „wielkich podróży” od XIII wieku prowadzonej Jedwabnym Szlakiem wymianie handlu i idei.

Jesteśmy więc u wrót kolejnego problemu – narodowego wkładu do ogólnoeuropejskiego dziedzictwa, dorobku etnicznych kultur, i to zarówno w obszarze „wina”, jak i poza nim, spuścizny przejmowanej i transformowanej, co także stanowi o sile Europy, o sile jej promieniujących centrów i rozległych przestrzeniach kreatywnej percepcji, sięgających od XVI wieku granic Litwy i powoli się rozszerzających²⁷¹¹. Zjawisko to sytuuje **Christopher Dawson** aż we wczesnym okresie „burzliwego” średniowiecza, w momencie wyłaniania się pierwszych barbarzyńskich grup plemiennych kontynentu, kiedy to nie istniały państwa narodowe ani naturalne granice²⁷¹², a co w XIX wieku przybrało zintensyfikowaną i zabarwioną ideologicznie postać²⁷¹³.

Wybitny niemiecki muzykolog, **Carl Dahlhaus**, określa procesualne, nie genetyczne rudymenty sztuki narodowej²⁷¹⁴: „is not a property attached to a musical creation from its origins but one which emerges in a historical process”²⁷¹⁵.

Istotny dualizm rozumienia i oddziaływania narodowych symboli, raz w strefie wyłączności, a także w procesie ich kontaminacji i dyfuzji zostaje w tym przypadku sprzęgnięty z zewnętrznymi i uniwersalnymi problemami egzystencji²⁷¹⁶, ale też z bogactwem różnicowań, nie pokrywających się z granicami politycznymi, czyli stanowi przeciwieństwo do nacjonalizmu, który w sposób selektywny wykorzystuje dziedzictwo historyczne w celach utrzymania status quo, w interesach grup rządzących i izolacjonistycznej polityki konserwatywnej²⁷¹⁷. Współczesna tego eksplikacja stanowi jedną z intelektualnych baz w panoramach **Normana Daviesa**, który dobitnie stwierdza: „Żaden ze współczesnych narodów europejskich nie ma prawdziwie rdzennego pochodzenia”²⁷¹⁸.

²⁷¹⁰ Andrzej Wyczański, op. cit., s. 162.

²⁷¹¹ Andrzej Wyczański, op. cit., s. 185-202.

²⁷¹² Euan Cameron, *Wstęp*, w: *Szesnasty ...*, op. cit., s. 15-32 (24).

²⁷¹³ Christopher Dawson, *Tworzenie się Europy*, tłum. Jolanta W. Zielińska, Warszawa 2000, s. 79-90.

²⁷¹⁴ Pozostawiam nie omówiony w szerokim zakresie bibliograficznym problem narodowości w muzyce jako niekonieczny w tym momencie appendix obecnej pracy, moim zdaniem.

²⁷¹⁵ Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music ...*, op. cit., s. 39.

²⁷¹⁶ Zdzisław Mach, *Symbols, Conflict and Identity*, Kraków 1989, s. 97-101.

²⁷¹⁷ Ernest Gellner, *Narody i nacjonalizm*, tłum. Teresa Hołówna, Warszawa 1991.

²⁷¹⁸ Norman Davies, *Zaginione królestwa ...*, op. cit., s. 250; także: Jim Samson, *Nations and Nationalism*, w: *Nineteenth Century Music. The Cambridge History of Music*, ed. Jim Samson, New York – Cambridge 2002, s. 568-600.



O kulturotwórczych impulsach rozchodzących się z Wypś była już mowa niejednokrotnie, aczkolwiek pamiętamy o słabszych tu oddziaływaniach kultury cesarskiej niż na kontynencie²⁷¹⁹; w tym miejscu wspomnimy tylko przykładowo zaczątki europejskiej wielogłosowości w postaci angielskiego środka warsztatowego gymel i fauxbourdon, niezwykle popularnego potem w muzyce „jesieni średniowiecza” i renesansu czy angielskich „wirginalistów” słynnej królowej Elżbiety I, ponadto o narodowych różnicowaniach tej epoki (włoski madrygał i frottola, francuska chanson, hiszpańska romanca wywodząca się ze śpiewów Żydów sefardyjskich, niemiecka muzyka organowa, będąca rezultatem rozwoju protestanckiej liturgii oraz Lied tenorowa, żywe do XX wieku hiszpańskie gatunki folii, chaconny i passacaglii, polskie śpiewy paschalne, dramatyczny koncertujący styl włoski i dekoracyjny wobec roztańczonego francuskiego).

Spośród wielu jeszcze innych problemów wskazać należałoby na charakterystyczną dla sztuki weneckiej zintensyfikowaną kolorystykę, widoczną tak w sferze malarstwa, jak i dźwięku, a swoiście zaznaczoną właśnie od schyłku XVI w., kiedy to starożytna rzymska maksyma *ut pictura poesis*²⁷²⁰ nabrała szczególnego wymiaru, a obie sztuki po raz pierwszy doznały tak akuratnego przenikania, tak dogłębnie skutkującej konkordancji²⁷²¹.

Skoro „kultura Wenecji cinquecenta przesycona była muzyką”²⁷²², a artyści niejednokrotnie pełnili obie funkcje, malarza i muzyka (**Giorgione**, czyli **Giorgio Barbarelli da Castelfranco**, **Jacopo Tintoretto**); jeśli istniała „wielka szkoła wenecka” malarstwa (**Tiziano Vecelli**, **Paolo Veronese**), to historia muzyki zna także „wielką szkołę wenecką” polichóralności, stylu koncertującego i nowego instrumentalnego (**Andrea i Giovanni Gabrieli**, **Adrian Willaert**, **Cipriano da Rore**), która była kolejnym ośrodkiem promieniowania muzyki włoskiej po renesansowej „szkole rzymskiej” **Giovanni Pierluigi da Palestriny**; miała jednak dalszy zasięg oddziaływania, na Anglię, Niemcy (**Michael Praetorius**) i Polskę (**Mikołaj Zieleński**), stylistycznie kwalifikując się już do europejskiego manieryzmu. Osiągnięcia szkoły weneckiej kulminują się w dziele pierwszego wielkiego twórcy systemu tonalnego,

²⁷¹⁹ Ian Wood, op. cit., s. 204.

²⁷²⁰ Z zamierzenia w niniejszej pracy nie został poruszony problem *correspondance des arts*, podobnie jak kwestia psychologii recepcji sztuki.

²⁷²¹ Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1970, s. 571-574.

²⁷²² *Ibidem*, s. 571.



Claudia Monteverdiego (1567-1643), związanego przez długie lata z tym ośrodkiem, wybitnego autora pierwszych oper i madrygałów.

W tym inspirującym i nowatorskim środowisku powstała również pierwsza, zaginiona, opera **Jacopo Periego** *Dafne* wg poematu **Ottavio Rinucciniego** (1597) oraz objawiono teoretyczną krystalizację nowego fundamentalnego na całe stulecia systemu tonalnego na kartach traktatu *Istituzioni harmoniche* **Gioseffo Zarlino** (1517-1590) w 1558 r. **Maria Rzepińska** mówi o powstałej w weneckim centrum doktrynie *ut pictura musica*, kształtującej się na zasadzie paraleli barw i dźwięków, modulowania stref barwnych i wzbogacania palety barw, co idzie w parze ze wzrastającą chromatyzacją przebiegu harmonicznego.

I tak jak spekulatywny, konstruktywny, też ewoluujący styl franko-flamandzki został przełamany przez odmienne odczucie w muzyce angielskiej i hiszpańskiej czy przejęty twórczo w sztuce polskiej (**Mikołaj z Radomia**, **Mikołaj Gomółka**), tak bez przechowanych w Toledo i nieznanych aż do XII wieku (**Daniel z Morley**) pism **Arystotelesa**, potem pieczołowicie tłumaczonych i gromadzonych w irlandzkich klasztorach nie byłoby ani ośrodka w Oxfordzie czy Salisbury ani wielkiej europejskiej odnowy w postaci dysput **Pierre'a Abelarda** i **Summy Tomasza** ani wiekopomnego renesansu. Zadziwiająca symbioza „barbarzyńskich” najeźdźców i pokonanych plemion upadającego Cesarstwa rzymskiego²⁷²³ była tak samo znamieną dla kształtującej się Europy jak dokonująca się współpraca i kulturowe interpenetracje na terenie podbitej w 711 r. Andaluzji z naukowym centrum w Toledo, miejscu synodów kościelnych, a powoli dokonująca się rewolucja intelektualna doprowadziła w końcu do doniosłego włoskiego odrodzenia.

Ogólnie biorąc, ówczesna kultura, długo, aż do XIX wieku, miała charakter uniwersalny, różnicując się jedynie w rejonach stylu i nie była traktowana w obecnych kategoriach narodowych; wydarzenia artystyczne zyskiwały rangę tak lokalną, jak i europejską; nieustannie krążące orientacje przejmowane były w poszczególnych ośrodkach we właściwej im metamorfozie czy zapomniane, nagle ukazywały się z ukrycia. I nie ma lepszego przykładu na długo podtrzymywaną uniwersalność kultury europejskiej niż walc, będący emblematem „roztańczonego Kongresu” i zarazem symbolem chwilowego zwycięstwa konserwatywnych sił rządzących na kontynencie.

²⁷²³ Rosamond McKitterick, *Wstęp*, w: *Oxford. Zarys historii Europy...*, op. cit., s. 17-34 (29).



Sięgając naszej nowożytności – gdyby nie kontemplacyjna i całkowicie nowatorska III „*Symfonia pieśni żalonych*” **Henryka Mikołaja Góreckiego** nie rozpowszechniłby się tak europejski i polski współczesny postmodernizm, będący wspólną wartością euro-atlantycznej cywilizacji, gdyby nie wysublimowane dzieło **Fryderyka Chopina**, dopełniające adaptowaną przez niego kulturę francuską, nie dokonałoby się późniejsze jej „odrodzenie” u schyłku XIX wieku, a o stopniu wzbogacenia romantycznych germańskich orientacji przez słowiańską szkołę rosyjską od **Mikołaja Rimskiego-Korsakowa** począwszy nie sposób zapomnieć.

Należy udać się teraz na obrzeża kontynentu i jego mniejsze centra środkowe – w stronę znamienitej fińskiej syntezy, dokonanej przez **Jean Sibeliusa** u progu „obudzenia się” narodowej kultury w cieniu powrotu do ludowych źródeł i na bazie długiego ciążenia ku Zachodowi (muzyka kościelna średniowiecza i rozwój życia publicznego od oświecenia) jako tego, który był „the strengthener of our national spirit, a rock on which we feel we can build our music and our culture”²⁷²⁴; w kierunku dorobku węgierskiego, znaczącego od XIX wieku²⁷²⁵, sycylijskich śpiewów i tańców jako reliktyw panowania Normanów i wpływów bizantyjskich czy muzyki hiszpańskiej, pozostającej długo w świetle późnośredniowiecznych i mistycyzująco-religijnych orientacji (tradycje teologii tomistycznej, **Teresy z Avila** i **Jana od Krzyża**)²⁷²⁶, z renesansowym i wiernym tradycji talentem **Thomaso Luisa de Victorii**. Nie do przecenienia jest w tym miejscu rola kręgu hiszpańskiego w promieniowaniu wschodniej (też celtyckiej i gnostyckiej) kultury rycerskiej prowansalskich trubadurów, ich poezji, konserwowanie średniowiecznej myśli żydowskiej (**Majmonides**, 1135-1204) i rozpowszechnianie specyficznej mistyki tych kręgów²⁷²⁷. Specyficzne dla iberyjskiej mentalności uduchowienie datowane rekonkwistą znamionowało XVI-wieczną polifonię **de Victorii**, a do dzisiaj oddziałuje legenda „złotego wieku” od XV stulecia Królestwa katalońskiego i aragońskiego z jego wielkimi katedrami, rozwijającą

²⁷²⁴ Ilmari Hannikainen, *Sibelius and The Development of Finnish Music*, transl. Aulis Nopsanen, London [1962], s. 11.

²⁷²⁵ Jean Vigne et Jean Gorgely, *La musique hongroise*, Paris 1976: czasy zachodnich wpływów za rządów Andegawenów i Luksemburgów do klęski w 1526 r. pod Mohaczem, zabytki muzyki instrumentalnej z XVII w. i ówczesni kompozytorzy (**Pal Esterhazy**), uprzednie śpiewy, lamentacje pogrzebowe i pieśni miłosne, wpływy wiedeńskiego klasycyzmu, tańce *verbunkus*, elementy ugrofińskie i pentatoniczne wynikające z akulturacji Węgrów przez kulturę turecko-mongolską, początki opery w XIX w. (**Ferenc Erkel**), wpływy **Wagnera** i szkoły rosyjskiej, bogate życie muzyczne w XIX w., aż po wystąpienie **Ferenca Liszta** i w XX w. **Beli Bartóka** wraz z edukacyjną koncepcją **Zoltana Kodály’a**.

²⁷²⁶ Euan Cameron, *Niepokoje religijne*, w: *Szesnasty wiek...*, op. cit., s. 165-193 (189-190).

²⁷²⁷ Mircea Eliade, op. cit., s. 71.



się do XV wieku kulturą żydowską (Girona), sześcioma uniwersytetami i pierwszą w Europie wytwórni papieru w Walencji (muzułmańska)²⁷²⁸.

Fascynująca ta kultura, izolująca się i zachowawcza, naznaczona nimbem mistycyzmu, śpiewem liturgicznym i istotnymi infiltracjami żydowskimi, arabskimi, śpiewem i tańcem flamenco i fandango, ukazująca własne upostaciowania gatunkowe (seguidilla, bolero, jota aragonesa, taniec canaria i morisca, villancico jako odmiana kantaty o budowie refrenowej, cantigas, habanera, taniec) przy opóźnionej symfonii i oryginalnej wodewilowej formie w typie intermediów z elementami satyrycznymi (zarzuela od XVII w.²⁷²⁹), ze specyficznymi układami skalowymi i metrycznymi, ezoterycznym tanecznym rozedrganiem, wokalnym melizmatem i suspense narracji, podlegająca francuskim od IX wieku i opieszale włoskim od XVIII wieku infiltracjom – „rozbudzona” w bogactwie swego folkloru nieodmiennie inspirowała twórców racjonalistycznego Zachodu od **Domenico Scarlatti**, **Luigi Boccheriniego**, **Mikołaja Rymskiego-Korsakowa**, **Ferenca Liszta**, **Georgesa Bizeta** i **Charlesa Lalo** przez **Maurice’a Ravela** aż po swe pełne ujawnienie w wieku XX sławnymi postaciami **Izaaka Albeniza**, **Manuela de Falli** i **Enrique’a Granadosa**²⁷³⁰.

Blisko od Hiszpanii do jej byłych dominiów – krajów niderlandzkich, które w momencie swoich „pięciu minut w historii”, w renesansie stworzyły wskazaną już wzorcową, wysoce spekulatywną i konstrukcyjną w swych kanonach warsztatowych polifoniczną szkołę franko-flamandzką; niemniej jednak u progu baroku i w purytańskiej kalwińskiej atmosferze pomimo zakazu akompaniamentu do śpiewu zgromadzenia wykreowały prototyp późniejszego wirtuozostwa organowego (**Dietrich Buxtehude**, **Johann Pachelbel**, **Jan Pieterszoon Sweelinck**, **Johann Kuhnau**, **Samuel Scheidt**); ta linia prowadzi wprost do sztuki **wielkiego kantora z Lipska**²⁷³¹.

Choć ziemia ta nie wydała muzycznego **Rembrandta**, prezentowała protestanckie, tętniące artystyczne życie oświeconego mieszczaństwa w typie angielskim, wyróżniające się licznymi centrami edukacyjnymi, wydawniczymi i

²⁷²⁸ Norman Davies, *Aragonia*, w: *Zaginione królestwa...*, op. cit., s. 169-240 (195); Aragonia zniknęła z map w XVIII wieku.

²⁷²⁹ Chjristiane de Bordays, *La musique espagnole*, Paris 1977; działali tam także hiszpańscy trubadurzy – juglares i juglaresas, w XIII i XIV wieku słynni byli trubadurzy: **Alfons II Aragoński** i **Alfons X**, tonadilla – popularne formy teatralne, wpływy niemieckie od XIX wieku, opóźniona była także wielogłosowość (4-głos dopiero w XIV wieku), przejęcie opery w końcu XVII wieku, regresywna sztuka w XVIII wieku, pieśni **Granadosa** w stylu **Fauré’go**, **Felipe Pedrell** – styl **Wagnerowski**, pierwszy muzykolog hiszpański.

²⁷³⁰ Poza tym: **Joaquin Rodrigo**, **Maurice Ohana**.

²⁷³¹ Andrew Wilson-Dickson, op. cit., s. 108-111.



budowy instrumentów, a na kompozytorskie talenty czekała do XX wieku (**Louis Andriessen, Ton de Leeuw, Willem Pijper**); wspomnieć trzeba o belgijskiej „szkole gry skrzypcowej” – **Henri Vieuxtemps**).

Znamienny jest także ten charakterystyczny dla Europy zmysł syntezy, wiodący genialne intuicje **Palestriny, Bacha, Mozarta, Brucknera, Dworżaka, Verdiego** czy **Lutosławskiego** w stronę dialektycznego zespalania kontrastów ekspresji i konstrukcji, ładu i erupcji, melodii i harmonii, tak jak barokowe wariacyjne gatunki o stałym basie godziły zasadę fundamentu i jego odmian, regułę ciągłości i zmiany, sinusoidę akademizmu i awangardy...

Niejednokrotnie europejska sztuka stawała się owocem artystycznych fuzji, jak to ukoronowało się w opus **Bacha** czy **Mozarta**; o **Haydnie** mówi znamienity **Charles Rosen** jako o kongruencji stylów dźwięcznego austriackiego rokoka w tonie *Gemütlichkeit* i północnoniemieckiego manieryzmu²⁷³².

Wobec tylu nowości, tylu zdumiewających koncepcji wpływających jednak zawsze z nieprzebranej skarbnicy tradycji powstaje problem proporcji między datum a novum, jak to formułuje **Mieczysław Tomaszewski**, o „rodzajach i odmianach tego, co dane, zastane i przejęte... co archetypiczne..., inwariantne od tego, co konkretne,...”, kwestia „rozróżnienia tego, co socjolektyczne od tego, co idiolektyczne”²⁷³³. Znamienity badacz, dokonując ekspozycji na archetypy i wzorce, idee kierunkowe, na „swoiste ‘gwary kulturowe’”, czyli socjolekty i idiolekty, czyli „specyficzne sposoby wypowiedzi twórczej autorsko skonkretyzowane”²⁷³⁴ i pozostając tym samym w zgodzie z opisanym powyżej (rozd.3.) teorematem **Leonarda B. Meyera**, segreguje strategie kompozytorskie w cztery ich rodzaje: intensyfikacji zastanego, redukcji zbędnego, przekształcania przejętego i aktu indywidualizacji²⁷³⁵.

Jeżeli uznamy te kategorie za zhierarchizowane i za prawdziwy pogląd o zmniejszającej się grupie kompozytorów autentycznie zindywidualizowanych, to i tak te procedury, ewolucje, interferencje prądów, stylizacje, powroty i łamanie tradycji charakteryzują nieprzerwanie zmienną tkanę europejskiej kultury, nigdy nie skostniałą w kanonie, poddawaną nieustannym metamorfozom, migotliwą w swych niuansach ekspresji i regułach konstrukcji, w odwiecznej pętli rozkołysanego emotio i

²⁷³² Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York – London 1998, s. 154.

²⁷³³ Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana: studia, interpretacje, rekonesanse. Seria 2.*, Kraków 2010, s. 39-45.

²⁷³⁴ Ibidem, s. 42.

²⁷³⁵ Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana...*, op. cit., s. 46.



beznamiętnego ratio, w nieklarownej i niejednoczesnej sinusoidzie rozedrganego romantyzmu i zrównoważonego klasycyzmu, zabarwionych intrygującymi i frapującymi manieryzmami – tych cech nie ukształtowała kultura pustyń, stepów, niebotycznych gór i niekończących się pól ryżowych...

5.4. Elementy warsztatowe i stylistyczne kompozycji muzycznej w rozwoju ilustrują nieprzerwany ciąg koncepcji kompozytorskich czy wykonawczych, wywodzących się z centralnej części kontynentu, wzbogacanych o ich modyfikacje estetyczne bądź konstrukcyjne. O impresjonizmie była już mowa, z syndromem zjawisk go poprzedzających rodzimej i wyspiarskiej genezy, podobnie rzecz ma się z francuskim gotykiem rodem z ośrodka Notre Dame zainicjowanym nowatorską architekturą i również z obrazem irracjonalnego romantyzmu, także z Kanału, zainspirowanym i kontynuowanym w postaci nadwrażliwego ekspresjonizmu, wpisującym się w niemiecką mentalność wraz z imponującą polichóralnością wenecką zdeterminowaną specyficznym układem architektonicznym słynnej Bazyliki **św. Marka** prolongowaną w barokowej technice koncertującej czy z erupcją włoskich barokowych form muzycznych, aktualnych do dzisiaj (fuga, sonata, suita, koncert, symfonia, opera, oratorium) na fundamencie dawnych form (motet, madrygał, rondo, kanon) – zjawiska te dobitnie argumentują zmysł wynalazczości, którym rzymskie „ziemie wina” zostały szczerze obdarowane.

Wspomniana dychotomia typowo germańskiej formy o włoskiej genealogii, fugi, oraz romańskiej wariowanej suity dopełnia się trzecią jakością – charakterystyczną dla germańskiego kręgu sonatą, także wywiedzioną z włoskiego baroku. Usunięta z angielskiej przestrzeni publicznej religia katolicka Tudorów w dobie królowej **Elżbiety I** w sferze muzycznej zaowocowała wzmoczoną ekspresją, konsonansową harmoniką, płynnością linii i rezygnacją z polifonicznego konstruktywizmu stylu franko-flamandzkiego, co ujawniło się w aurze eterycznych, „niebiańskich” i melodyjnych utworów dwóch wybitnych katolickich kompozytorów epoki renesansu, **Thomasa Tallisa** i **Williama Byrda**; powstał w ten sposób odmienny angielski styl, wykorzystujący znane już przedtem innowacje akordowe.

Wykazywana w niniejszej rozprawie wielokrotnie i wydatnie wzbogacająca europejską kulturę kontrastowość, zróżnicowanie tak geograficzne i klimatyczne, jak i zachodzące w każdej dziedzinie, zaznaczało się, co zostało już także wskazane, w sferze muzycznych kierunków artystycznych, jak również w kontekście spolaryzowanych,



sukcesywnie i symultanicznie, tendencji warsztatowych (np. konstruktywizm północno-zachodniej polifonii franko-flamandzkiej i jego złagodzona homofoniczna wersja angielska, kontemplacyjność i strukturalizm polifonii **Bachowskiej** obok wystawnego i ostentacyjnie paradnego stylu **Georga Friedricha Händla**, ekspresywny i witalny włoski styl koncertujący naprzeciw francuskiej klasycyzującej podstawy i tanecznych preferencji, antytetyczność warsztatu samego **Ludwiga van Beethovena**, mieszczańska domowa kameralistyka powściągliwego romantyzmu w rozśpiewanej twórczości **Franza Schuberta**, luterkański historyzm **Johannesa Brahmsa** obok wagnerowsko zabarwionego katolickiego historyzmu **Antona Brucknera** i poetyckiej narracyjności **Ferenca Liszta**, muzycznie zrealizowany nacjonalizm niemiecki na kartach dzieł **Wagnera**, romański impresjonizm koegzystujący z germańskim i słowiańskim ekspresjonizmem **Aleksandra Skriabina** obok ekspresyjnej, zabarwionej impresjonizmem i folkloryzmem postromantycznej orientacji **Karola Szymanowskiego**, narodowe odmiany neoklasycyzmu).

To na zachodniej połaci tego „półwyspu Azji” z renesansowych prototypowych zespołów powstała orkiestra symfoniczna, która przeobraziła relacje społeczne i stymulowała rozwój instrumentów, na potrzeby fortepianu rozrosły się małe sale koncertowe, co doprowadziło do syndromu typowo mieszczańskiej edukacji i etykiety kulturalnej, czego w części słowiańskiej nie dane było zaznać w powszechnym wydaniu. Skutkiem tych ewolucji coraz więcej zależało od publiczności, a coraz mniej od arystokratycznych sponsorów, co implikowało rozwój faktur i form wirtuozowskich z koncertem na czele, także włoskiego pochodzenia barokowego.

Jeżeli na przykład wspomnimy barokową technikę retoryki muzycznej, pewnych figur symbolizujących uczucia czy wręcz sugerujących zjawiska przyrodnicze (ilustracyjność), szczególnie znaną z utworów **Jana Sebastiana Bacha**, czy przyjdzie nam na myśl słynne arcydzieło **Rembrandta van Rijn** *Nocna straż* (1642), pełne aluzji, symboli i alegorii²⁷³⁶ (obraz, będący oskarżeniem ze strony artysty w sprawie morderstwa) - taka realistyczna tendencja była zresztą charakterystyczna dla holenderskiego malarstwa luterkańskiej codzienności. I jeszcze jedna paralela przychodzi na myśl, kiedy poszukamy w historii muzyki równie tragicznej dla autora arcydzieła konsekwencji – stworzenie najslawniejszego swego dzieła przyplacił **Rembrandt** utratą majątku, sławy i prestiżu, podobnie **Georges Bizet** zmarł w trzy miesiące po premierze

²⁷³⁶ *Muzea świata. Rijksmuseum*, tekst oprac. Daniela Tarabra, z włoskiego przełożyła Hanna Borkowska, Warszawa 2004, s. 74-77.



swej sławnej opery (1875), jednego z największych „przebojów” operowych, nie mogąc pogodzić się ze zmasowanym atakiem krytyki.

Liczne mieszczańskie formy domowego muzykowania (np. muzyka kameralna, tańce, gatunki fortepianowe, transkrypcje, duety wokalne, muzyka chóralna) ukorzenione w zamożnym i bardziej czy mniej wyrafinowanym życiu publicznym, programowe zespolenie muzyki w dobie romantycznej (poemat symfoniczny, symfonia programowa) – rozwinęły w niebywałym stopniu średniowieczne i renesansowe prototypy, zakorzenione w sakralnych czy coraz bardziej sekularyzowanych kanonach tworzenia i wykonywania muzyki. Wskazania wymagają także coraz to odnawiane zasady kompozycyjne heterofonii, reperkusji, szeregowania, wariacji aż po **Beethovenowski** climax wyrazistego kontrastu i przetwarzania, climax oddynamizowany i łagodzony już od **Schuberta** aż po impresjonizm.

Szczególnie obfity był w innowacyjne koncepcje wiek XX z jego wiedeńską dodekafonią i Klangfarbenmelodie **Schönberga**, francuskim postimpresjonizmem, neoklasycyzmem i konstruktywistycznym „sonoryzmem”, z Darmstadtzким serializmem, z włoskim bruityzmem oraz niemieckim neoklasycyzmem **Paula Hindemitha**, eksperymentalnym sonoryzmem **Karlheinz Stockhausena** czy postscjentyzycznym minimalizmem (**Philipp Glass, Steve Reich, Terry Riley**).

Europejska plejada wielkich nowatorów jest niezliczona i usytuowana głównie w romańsko-germańsko-włoskim centrum, których to idee rozpowszechniały się po całym kontynencie w licznych odmianach stylistycznych od **Claudio Monteverdiego** po **Claude’a Debussy’ego** i **Oliviera Messiaena** (m. in. **Guillaume de Machaut, Antonio Vivaldi, Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Richard Wagner, Arnold Schönberg, Igor Stravinsky, Anton Webern, Pierre Boulez**).

W tym momencie w ramach przerwy w rozważaniach relaksujące byłoby pograżenie się w błyskotliwej feerii dźwiękowych barw włoskiej, łacińskiej proweniencji naznaczonej impresjonizmem, muzyczną pejzażowością, skłonnością do archaizacji i typową dla tego kręgu witalnością – *Pinie rzymskie* (1924) kompozytora przełomu wieków (1879-1936) **Ottorino Respighiego**. Czteroczęściowy ten cykl poematów²⁷³⁷ zachwyca zmiennością nastrojów (refleksyjna, kontemplacyjna, aura o oddynamizowanej narracji w cz. III), sugestywną prezentacją (cz. II z partiami chorałowymi, motywami fanfarowymi i odgłosami ptaków, obraz pochodu i

²⁷³⁷ *I Pini di Villa Borghese, Pini presso una catacomba, I pini del Gianicolo, I pini della via Appia.*



pielgrzymów w cz. IV – chór grupy instrumentów blaszanych), związkami z impresjonistycznymi procedurami (np. zanikanie akcji w końcu cz. II i III, nakładanie pasm brzmieniowych) oraz nasiloną refleksyjną ekspresją (nieciąгла narracja cz. IV).

Nie można tracić jednak z oczu osiągnięć ani wyspiarskich, które często pobudzały, inspirowały kierunki kontynentalne, co zostało już opisane, ani słowiańskich, które w XIX wieku „weszły na arenę dziejów” w duchu pobudzenia narodowego na fali postulatów **Herdera** i **Goethego**. Uwidocznilo się to zwłaszcza w wieku następnym – mowa tu m. in. o ekspresywnej, zabarwionej emocjonalnie „*polskiej szkole sonorystycznej*” lat 60-tych i siedemdziesiątych z agresywnym nowatorstwem **Henryka Mikołaja Góreckiego** i **Krzysztofa Pendereckiego**²⁷³⁸ oraz o zaskakującym zainicjowaniu przez nich takowej nostalgicznej, kontemplacyjnej, ekumenicznej i historyzującej czy folkloryzującej i sakralizującej (**Wojciech Kilar**) odmiany postmodernizmu; można pomyśleć o nowej fali brytyjskiej na przełomie XIX i XX wieku wykształconej na fali zwrotu ku muzyce religijnej i ludowej (tzw. angielski renesans muzyczny²⁷³⁹: **Ralph Vaughan-Williams**, **John Ireland**, **Michael Tippett**) oraz o modernistycznej i postmodernistycznej szkole litewskiej (m. in. **Vytautas Bacevicius**, brat **Grażyny Bacewicz** oraz **Bronislaw Kutavicius**, **Feliks Bajoras** i **Onute Narbutaite**)²⁷⁴⁰ wraz z **Kaiją Saariaho** z Finlandii i **Arvo Pärtem**, kompozytorem estońskim).

5.5. Arcydzieła jako summa dorobku sztuki europejskiej znamionują najbardziej wyraziście ów europejski „duch wiecznego wędrowca”; odzwierciedlają potrzebę poszukiwania, zdziwienia, transformacji i niezgody na kanon. Znaczą one drogę wielowiekowych ewolucji, a więc procesów zmiennych, często niezrównanych i kontrowersyjnych, nierzadko raz na zawsze odmieniających rzeczywistość, najczęściej jednak w dużej mierze wywodzących się z długotrwałych i szeroko przyjętych tradycji, zanegowanych lub kreatywnie przejętych²⁷⁴¹. Kultura europejska byłaby nie do pomyślenia bez nigdy nie skompletowanej listy tych dzieł, wyróżniających się szczególną wartością artystyczną lub duchową, określanych w oparciu o różnorodne

²⁷³⁸ Iwona Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 2010, s. 77-98.

²⁷³⁹ Andrew Wilson-Dickson, op. cit., s. 306-311.

²⁷⁴⁰ *W kręgu muzyki litewskiej*, red. Krzysztof Droba, Kraków 1997.

²⁷⁴¹ Walter Cahn, *Arcydzieła. Studia z historii pojęcia*, przeł. Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1988.



kryteria, uświetniających swym blaskiem dziedzictwo poszczególnych rejonów kontynentu i jego dorobku w całości.

Istotna jest także funkcja artystów eklektycznych, akademickich, utrwalających osiągnięcia wielkich mistrzów; nie można stracić z oczu kultury ludowej, będącej terenem interferencji wątków i obyczaju, importującej i przybierającej krążące koncepcje, a o trwających od zarania europejskich dziejów wpływach orientalnych i żydowskich była już mowa.

Arcydzieła sztuki malarskiej, architektonicznej czy filmowej są dość szeroko znane, rozpowszechnione i rozpoznawane, sfera dźwięku chowa się wśród mniej licznych kręgów i świadomość jej przemian jest może najmniej rozbudowana, najsłabiej przyswajana w toku edukacji; obecna jest najsilniej w rytuale obrzędów religijnych, gdzie również ma miejsce zróżnicowanie na trwały związek powszechnie uprawianej muzyki w rycie protestanckim i słabszą reprezentację w Kościele katolickim. Obyczaje zaś i wymóg prestiżu społecznego stymulują instytucję koncertów publicznych i prywatnych, wzrastająca liczba miłośników i wykonawców tej muzyki czyni sensownym przedsięwzięcia nagraniowe i edytorskie.

Stop tych zmiennych w ciągu dziejów infiltracji, zakorzeniających się z różną mocą na terenach kontynentu uwidocznił się także w utworach muzycznych, poświęconych tematyce wina. Nie jest ich wbrew pozorom wiele w repertuarze tzw. „*musique savante*”, bardziej intensywnie związana była ta tematyka z muzyką popularną czy ludową, przyśpiewek tego typu jest moc. Poza słynnym walcem **Johanna Straussa** syna z winem w tytule o rytuałach spożywania tego boskiego napoju przypomina nam pełnego radości życia postać **Ludwiga Senfla** z wczesnego luteranckiego baroku oraz IV *Symfonia* szwajcarsko-francuskiego kompozytora XX wieku, **Arthura Honeggera** o znamienym tytule, już przedtem symbolicznym w kulturze europejskiej ze względu na słynne Bazylejskie ostatki²⁷⁴², *Deliciae Basilienses*.

Wyjątkowa dla stylu kompozytora ta symfonia (1946), pełna optymizmu i humoru, pomyślana została w technice archaizacji **Haydnowsko-Mozartowskiego** klasycyzmu z jednoczesnym nawiązaniem do klimatu *Grupy Sześciu*, z której kompozytor się wywodził. Stylistyczne nawroty, cz. II zbudowana na zasadzie kształtowania barokowego w formie passacaglii, z cytatem popularnej w tym mieście

²⁷⁴² Wolfgang Reinhard, *Życie po europejsku. Od czasów najdawniejszych do współczesności*, tłum. Jacek Antkowiak, Warszawa 2009, s422.



piosenki, ponownie pojawiające się relikty passacaglii w cz. III (wraz z techniką fugowaną) obok cytatu popularnej bazylejskiej piosenki karnawałowej – znamionują klimat najbardziej zbliżony do typowo neoklasycznych założeń *Grupy Szóstki*. Jest ta symfonia jednym z niewielu utworów sławiących urodę życia, tańca i śpiewów, a wyrazisty w tym przypadku romański neoklasycyzm stał się podłożem typowych dla tego kierunku technik i odwołań stylistycznych.

Z powodu występowania już skojarzonych z winem utworów w opisach muzykograficznych zostaną one w niniejszym tekście pominięte, jedynie wskazane; nasza uwaga skupi się bowiem na innych wybranych argumentach, pełniących funkcję kamienia milowego w historii sztuki dźwięku, a wywodzących się spoza ścisłego centrum Zachodu, z ziem słowiańskich czy z regionów nie zawsze aktywnie uczestniczących w ogólnoeuropejskiej kulturze. Łączy je, niezależnie od preferencji stylistycznych, wyjątkowa ekspresja, eksponowana lub skrywana, „stężona”, integruje je rozmach materii, powaga wyrazu i mistrzostwo warsztatowe, czyli zespół czynników cechujących muzeum sztuki europejskiej, elementy wzmacniane ponadto przez słowo, od zawsze obecne w muzyce Europy, zjednoczone nierzadko z religią²⁷⁴³.

Nieprzypadkowo jeden z nielicznych utworów muzycznych związanych z winem wywodzi się z ascetycznego szwajcarskiego środowiska kalwińskiego²⁷⁴⁴ – **Franka Martina** (1890-1974) trzyczęściowe opus magnum *Le vin herbé* (1938-1941) jest jeszcze jedną, epicką tym razem, metamorfozą mitu **Tristana**, kolejnym świadectwem niezniszczalności mitu i jeszcze jedną płaszczyzną osmozy obu tak znaczących kultur dla europejskiej tożsamości, czyli romańskiej i germańskiej²⁷⁴⁵.

Kwalifikacja gatunkowa jest dosyć osobliwa – oratorio profane; skromny zespół wykonawczy składa się z partii wokalnych i instrumentalnych, a podstawę tekstu stanowi fragment (rozd. IV) ze słynnych *Dziejów Tristana i Izoldy* **Josepha Bédiera**.

²⁷⁴³ Pomijamy tu także zespolenie różnorodnych wątków dionizyjskich, aluzji normańskich i arabskich w operze **Karola Szymanowskiego** *Król Roger* (o XII-wiecznym królestwie Sycylii **Rogera II**, miłośnika i mecenasa sztuk) do tekstu **Jarosława Iwaszkiewicza**. Symbolika wschodniego i zachodniego chrześcijaństwa, grecko-rzymska, filozoficzne odniesienia, mistyczna aura czy myśli o wierze są w tym dziele rezultatem ówczesnych fascynacji kompozytora i związanej z nimi podróży do Włoch i na Sycylię w 1911 r., a gatunkowo opera zbliża się do dramatu muzycznego (p.: Marcin Gmys, *Mit dionizyjski w „Królu Rogerze” Karola Szymanowskiego*, „De Musica” IX, 2004).

²⁷⁴⁴ Andrew Wilson-Dickson, op. cit., s. 79-81.

²⁷⁴⁵ Z kronikarskiego obowiązku należy dodać parodystyczny i groteskowy mało znany utwór polskiego kompozytora paryskiego neoklasycyzmu z **Bachusem** w jednej z czołowych postaci, **Antoniego Szalowskiego** (1907-1973) *Zaczarowana oberża* (1945), p.: Elżbieta Szczurko, *Twórczość Antoniego Szalowskiego w kontekście muzyki XX wieku*, Bydgoszcz 2008, s. 246-263.



Charakterystyczna dla kompozytora powściągliwość wyrazu, posługiwanie się dawnymi technikami wokalnymi i polifonicznymi, zasada sylabiczności, specyficzny „monotonny ton legendowy”, konotacyjna funkcja pewnych struktur dźwiękowych o znaczeniu semiotycznym, subtelnie zaznaczana teatralność obrazu skombinowane są w tym przypadku z zastosowaniem techniki dodekafonicznej, nachylonej tonalnie i tematycznie w odniesieniu do serii. W kontynuacji opisu tego przejmującego dzieła²⁷⁴⁶, interesujące jest wykazanie przyległości utworu **Martina** do symbolicznego obrazu francuskiego mistrza.

Czy nie jest symptomatyczne, iż drugie „winne” dzieło także pochodzi z XX wieku, tym razem z drugiego kręgu owej osi romańsko-germańskiej, z Wiednia, miasta co prawda walca, ale i dodekafonii: sławna aria koncertowa *Der Wein* **Albana Berga**, ucznia **Arnolda Schönberga** i drugiego przedstawiciela „szkoły wiedeńskiej”. Za podstawę posłużyły wiersze **Charlesa Baudelaire’a** z cyklu *Le vin*²⁷⁴⁷ (cz. III *Les fleurs du mal*, w niemieckim przekładzie **Stefana George’a**²⁷⁴⁸). Wydźwięk w tym utworze dramatycznego i tragicznego ekspresjonizmu²⁷⁴⁹, konstrukcja zbliżona do nieodłącznej dla tej mentalności formy sonatowej, ścisłe przestrzeganie techniki dwunastodźwiękowej wraz z tonalnymi ujęciami serii, liryzm partii wokalnej, sekwencja tanga obok „cementarnej poświaty” i rozpaczliwych „sztucznych rajów” – są o tyle charakterystyczne do omówionej w rozdz. 6. przemiany pastoralnego toposu u schyłku XIX wieku, o ile odpowiadają samej atmosferze artystycznej sławnego miasta tej doby i dekadencjonalnej aurze skojarzonej ze stylistyką pierwszych dodekafonistów.

Wspomnieć jeszcze trzeba o miniaturze z cyklu *Preludiów Claude’a Debussy’ego* *La Puerta del Vino* (prel III t. II) w stylu habanery oraz o początkowej pieśni **Gustava Mahlera** z cyklu *Das Lied von der Erde* *Das Trinklied vom Jammer der Erde* (*Toast o ziemskiej biedzie*) – pochwała to wina i picia.

Duch nieustannej inwencji „wyczarował” szereg mistrzowskich utworów, na zawsze pozostałych w kulturowym areopagu, odznaczających się tak niedościgną

²⁷⁴⁶ Całość przedstawienia oparta na pracy: Marta Szoka, *Język muzyczny Franka Martina*, Łódź 1995, s. 59-82; tam też szczegółowa paralela pomiędzy arcydziełami **Wagnera** i **Debussy’ego**; tej autorki także o kompozytorze: *Frank Martin – konteksty muzyczne*, Łódź 2002.

²⁷⁴⁷ *L’ame du vin, Le vin des amants, Le vin du solitaire*.

²⁷⁴⁸ Muzykę napisał kompozytor do obu wersji językowych wierszy.

²⁷⁴⁹ Opis utworu za: Luigi Rognoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*, przeł. z włoskiego Henryk Krzeczowski, Kraków 1978, s. 135-138; też: Dave Headlam, *Row Derivation and Contour Association in Berg’s Der Wein*, „*Perspectives of New Music*”, Vol. 28, nr 1 (zima 1990), s. 256-292.



konstrukcją, jak wysokim stopniem autentycznej emocji, czyli wyważeniem zarówno owych odwiecznych europejskich kontradycji, jak i narodowych preferencji. Wśród tych pereł można wskazać na siedem „magicznych” - ponownie na tradycyjnie specyficznie europejskie exemplum gatunku requiem, z kręgu angielskiego i XIX-wiecznego włoskiego, naturalnie skojarzonego z operą, na odrestaurowany w XX wieku od czasu baroku gatunek koncertu na orkiestrę reprezentowany przez wzorcowe układy neoklasyczne **Beli Bartóka** i **Witolda Lutosławskiego**, na kolejny hymn do matki w poruszającym wyznaniu **Henryka Mikołaja Góreckiego**, na przedwojenny ekspresyjny impresjonizm skrzypcowy **Karola Szymanowskiego** oraz wreszcie na wielkie dzieło religijne sięgające do źródeł naszej kultury, do psalmów, czyli *Symfonię psalmów* **Igora Strawińskiego**.

Zastanawiający jest klasyczny i romantyczny regres pewnego gatunku, powstałego w okresie baroku, a intensywnie reaktywowanego w XX-wiecznym neoklasycyzmie – popisowego w swym charakterze koncertu na orkiestrę, zainicjowanego przez **Paula Hindemitha** w 1925 r., uobeczonego w słynnym dziele **Beli Bartóka** (1881-1945)²⁷⁵⁰, a w muzyce polskiej we wzorcowym, do dziś jednym z najbardziej rozpoznawanym utworze, kończącym pierwszy neoklasyczny okres tworzenia, sięgający często do modeli ludowych - w *Koncertie na orkiestrę* **Witolda Lutosławskiego** (1954)²⁷⁵¹. Dzieło to jest terenem prezentacji nowego wówczas modelu formalnego kompozytora, modelu, który towarzyszył mu prawie do końca tworzenia – kumulatywnego schematu dwuczęściowego, z climaxem w odcinku finałowej, zawiera także odniesienia do ludowej nuty (cz. I), a prezentując się jako kontynuacja neoromantycznej tradycji (ramy formy sonatowej w finale) i barokowej zarazem (formy barokowe – finałowa passacaglia, toccata i chorał) odzwierciedla także infiltrację wyrazowości francuskiej, jak też reminiscencje technik wielkiego węgierskiego poprzednika. Dramatyzm narracji, podniosłość zakończenia, konsekwentna technika materiałowa i architektoniczna, umiejętna konstrukcja narastania napięcia aż do ostatniego momentu, powiązanie materiału poprzez jego anonsowanie w segmentach wcześniejszych, kontrastowy nokturnowy nastrój partii środkowych – wszystkie te

²⁷⁵⁰ Witold Rudziński, *Warsztat kompozytorski Beli Bartóka*, Kraków 1964, s. 116-136.

²⁷⁵¹ *Intrada, Capriccio notturno e Arioso, Passacaglia e Toccata*; Charles Bodman Rae, *Muzyka Lutosławskiego*, przełożył Stanisław Krupowicz, Warszawa 1996, s. 51-59; Jadwiga Paja-Stach, *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Kraków 1997; Jolanta Szulakowska-Kulawik, *Forma sonatowa w XIX i w pierwszej połowie XX wieku. Przegląd historyczny i analityczny. Gatunek koncertu od baroku do neoklasycyzmu*, Katowice 2003, s. 63-74.



elementy złożyły się w dzieło o doniosłej wadze, ustanawiając zarazem nieustający prestiż kompozytora w muzyce europejskiej.

Najbardziej zaś znany pierwowzór węgierskiego kompozytora z 1944 r., jego „opus vitae”, „pożegnanie ze światem”²⁷⁵² to feeria barw i nastrojów, zorganizowanych koncentrycznie wokół wolnej części centralnej tragicznego nokturnu i również zmierzających do finalnej afirmacji życia. Momenty radosnej taneczności (cz. II), poważnego i tajemniczego początku, technika koncertowania poszczególnych grup orkiestrowych (cz. II), neoromantyczne relikty procedur orkiestrowych i formalnych (zarysy formy sonatowej w cz. I i V, hybrydyczna forma finału jako wariacyjnego ronda) przy widocznym odwołaniu się do baroku (imponujące fugato instrumentów blaszanych w cz. I i V, techniki imitacyjne i ulubione retrogradalne) i charakterystycznej dla niego formie łukowej 5-częściowej całości²⁷⁵³, upostaciowania ludowej proveniencji (rodzimej, wątki cygańskie, polka), prekursorskie dla późniejszego rozwoju muzycznych orientacji efekty szmerowe, kolorystyki brzmieniowej, odważne i niestereotypowe ukształtowania rytmiczne, procedura anonsowania motywów i procesów w cz. I, romantyzująca zmienność nastrojów (bukoliczne zmienne z dramatycznymi, sugestia „śpiewu ptaków” w cz. III, słynny sarkastyczny „śmiech” puzonów w finale), nawiązania do „wielkich neoklasyków”, **Hindemitha** i **Strawińskiego** – cały *Koncert* jest jeszcze jedną egzemplifikacją europejskiej jedności w różnorodności, potrzeby pogodzenia sprzecznych przekazów, „dyscypliny w bogactwie”²⁷⁵⁴, romantycznej orientacji z barokową witalnością i racjonalną konstrukcją XX wieku, a wszystko to „zabarwione” ludowym zaśpiewem i tańcem; spójność zaś i racjonalność konstrukcji, umiejętnie rozplanowanie narracji zdeterminowały raz na zawsze ustaloną rangę tego arcydzieła.

Arcydziełem jest pełen eksterioryzacji, a zarazem wywodzący się z tradycji *I Koncert skrzypcowy Karola Szymanowskiego* (1916)²⁷⁵⁵, sumujący jego zabarwione ekspresyjnie fascynacje impresjonizmem i z drugiej strony tworzywem ludowym, a wszystko to na podłożu kanonicznej formy sonatowej, potraktowanej kreacyjnie, w

²⁷⁵² Witold Rudziński, op. cit., s. 116.

²⁷⁵³ *Introduzione i Allegro, Gioco delle copie, Elegia, Intermezzo interrotto, Finale.*

²⁷⁵⁴ Witold Rudziński, op. cit., s. 118.

²⁷⁵⁵ Małgorzata Janicka-Słysz, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Kraków 2013, s. 129.



ramach jednoczęściowości²⁷⁵⁶. Szczególnie inspirujący okazał się wstęp do dzieła, prorokujący późniejszą ewolucję materiału muzycznego w kierunku nowych form wypowiedzi w XX wieku (punktualizm, „sonorystyka”, brzmienia szmerowe); zbliżone do francuskiego klimatu jest zamierające zakończenie, a zwartość, klarowność konstrukcji i porywająca doza artystycznego przeżycia czynią z tego słynnego koncertu wręcz emblemat warsztatu Polaka-prekursora muzyki XX wieku.

Niezwykłe emocjonalne, elektryzujące wręcz i niezwykle szczere w swym przekazie zarazem jest poświęcone Matce symboliczne i sugestywne w swej „maryjności” **Ad Matrem Henryka Mikołaja Góreckiego**²⁷⁵⁷ (1971), pierwsze sakralne dzieło spośród wielu następných, ukaz specyficznej i rozpoznawalnej na całym świecie stylistyki i redukcyjnej techniki kompozytora, początkowy moment długiej drogi w świat mistyki, sacrum, modlitwy i refleksji nad ludzkim losem, zarazem etap prepostmodernistyczny, której to orientacji stał się kompozytor jednym z apostołów. Tekst sławnej średniowiecznej sekwencji, symbolika motywów i interwałów, spójność utworu i dojmująca aura, prostota segmentów przekazu i warstwy brzmieniowej acz nie bez zdarzeń ostrych brzmieniowo, wyróżniająca oszczędność środków, oddziałujących porywająco, sąsiadujących z nutą lamentu, z liryzmem i rozświetlonym zaśpiewem, kontrast płaszczyzn, konsekwencja zdążania od dysonansowości do konsonansowości, ta charakterystyczna dla twórcy w całym zbiorze jego wypowiedzi „bezpośredniość muzycznej obrazowości”²⁷⁵⁸ – sprawiają, iż przesłanie jest czytelne, poruszające i współczesne zarazem.

Arcydziełem jest i pozostanie na zawsze **Symfonia psalmów Igora Strawińskiego** (1930, trzyczęściowa, wykonywana attacca), ascetyczna w zastosowanej tu łacinie i w dźwięku (pozbawiona w zespole orkiestrowym skrzypiec), pomyślana w „duchu Starego Testamentu”²⁷⁵⁹ i poruszająca do głębi jednocześnie, będąca ponownym zespoleniem odwiecznego europejskiego sacrum i profanum. Oparta na wybranych psalmach, osadzona na dawnej renesansowej i barokowej polifonii (podwójna fuga w cz. II), na hymnicznej powadze i dramatycznej narracji ostatniego segmentu, bolesna i pełna nadziei zarazem, ewokująca ton żarliwej modlitwy i radosnej pieśni,

²⁷⁵⁶ Dwa tematy prowadzące się do jednego, segmentacja na trzy tradycyjne odcinki, dwa motywy poboczne w części przetworzeniowej, stały łącznik, brawurowa kadencja będąca rezultatem współpracy kompozytora ze znanym ówczesnym i zaprzyjaźnionym skrzypkiem **Pawłem Kochańskim**.

²⁷⁵⁷ Sopran, chór mieszany, orkiestra; Adrian Thomas, *Górecki*, tłum. Ewa Gabryś, Kraków 1998, s. 97-101.

²⁷⁵⁸ *Ibidem*, s. 98

²⁷⁵⁹ Roman Vlad, *Strawiński*, z języka włoskiego przełożył Jerzy Popiel, Kraków 1974, s. 183-189.



przywołująca tak bizantyńską hieratyczność, jak i łacińską racjonalność, pozbawiona romantycznej dialektyki formy sonatowej, acz reprzyzowa w układzie architektonicznym, emanująca łacińską archaicznością i „bizantyńską hieratycznością” (**Roman Vlad**) – dramatyczna koncepcyjna i ekspresyjnie symfonia ta rozpościera się w finale syntetycznie w stosunku do różnorodnych stosowanych tu środków na rozświetlony hymn Alleluja i „wznosi się do estetycznej kontemplacji gwiezdnych firmamentów”²⁷⁶⁰.

Jeszcze raz genialna intuicja zabarwiona słonecznym winem i pamięcią o europejskich kanonach stanęły u wrót procesu tworzenia, u początków konsolidacji przeciwstawnych elementów, u źródła unii odległych od siebie koncepcji, u wrót zachodniej i słowiańskiej mentalności, u ujścia odwiecznej grecko-rzymskiej potrzeby przymierza odczuć i myśli, ratio i emotio, sacrum i profanum, tradycji i nowoczesności, reguły constans i reinterpretacji. Proces ten zespala, jednoczenia i kreowania nowego, wchłaniania tego, co dane bez względu na genezę i miejsce w historii jest w tych arcydziełach szczególnie widoczny i dobitnie pouczający; pozwala nam tym samym na podsumowanie owego wielokrotnie sygnalizowanego procesu przyciągania się przeciwieństw.

Powyżej zarysowany kontrast mentalny, kulturowy, artystyczny zdeterminowany dywersyfikacją społeczną wprowadza nas w bodaj najważniejszą z europejskich cech – jedność w różnorodności, in varietate concordia, zasadę przyciągania się przeciwieństw i sumowania do nowej całości, czyli nieustanne coincidentio oppositorum, niezależne od okresu historycznego i usytuowania geograficznego. Wynikające stąd zasady przejawiania się tego aksjomatu w wybranym uszeregowaniu zostaną przedstawione w rozdziale ostatnim, w którym celem autorki jest zobrazowanie niektórych prawideł obserwowanych w sferze sztuki, w tym sztuki dźwiękowej, konstruktywnych reguł determinujących w stały sposób rozmaite koncepcje, kierunki stylistyczne i procedury warsztatowe. Dotychczasowy ogląd implikuje natomiast wkroczenie w tajemne sfery symboli, mitów i opowieści, co uczynione jest w rozdziale szóstym, w którym owa różnorodność skorelowana została dokonana na fundamencie odwiecznych legend...

²⁷⁶⁰ Roman Vlad, op. cit., s. 185.



„Muzyka: oddech posągów. Albo raczej:
Cisza obrazów. Mowo po końcu
Mowy. Czasie,
Prostopadły do biegu uchodzącego serca.

...
Obca: muzyko. O, rozrosło nam
Wnętrze serca. Najserdeczniejsze wnętrze,
co, przerastając, wypiera nas z samych
siebie,-
święte pożegnanie:
toż nas to wnętrze otacza
najzwyczajniejszą nam dala, drugą
stroną powietrza:
czyste,
olbrzymie,
już niemieszkalne.”²⁷⁶¹

E. Développement - Sfera sztuki muzycznej odzworowaniem transformacji kultury europejskiej

6. Topoi kultury europejskiej odzwierciedlone w obszarze sztuki muzycznej na wybranych przykładach

Eksplikacja – In illo tempore

Motywy wędrowne, liczne antyczne toposy, odwieczne skojarzenia kulturowe obecne w nas podświadomie, spajające polifonicznie europejskie dzieje, funkcjonujące terapeutycznie, znajomo i podlegające nieustannym transformacjom - zostały także inkrustowane w świat dźwięków. Ten właśnie problem będzie teraz przedmiotem niniejszej refleksji przybliżającej tak do ich muzycznej realizacji, jak i kwestii historycznej zmienności, istoty i przyczyny znamiennego objawiania się w niektórych momentach historii. Skoro cały czas przyświeca nam aksjomat o społecznej funkcji muzyki, o jej kompatybilności do współczesnych sobie zjawisk kulturowych i

²⁷⁶¹ Rainer Maria Rilke, *Do muzyki*, w: *Osamotniony na szczytach serca*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył Adam Pomorski, Warszawa 2006, s. 354-357 (354).



socjologicznych, o jej roli pasa transmisyjnego abstrakcyjnych idei, należy się więc bliższy ogląd wybranych problemów dźwiękowo sprzężonych z krążącymi koncepcjami europejskiej kultury, kultury zakotwiczonej w starożytności i ciągle poddawanej metamorfozom.

Poniższe fascynujące w swej historii toposy również objawiają się w sztuce dźwięków i ciągów stanowiąc będzie tematykę tego rozdziału, mającego na celu uświadomienie nieustannie przejawianej bliskości sztuki traktowanej kompleksowo, odróżnianej jedynie w sferze środków warsztatowych, a pokrewnej w obszarze idei, przesłania, aczkolwiek nie zawsze zgodnych chronologicznie.

Termin toposu został sformułowany przez **Ernsta Roberta Curtiusa**²⁷⁶². Owe struktury, wywiedzione z szerszych mitów, oparte na fundamentalnym założeniu dialogowania kultury z przeszłością, rodzące się według **Platońskich** reguł mimesis, istotnych dla **Arystotelesa**²⁷⁶³, potrzebne nam są, bo „mają moc zniesienia obojętności świata”²⁷⁶⁴, bo zbliżają nas do wiecznie pożądanej utopii, szczęśliwości, bo operują metaforami i są poezją, są przedostatnią prawdą²⁷⁶⁵, jednocześnie ulegając wiecznej przemianie²⁷⁶⁶. Niedostrzegalne i tajemnicze narodziny toposu, tego constans literatury, „znaku odzwierciedlającego przemienne położenie duszy”²⁷⁶⁷, archetypu zakorzenionego w pamięci śródziemnomorskiej kultury, determinują jego stylistyczne i interpretacyjne wędrówki zgodne z „duchem epoki”: od antycznego systemu retoryki przez łacińską poezję do ogólnoeuropejskiej literatury. Jej zbiory podlegają jednak semantycznej metamorfozie, co jest darem i prawem poety-prekursora, kontynuatora greckiego poety, który kreował rzeczywistość, który odkrywał ten sam wzorzec myśli powracający poprzez wieki w tak wielu manifestacjach życia językowego i kulturalnego tych *pattern of thought*²⁷⁶⁸. Wskazać w tym miejscu trzeba zarówno teorię **Ernsta**

²⁷⁶² Ernst Robert Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, oprac. i tłum. Andrzej Borowski, Kraków 2009.

²⁷⁶³ Sztuki mimetyczne dla niego to malarstwo, rzeźba i poezja, skutkuje to odtąd postawie mimetycznej i kreatywnej, determinujących ewolucję idei artystycznych – fantazyjność, antymimetyczność romantyzmu, realizm, metafora zwierciadła, manifesty realizmu. Dodać trzeba rozróżnienie na muzykę mimetyczną i abstrakcyjną u **Karola Bergera** wraz z omówieniem ich przymiotów i genealogii: *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. Anna Tenczyńska, Gdańsk 2008.

²⁷⁶⁴ Leszek Kołakowski, *Obecność mitu*, Kraków 1972, s. 122.

²⁷⁶⁵ Joseph Campbell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. Betty Sue Flowers, przekł. Ireneusz Kania, Kraków 2007, s. 188.

²⁷⁶⁶ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 1968, s. 5-20; np. topos „zielonej łąki” obecny w malarstwie już od kaznodziejstwa średniowiecznego, w wierszu **Juliana Tuwima** *Piosenka umarłego* (1937), w wierszu *Dusza Pana Cogito* **Zbigniewa Herberta** (1984, z tomu *Raport z obłąkanego miasta*).

²⁷⁶⁷ Ibidem, s. 8.

²⁷⁶⁸ Jarosław Marek Rymkiewicz, op. cit., s. 21.



Roberta Curtiusa, Erwina Panofsky’ego zasady „interpretacji ikonologicznej”, jak i ustalenia pola semantycznego i konceptualnego **Leo Spitzera**, paralelne do psychologii głębi i teorii archetypów zapewniających trwałość toposów **Carla Junga**.

Rozpatrując zaś okoliczności objawiania się owych odwiecznych reguł, zwracamy uwagę na ich „święty czas początków”, na funkcjonowanie wzorcowe wobec przyszłości, ich powtarzalność niezależnie od miejsca w kulturze i umiejscowienia geograficznego czy zależność od tradycji i jej zarazem generowanie, na odwieczne odróżnienie mitu i logosu. Te sposoby bycia w świecie i jego sakralizacja, inne pojmowanie czasu, czasu świętego, a więc odwracalnego²⁷⁶⁹ i ciągła rewitalizacja pewnych konwencjonalnych zachowań stanowią od zawsze genezę sztuki, literatury²⁷⁷⁰, w tym także upostaciowań muzycznych.

Należy się w tym miejscu zastrzeżenie o ogólnym odczytaniu mitu jako „formie uniwersalnej świadomości, w obrębie której specyfika mitu wyraża się w symbolicznych sposobach kojarzenia zjawisk i rzeczy. To trzecie ujęcie dopuszcza użycie rozważanego terminu także w odniesieniu do większości współczesnych systemów myślenia symbolicznego, co wiąże takie ujęcie na przykład z podejściem **Ernsta Cassirera**”²⁷⁷¹. Rozpatrywany przez autora mit w kategoriach obowiązywania opozycji binarnych i jego skuteczności w kwestii przepowiedni o przyszłej harmonii i sprawiedliwości jest sednem wielu sławnych od antyku opowieści, w tym przede wszystkim mitów początku i właśnie mitów bohaterskich. Zapomniana została nawet nowożytna proveniencja pojęcia *mythos* (**Christian Gottlieb Heyne**, 1729-1812) w toku nowej oświeceniowej interpretacji greckich narracji o bogach i herosach²⁷⁷².

Skoro niewyraźna jest granica między mitem, „kradzieżą języka”²⁷⁷³, a literaturą, skoro płynne jest przejście między interpretacją a ideologią, jeśli mit pozostaje rudymeniem europejskiego historycznego continuum, także w rozumieniu **Jacoba Burckhardta** (1818-1897) jako „wolny ogląd estetyczny” i jako „zwornik wolności i konieczności historycznej”²⁷⁷⁴ - pytamy zatem o relacje symbolu i

²⁷⁶⁹ Mircea Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 1996, s. 55-62.

²⁷⁷⁰ Mircea Eliade, *Mity, sny i misteria*, przeł. Krzysztof Kocjan, Warszawa 1999, s. 15-33.

²⁷⁷¹ Ernst Cassirer, *Symbol i język*, wyboru dokonał, przełożył i wstępem poprzedził Bolesław Andrzejewski, Poznań 2004; Łukasz Trzciniński, *Mit bohaterski w perspektywie antropologii filozoficznej i kulturowej*, Kraków 2006, s. 10.

²⁷⁷² Lech Trzcionkowski, *Skandal mitu*, w: *Mit, symbol, mimesis. Studia z dziejów teorii i historii sztuki dedykowane Profesor Elżbiecie Wolickiej-Wolszleger*, red. Kolegium, Lublin 2009, s. 69-82.

²⁷⁷³ Roland Barthes, *Mit i znak. Eseje*, przeł. Wanda Błońska, Jan Błoński, Janusz Lalewicz, Anna Tatariewicz, wybór i słowo wstępne Jan Błoński, Warszawa 1970, s.51.

²⁷⁷⁴ Ryszard Kasperowicz, *Zweite, Ideale Schöpfung. Sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta*, Lublin 2004, s. 323-324.



znaku, relacje wielokrotnie podnoszone przez wielkich filozofów nauki. Interesować nas w tym przypadku będą związki między samymi symbolami, powiązania drugiego rodzaju – paradygmatyczne, a częściowo tylko trzeciego typu – syntagmatyczne, według **Rolanda Barthesa**²⁷⁷⁵. Ważna jest dla następujących poniżej obrazów muzycznych świadomość symboliczna, gdzie „symbol to nie tyle forma (skodyfikowana) porozumienia, co narzędzie (afektywne) uczestniczenia... to z zasady odrzucenie formy – interesuje ją w znaku znaczone, znaczące jest natomiast dla niej wyłącznie czymś zdeterminowanym”²⁷⁷⁶. Celem dalszych opisów będzie więc coś w rodzaju modulacji współistnienia (za **Merleau-Pontym**).

Przechodząc w strefę teorii symbolu²⁷⁷⁷, kondensującego całość przesłania, czyli poruszając się już w obrębie psychicznego, wrażliwego oddziaływania, szukać należy związków pomiędzy założeniem o nadmiarze znaczeń symbolu, zakotwiczonego w nie całkiem uświadomionych źródłach, a jego wyrażaniem: „rzeczywistą cechą ekspresji symbolicznej nie jest zatem niejasność i tajemniczość, lecz wieloznaczność i różnorodność możliwych interpretacji, to znaczy ciągła zmienność znaczeń symboli”²⁷⁷⁸. Aksjomatem jest tu właściwość dana jedynie człowiekowi, tworzącemu ów system (złożony z elementu egzogenego i endogenego)²⁷⁷⁹, którego denotacja dynamiczna oraz syntetyzująca skonfliktowane światy (materialny i duchowy) są punktem wyjścia i konkluzją zarazem²⁷⁸⁰.

Symbol, czyli „znak umowny, posługujący się przedstawieniem konkretnego przedmiotu jako odpowiednika treści pojęciowej”²⁷⁸¹ posiada jednak zmienne interpretacje; do dziś nie jest terminem jednoznacznym²⁷⁸², zdefiniowanym we **Freudowskiej** koncepcji alegorycznie i w znaczeniu substratu, w funkcji twórczej w analitycznym (kompleksyjnym) systemie **Carla Junga**²⁷⁸³, określanym poprzez różnie rozumiany wewnętrzny stosunek współzależności, determinowany ponadto przez warunki kulturowe, znane lub już zapomniane²⁷⁸⁴, zdyferencjonowany w relacji do znaku. Ów ezoteryczny *mythos* skonfrontowany z *logos* (ale w naszym nowożytnym

²⁷⁷⁵ Roland Barthes, op. cit., *Znak w wyobraźni*, przeł. Janusz Lalewicz, s. 266-273.

²⁷⁷⁶ Ibidem, s. 268.

²⁷⁷⁷ Tzvetan Todorov, *Teoria symbolu*, z francuskiego przełożył Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2011.

²⁷⁷⁸ Arnold Hauser, *Filozofia historii sztuki*, przeł. Danuta Danek, Janina Kamionkowa, Warszawa 1970, s. 58-59.

²⁷⁷⁹ Antoni J. Nowak OFM, *Symbol, znak, sygnał*, Lublin 2000, s. 45.

²⁷⁸⁰ Ibidem, s. 41-42.

²⁷⁸¹ Sarah Carr-Gomm, *Słownik symboli w sztuce*, tłum. Bożenna Stokłosa, Warszawa 2001, s. 6.

²⁷⁸² Todorov

²⁷⁸³ Antoni J. Nowak, *Symbol, znak, sygnał*, Lublin 2000, s. 47-51: *Symbol w ujęciu Z. Freuda i C. G.*

Junga.

²⁷⁸⁴ Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990 s. 7.



dychotomicznym rozumieniu, nieobecnemu w dobie **Homera**²⁷⁸⁵) dostarcza wzorców zachowań, „nadaje znaczenie i wartość ludzkiej egzystencji”²⁷⁸⁶ oraz, jak przedstawia to **Manfred Lurker** w swojej ważnej monografii symboli, jest to ukryty sens naszego świata; to myślenie obrazowo-syntetyczne jest absolutnie niezbędne do naszego funkcjonowania i odczuwania, do współistnienia w czymś wyższym, nieprzemijalnym²⁷⁸⁷. „Logos wywodzi się z wyobrażenia, mit z doświadczenia...Modus owego ukazywania się jest językiem symbolu, w którym sens bytu objawia się poprzez obrazy. Myślenie mityczno-obrazowe nie dąży do wyjaśnienia fenomenu jako takiego, lecz pragnie dotrzeć do jego prawdy, sensu bytu, jest otwarte na to, co ukryte, pogrążone w mroku, na to, co się w rzeczach istoczy”²⁷⁸⁸.

Przekraczając sferę rozumu i poznając świat zmysłowo, człowiek odzyskuje swoje człowieczeństwo, gdyż człowiek to, znowu, „istota tworząca symbole”²⁷⁸⁹. Traktując rzecz ogólnie, można mówić w tym przypadku o procesie reprezentacji, ułożonym na fałdzie wyobraźni²⁷⁹⁰, gdzie „dwa przeciwstawne momenty (negatywny – bezładu natury we wrażeniach – i pozytywny – władzy przywracania ładu dzięki owym wrażeniom) jednoczą się w idei ‘genezy’”.

Zanim zagłębimy się w to misteryjno-mityczne fascynujące imaginarium²⁷⁹¹, „muzeum imaginacyjne” **André Malraux** zbiorów obrazów europejskiej kultury, przyjrzeć się trzeba z początku wybranym teorematom semiotycznym sięgającym znaczenia symbolu w sztuce, czyli „lasu w sensie immanentnego wytworu ludzkiego ducha”²⁷⁹². Sformułowana przez badacza teoria form symbolicznych, czyli „dziedziny podmiotowej aktywności”²⁷⁹³ odnosi się także do twórczości artystycznej, do „mniej racjonalnych sfer ducha – może wpływać z praw rządzących myśleniem mitycznym”²⁷⁹⁴.

Poetycka wyobraźnia **Gastona Bachelarda** to trzeci, najwyższy poziom objawiania się symbolu, czyli według **Paula Ricoeura** w jego systemie egzegezy hermeneutycznej „obraz-słowo, który przeto nie jest już obrazem, a przedstawieniem”, „formą wyrazu udostępniającą sens, który oznajmia unoszone w słowie intencje

²⁷⁸⁵ Lech Trzcionkowski, op. cit., s. 70-71.

²⁷⁸⁶ Mircea Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. Piotr Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 8.

²⁷⁸⁷ Manfred Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. Ryszard Wojnakowski, Kraków 1994. wstęp.

²⁷⁸⁸ Ibidem, s. 57.

²⁷⁸⁹ Ernst Cassirer, *Symbol i język*, wyboru dokonał, przełożył i wstępem poprzedził Bolesław Mierzejewski, Poznań 2004, s. 13; o teorii mitu **E. Cassirera**: Maria Bal-Nowak, *Mit jako forma symboliczna w ujęciu E. A. Cassirera*, Kraków 1996.

²⁷⁹⁰ Michel Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. Tadeusz Komendant, Gdańsk 2006, s. 73.

²⁷⁹¹ Głębiej o tym: Leszek Kołakowski, *Horror metaphysicus*, przekład Maciej Panufnik, Kraków 2012.

²⁷⁹² Ernst Cassirer, op. cit., s. 9.

²⁷⁹³ Ibidem, s. 13.

²⁷⁹⁴ Ibidem, s. 15.



znaczące²⁷⁹⁵. Symbol poprzedzający hermeneutykę, sposób ujmowania mitów na sposób niealegoryczny, w muzyce „jest wystarczająco zewnętrzny, by był wprost uchwytny”²⁷⁹⁶. I jeżeli **Paul Ricoeur** traktuje mit jako rodzaj rozwiniętego w czasie i przestrzeni symbolu, jeżeli w dążeniu do interpretacji sztuki znajdziemy się w jego drugim, hermeneutycznym poziomie (po pierwszym komparatystycznym w ujęciu fenomenologii), operując znakami o podwójnym skierowaniu i podwójną funkcjonalnością, a więc symbolami, wspierając się na metodzie interpretacji jako jedynym procesie przyswojenia symbolu we wszystkich jego warstwach²⁷⁹⁷ i mając na względzie semiologiczną mitologię **Rolanda Barthesa** w kontekście ideologicznym i kulturowym²⁷⁹⁸ - dobiegamy końca w poszukiwaniu metodologicznych procedur opisywania i przeżywania muzycznych odwzorowań mitów i opowieści.

Jesteśmy więc u wrót współczesnych teorii hermeneutycznych²⁷⁹⁹ i w strefie pojmowania muzyki jako języka, także pod względem licznych uwiarygodnień historycznych²⁸⁰⁰, wedle definicji **Hansa Georga Gadamera**²⁸⁰¹, a ściślej w kręgu hermeneutyki muzycznej nakreślonych w naszych czasach przez **Carla Dahlhausa**²⁸⁰², **Eero Tarastiego** i **Constantina Florosa**²⁸⁰³, które to systemy stanowiąc będą podstawę dalszych rozważań w sferze muzyki, gdyż sztuka to szczególna forma symboliczna, jak zakłada to **Susanne Langer** i **Ernst Cassirer**: „znak dźwiękowy bowiem nie jest odbiciem takich różnicowań, jakie istnieją już w świadomości, lecz jest środkiem, warunkiem samego wewnętrznego różnicowania wyobrażeń”²⁸⁰⁴, to skomplikowany układ struktur syntaktycznych o symbolicznym odczytaniu znaczeń, jak to rozważa **Carl Dahlhaus**²⁸⁰⁵.

²⁷⁹⁵ Paul Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, opracowanie i wprowadzenie Sławomir Cichowicz, Warszawa 2003, s. 65-66.

²⁷⁹⁶ Ibidem, s. 68-69.

²⁷⁹⁷ Ibidem, s. 70-80, *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna*, przeł. Halina Bortnowska, s. 81-111.

²⁷⁹⁸ W tym momencie częściowo przylegający byłby system poetyki historii **Haydena White'a** (za: Michał P. Markowski, *Historyzm*, w: Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 504-507).

²⁷⁹⁹ Historia hermeneutyki: Maria Piotrowska, *Tezy o możliwości hermeneutyki muzycznej w świetle stu lat jej historii*. Warszawa 1990.

²⁸⁰⁰ Ibidem, s. 56-67.

²⁸⁰¹ „Jako sztuka ponownego wyrażenia tego, co powiedziane lub napisane”, w: Jean Grondin, *Wprowadzenie do hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Leszek Łysień, Kraków 2007, s. 165.

²⁸⁰² *O hermeneutyce muzycznej – fragmenty*, w: Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Anton Buchner, Kraków 1988, s. 233-250.

²⁸⁰³ Maciej Jabłoński, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznań 1999; Bogumiła Mika, *Muzyka jako znak w kontekście analizy paradygmatycznej*, Lublin 2007.

²⁸⁰⁴ Ernst Cassirer, op. cit., s. 24; Zbigniew Kuderowicz, *Ernst Cassirer jako filozof kultury*, w: *Filozofia współczesna*, t.2., red. Zbigniew Kuderowicz, Warszawa 1990, s. 226-244.

²⁸⁰⁵ Carl Dahlhaus, *O hermeneutyce muzycznej – fragmenty; Muzyka jako tekst*, w: Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej ... op. cit.*, s. 233-250, 251-270.



Wkraczając na teren semiotyki muzyki, która „zajmuje się badaniem struktury i funkcji sensów muzycznych, zwanych znakami muzycznymi”²⁸⁰⁶, zakładamy, iż muzyka jest syndromem zjawisk symbolicznych, jest nośnikiem treści w sensie largo rzeczywistości pozamuzycznej, jak i wrazeniowej, uczuciowej. Wykorzystujemy w tym zakresie teorię izotopów **Algirdasa Julienu Greimasa** i rozwinięty jego systemu przez wspomnianego **Eero Tarastiego** w większej mierze niż system semiotyczny **Susanne Langer**²⁸⁰⁷. Bazą tych teorematów stanowi rozumienie semiotyki przez Amerykanina **Charlesa Morrisa** i triadyczno-trychotomiczna teoria znaku filozofa i matematyka **Charlesa Sandersa Peirce’a**. Język muzyki opisał **Deryck Cook**, traktując go jako język emocji, „tone-painting”, rozgraniczając trzy rodzaje wyrażania przez muzykę obiektów (direct imitation, approximate imitation, suggestion czy inaczej symbolizacja)²⁸⁰⁸.

Wzmiankowana publikacja **Krzysztofa Guetzalskiego**, przybliżająca teorię znaczenia muzycznego **Susanne Langer**, sztuki jako znaku i muzyki jako symbolu jest polem omówienia „interpretacji własności ekspresywnych muzyki, która staje się podstawą do poszerzenia tradycyjnego pojęcia symbolu, dzięki czemu znaczenie muzyki zostaje ukazane w nowym świetle”²⁸⁰⁹. Na fundamencie czterocłonowej relacji symbolicznej, rozróżnienia sygnałów symbolicznych i niesymbolicznych oraz symboli dyskursywnych i przedstawieniowych uczona formułuje aksjomat traktowania znaczeń muzyki jako znaków czy symboli – sztuka jest przede wszystkim fenomenem znaczącym, nie jest sprowadzalna jedynie do przyjemności zmysłowej²⁸¹⁰. Symboliczny charakter muzyki odnosi się więc do konieczności wewnętrznego uchwycenia znaczenia konstrukcji dźwiękowych, których odwieczna funkcja odwzorowania emocji nie ulega kwestii, a konkludując – oczywiście okazują się niecałkowite korelacje języka i muzyki. Sztuka ta jest według **Susanne Langer** „symbolem przedstawieniowym, który prezentuje doświadczenia emocjonalne poprzez całościowe, niepodzielne formy”²⁸¹¹, jest „formą symboliczną uczuć, ponieważ przedstawia formy analogiczne do tych charakterystycznych dla ludzkiego życia psychicznego”²⁸¹².

²⁸⁰⁶ Maciej Jabłoński, op. cit., s. 20.

²⁸⁰⁷ Krzysztof Guetzalski, *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 2002.

²⁸⁰⁸ Początki teorii symbolu w muzyce: Arnold Schering, *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941; Deryck Cook, *The Language of Music*, Oxford University Press 1960, s. 2-5.

²⁸⁰⁹ Krzysztof Guetzalski, op. cit., s. 19-20.

²⁸¹⁰ Ibidem, s. 27-108 (68-69, 73-108).

²⁸¹¹ Ibidem, s. 90.

²⁸¹² Ibidem, s. 94.



W polskim przypadku teorię objaśnił egemplarycznie i chronologicznie **Leszek Polony**²⁸¹³, natomiast w kwestii hermeneutycznych analiz opierać się będziemy na tropach **Mieczysława Tomaszewskiego**²⁸¹⁴. Rozważania **Eero Tarastiego** o wzmacnianiu funkcji mitu przez muzykę, co rozpoczynał romantyzm w formie poematu symfonicznego, o rozumieniu narracyjności i topicznej przestrzeni w muzyce²⁸¹⁵, dopasowują się explicite w apogeum intertekstualności muzyki, czyli w dziele **Richarda Wagnera**.

Pojęcie archetypu muzycznego w ujęciu **Jungowskim** także istnieje²⁸¹⁶, a spośród licznych antecedencji kulturowych wskazać można np. na omówione w przytoczonym zbiorze figurę krzyża, dialektykę idiomu apollinijskiego i dionizyjskiego, na symbol zwierciadła czy cienia²⁸¹⁷ (też m. in. figura koła, wody, ptaków).

Przedkładając kwestię muzycznej gestyki, **Robert Hatten** kreśli rodzaje muzycznej gestyki (analog, continuous, possessing articulate shape, possessing hierarchical, contextually constrained, foregrounded, type-token, potentially systematic), typy stylistyczne muzycznej gestyki (klasyczny kod - accentuation, aesthetic consideration, the slur i jego znaczenie, keyboard articulation, dynamics) oraz strategie (spontaneous, dialogical, thematic, retoryczna, retoryczna jako tematyczna)²⁸¹⁸.

U końca naszej wędrówki koncepcyjnej stwierdzamy, iż bliskie są nam wywody **Mieczysława Wallisa** o reprezentacyjnej i komunikacyjnej funkcji symbolu, który nie jest znakiem, a sygnoidem, ezoterycznym przedmiotem semisemantycznym, przedstawionym i przedstawiającym, najważniejsza zaś jego rola jest ekspresyjna, pochodząca od istoty żyjącej, z wnętrza czyjejś psychiki²⁸¹⁹, sztuka zaś mieści się w ramach trzeciego rodzaju reprezentacji, symbolicznej, wymagającej pewnych konwencji²⁸²⁰.

Najbardziej istotne dla całych, tych i dalszych naszych rozważań jest aksjomat **Umberto Eco**, iż już od dawna uznane dzieło sztuki muzycznej jako akt komunikacji,

²⁸¹³; Leszek Polony, *Symbol i muzyka*, Kraków 2011; Leszek Polony, *Hermeneutyka i muzyka*, Kraków 2003.

²⁸¹⁴ Mieczysław Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997.

²⁸¹⁵ Eero Tarasti, *Zagadnienie narracyjności w muzyce, Przestrzeń muzyczna*, przeł. Anna Melerowicz i Maciej Jabłoński, „*Res Facta Nova*” nr 1, 1994, s. 48-57 i 58-71.

²⁸¹⁶ Jagna Dankowska, *Myślenie archetypiczne w muzyce*, w: *Dzieło muzyczne. Archetyp. The Musical Work and its Archetype*, red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2006, s. 9-24.

²⁸¹⁷ Rafał Augustyn, *Cień na zespół kameralny* (2005) wg **Christiana Andersena**.

²⁸¹⁸ Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gesture. Topics and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2004.

²⁸¹⁹ Mieczysław Wallis, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983, s.58-68 (58), 118.

²⁸²⁰ Ibidem, s. 110-113.



poddane procesom interpretacyjnej różnorodności, semantycznie niejednoznaczne, o swoistej presji kontekstualnej, „pewien supersystem homologicznych relacji strukturalnych”, który reprezentuje „propozycję pewnej nowej możliwości kodującej”²⁸²¹ - staje się idiolektem estetycznym, czyli stosowanym w wielu dziełach tego samego autora i stającym się „ogólnym idiolektem rządzącym całym korpusem spuścizny autora”. Mówi się wtedy o stylu indywidualnym, który jednak musi zostać zaakceptowany przez pewną społeczność artystyczną i wytwarzać swe imitacje czy niuanse i wtedy dopiero zostaje uznany za idiolekt „jakiegoś ruchu artystycznego, idiolekt jakiegoś obrazu historycznego”.

Skutkiem tego jest dzieło artystycznego badane i oceniane przez krytyków, publiczność i historię idei. Artysta może także tworzyć nowe normy, które muszą być równie przyjęte przez społeczność, i wtedy mamy do czynienia z „sądem metasemiotycznym zmieniającym zwyczajne kody”²⁸²²

I jeszcze w zakończeniu owej teoretycznej refleksji jawi nam się niezbędna i kolejny raz przytaczana teza o innowacyjności kultury Zachodu i o jej multikauzalności – o antropomorficznym systemie symbolicznym Zachodu wyróżniającym go spośród innych zbiorów świata i kulminującym się w logicznym opisie, będącym skutkiem uprzedniego procesu duchowego, kontemplatywnego - przekształcania wrażenia²⁸²³. A w tle zawsze pozostaje wspaniała i cudowna *Złota gałąź...*

*Ekskursy – Myślenie w żywiole piękna*²⁸²⁴

Wybrane toposy, owe principia mundi, nie zostały uszeregowane w kolejności chronologicznej, od starożytnych ogrodów poczynając, przez syndrom romantycznej miłości aż do ekfrazy kielicha św. Graala jako echa średniowiecznych fascynacji w XIX wieku na podłożu procedowania w obrębie interpretacji humanistycznej otwartej²⁸²⁵. Będące charakterystycznymi symptomami europejskiej skarbnicy, ujawniają także swe moce w sferze sztuki dźwięków, stąd refleksje na temat odpowiadających im utworów i kontekstów ich powstania. Nieustannie nam towarzyszące penetracje interdyscyplinarne

²⁸²¹ Umberto Eco, *Teoria semiotyki*, przekł. Maciej Czerwiński, Kraków 2009, s. 277-278.

²⁸²² Ibidem, s. 288.

²⁸²³ Roland Barthes, *Imperium znaków*, przeł. Adam Dziadek, przekład przejrzął, poprawił i wstępem opatrzył Michał Paweł Markowski, Warszawa 2004, s. 13.

²⁸²⁴ Józef Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, Kraków 2004.

²⁸²⁵ Henryk Kiereś, *Filozoficzne konteksty problem interpretacji humanistycznej*, w: *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji*, red. Andrzej Tyszczyk, Edward Fiała, Ryszard Zajączkowski, Lublin 2003, s. 61-80.



i analityczne poczynania hermeneutyczne stanowiąc będą podstawę poniższych wywodów w sferze muzyki, dla których to idei twórczych i na ich temat refleksji niezmiennie fundamentem pozostaje tak antyk w swoich ideach, jak kultura Zachodu w swej innowacyjności nigdy nie przeradzającej się w rutynę.

*„bo trawa miła, podczas gdy na pewno
czerwień róż groźna w swoim jest nadmiarze,
w którym by mogła górę wziąć z powrotem
nad tym, co wiedzieć dusza ich powinna
i umieć. A tu milczeć da się o tym:
jak lekka trawa jest i dobroczynna”²⁸²⁶.*

6.1. Fantazmaty baśniowych ogrodów, te „krajiny kwiatnych uwroci”²⁸²⁷, wspaniałości ich dekoracji i możliwości rozgrywania w ich otoczeniu rozmaitych scen od zarania dziejów fascynowały filozofów, myślicieli i artystów, stąd w niektórych epokach infiltracje tej wizji są szczególnie symptomatyczne. I tak powstaje problem determinacji stylu dzieł od dominującej wówczas ideologii, od krążących idei, mających wpływ tak na orientacje architektoniczno-krajobrazowe, jak i na związane z nimi wiersze, obrazy i rodzaj ukształtowania utworów muzycznych. Późno zrodzona świadomość odrębności artystycznej ogrodu jako dzieła sztuki, co dokonało się za sprawą **Horacego Walpole’a** w XVIII wieku, nie zmienia faktu, iż „tworzenie ogrodu jest efektem bezpośredniego kontaktu człowieka z naturą i w rezultacie – wypadkową współdziałania trzech dziedzin: sztuki, nauki i samej przyrody. Bez względu na wzajemne relacje między tymi elementami oraz stopień ich wykorzystania w określonym przypadku, w każdym konkretnym dziele powstający ogród jest wyrazem określonej filozofii człowieka i filozofii przyrody”²⁸²⁸, co wiedzieli już starożytni (**Demokryt**, filozofia ogrodu **Epikura**).

Podążając śladem reguły mimesis, wywiedzionej z natury, traktując ogród jako „przestrzeń mentalną”, jako „tekst kultury”, jako teren „komunikacji kulturowej”, można zadziwiająco wiele dostrzec komparatystycznych procesów interferencji myśli,

²⁸²⁶ Rainer Maria Rilke, *Obląkani w ogrodzie*, w: *Osamotniony na szczytach serca*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył Adam Pomorski, Warszawa 2006, s. 168-169.

²⁸²⁷ Kazimierz Omiljanowicz, *Krajina kwiatnych uwroci. Zapiski znad Wigier*, Suwałki 2003.

²⁸²⁸ Leszek Sosnowski, Anna Iwona Wójcik, *Świat ogrodu: Bliski – Daleki Zachód*, w: *Ogrody – zwierciadła kultury*. T. 2.: *Zachód*, red. Leszek Sosnowski, Anna Iwona Wójcik, Kraków 2008, s. 11 (ze wstępu).



idei i działań tak estetycznych, jak i etycznych w obrębie europejskiej kultury, w nierównomiernych zafalowaniach toposu. Z natury rzeczy jest on interdyscyplinarny, synkretyczny semantycznie, pełni funkcję „pomostu transkulturowego”²⁸²⁹.

Skoro inny jest ogród romantyzmu, a odmienne założenia wpływają na entourage rokoka, to także inaczej układane są muzyczne utwory przeznaczone do wykonywania w ogrodach tych epok czy pozostające w symbolicznej z nimi relacji. W tym momencie jak w soczewce odzwierciedla się tak historia kultury europejskiej, jak i jej geograficzne i mentalne zróżnicowanie. I właśnie ta kwestia ogrodu jako „figury poetyckiej”, jako „szczególne kryterium przemian kulturowych uwarunkowane historycznie” z cezurą na przełomie XVII i XVIII wieku²⁸³⁰ zajmować nas będzie poniżej.

Istotna jest pozytywna funkcja tego symbolu, granicznego między światem natury a kultury²⁸³¹, o wielostronnej genezie tak wschodniej, jak fantastycznej, jego relaksacyjne i refleksyjne zarazem, terapeutyczne i inspirujące intelektualnie oddziaływanie, jednocześnie „kwintesencja przyrody ujarzmionej przez człowieka, stanowiąc swoisty przedsmak szczęścia wynikającego z nieśmiertelności, zyskał charakter ucieleśnienia raju, zwłaszcza w wyrosłych na pustynnych obszarach kulturach Egiptu i Persji”²⁸³².

Zamknięty ogród hortus conclusus średniowiecza, owo „piękno stworzenia i trwoga upadku aniołów”²⁸³³, zainspirowany *Pieśniami nad Pieśniami* jako symbol dziewictwa Marii i obraz Raju i przeobrażony potem w symbol dwornej miłości w *Powieści o Róży Guillaume’a de Lorrisa i Jeana de Meunga*²⁸³⁴, ogród *Hesperyd* ze złotymi jabłkami i *Adonisa*, efebów, *Wenus*²⁸³⁵, *Flory*²⁸³⁶ i *Armidy* o świadomości kruchości życia²⁸³⁷, ciemne i pełne tajemnych mocy celtyckie, ogrody mitologiczne

²⁸²⁹ Magdalena Zdrada – Cok, *Drzewo, kłocze, kamień. Inspiracje filozoficzne w koncepcji ogrodu Michela Tourniera*, w: *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury*, red. Grzegorz Gazda, Mariusz Gołąb, Kraków 2008, s. 219-232.

²⁸³⁰ Mariusz Gołąb, *Ogród – ekologiczna mediacja a przemiany tekstu kultury*, w: *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury...*, op. cit., s. 9-14 (10).

²⁸³¹ Matilde Battistini, *Symbole i alegorie. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, tłum. Karolina Dyjas, Warszawa 2005, s. 252.

²⁸³² Jack Tresidder, *Symbole i ich znaczenie*, przeł. Zbigniew Dalewski, Warszawa 2000, s. 74.

²⁸³³ Leszek Sosnowski, Anna Iwona Wójcik, op. cit., s. 158-162.

²⁸³⁴ Lucia Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, tłum. Hanna Cieśla, Warszawa 2006, s. 12-15; np.: **Jan van Eyck**, *Madonna kanclerza Rolin*, 1435.

²⁸³⁵ **Tycjan**, *Dary dla Wenus*, 1519.

²⁸³⁶ **Jan Breughel Starszy i Hendrik van Balen**, *Ogród Flory*, 1620.

²⁸³⁷ Lucia Impelluso, *Ogrody i labirynty. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, tłum. Anna Wójcicka, Warszawa 2009, s. 366; **David Teniers Młodszy**, *Ogród Armidy*, 1650; **Eduard Miller**, *Ogród Armidy*, 1854.



bogini **Pomony z Wertumnusem**²⁸³⁸ i niebiańskiego Jeruzalem, ogród jako antyteza miasta i synonim miłości²⁸³⁹, jako znak wychowania i odosobnienia jednocześnie, ogród jako symbol porządku kosmicznego i bezładu zarazem, jako pojęcie tajemnicy duszy i pogańskich libertyńskich zabaw, otwarte ogrody romantyczne i współczesne, dydaktyczne postmodernistyczne w charakterze przestrzeni komunikacyjnej i edukacyjnej, ogrody mistyczne oraz wiele jeszcze innych ich oddziaływań w kulturze skojarzonych przede wszystkim z pierwiastkiem żeńskim i wiosną²⁸⁴⁰ - jego pojemne, wielowymiarowe treści nadawały sens różnym orientacjom estetycznym i przesłaniom religijnym.

Starożytny locus amoenus **Owidiusza**²⁸⁴¹ jako ogród miłości²⁸⁴² pozostał w naszej podświadomości i twórczej świadomości, do dzisiaj fascynuje nas bogata jego obecność w literaturze i sztuce²⁸⁴³. Nie trzeba przypominać starożytnej i do dzisiaj zachwycającej nas historii ogrodu od słynnych wiszących **Semiramidy**, niemało jest „cudownych ogrodów” literackich (od *Pieśni nad pieśniami*, przez *Le Roman de la Rose*, jako genezy „filozofii ogrodu” dla XVIII-wiecznej Europy²⁸⁴⁴, *Hortus deliciarum Herrady* (XII w.), *Dekameron Giovanniego Bocaccia* w funkcji prekursorskiej do ogrodu renesansowego²⁸⁴⁵, *Czyścić Dantego w Boskiej komedii* jako religijny kontemplacyjny odpowiednik *Powieści o Róży*²⁸⁴⁶, ogrody Vaucluse **Francesco Petrarki** opisane w *Canzoniere*²⁸⁴⁷, *Raj utracony* i *Raj odzyskany Johna Milтона* jako anuncjacja angielskiego ogrodu krajobrazowego²⁸⁴⁸, *Jerozolima wyzwolona Torquata Tassa*, florenckie ogrody **Boboli po Woltera**²⁸⁴⁹, dramatyczne scenerie ogrodów u **Antoniego Czechowa** i reprezentacje XX-wieczne u **Jorge Luisa Borgesa** *Ogród o*

²⁸³⁸ Sarah Carr-Gomm, op. cit., s. 199.181,

²⁸³⁹ Jean Delumeau, *Historia rajy. Ogród rozkoszy*, przełożyła Eligia Bąkowska, Warszawa 1996, s. 115-130.

²⁸⁴⁰ Władysław Kopaliński, op. cit., s. 270-271.

²⁸⁴¹ Ernst Robert Curtius, op. cit., s. 206.

²⁸⁴² Temat charakterystyczny w XV w. z symbolem źródła,; p.: jedno z najstarszych przedstawięń: **Mistrz Władysław z Durazzo**, *Ogród Miłości*, 1350, też **G. Bocaccia** *Teseida delle nozze de Emilia*, *Commedia delle ninfe fiorentine*, w: Francesca Pellegrino, Federico Poletti, *Literatura. Postacie i wątki. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, tłum. Tamara Łozińska, Warszawa 2008, s. 320-322; ponadto **brata Alberta Adama Chmielowskiego** (1876), **Jana Andrzeja Morsztyna** obok fraszek **Wacława Potockiego** *Ogród ale nieplewiony*, powieść **Ernesta Hemingwaya** *Rajski ogród* (1986), zbiór esejów **Czesława Miłosza** *Ogród nauk* (1979), zbiór rozważań **Anatola France’a** *Ogród Epikura* (1895), opowiadania *Ogrody Jarosława Iwaszkiewicza* (1974).

²⁸⁴³ Jarosław Marek Rymkiewicz, op. cit.

²⁸⁴⁴ Lucia Impelluso, *Ogrody...*, op. cit., s. 368.

²⁸⁴⁵ Ibidem, s. 358.

²⁸⁴⁶ Ibidem, s. 357.

²⁸⁴⁷ Arnold Böcklin, *Francesco Petrarca*, 1863.

²⁸⁴⁸ Ibidem, s. 355.

²⁸⁴⁹ Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1991, s. 779-781.



rozwidlających się ścieżkach, **Thomasa Stearnsa Eliota** szkice *Święty gaj*²⁸⁵⁰, **Rainera Marii Rilkego** *Ogród oliwny*²⁸⁵¹, **Jarosława Marka Rymkiewicza** *Zachód słońca w Milanówku*, nie wspominając przedstawień Ogrodu Oliwnego²⁸⁵² i dziecięcego *Tajemniczego ogrodu* **Frances Hodgson Burnett**²⁸⁵³ oraz malarskich (m.in. **Mistrz Górnoreński**, *Rajski ogród*, 1410; **Hieronima Boscha** *Ogród rozkoszy*, 1504²⁸⁵⁴, *Ogród miłości* **Antoine Watteau**, XVIII w., *Dziwny ogród Józefa Mehoffera*)²⁸⁵⁵.

Renesansowa radość z życia, zbliżenie do natury, owa „miłość do zielonej geometrii”²⁸⁵⁶ została ucieleśniona w jasnym, słonecznym i regularnie zaplanowanym epikurejskim ogrodzie, który „zajął miejsce ikony starożytnego platonizmu – jaskini, ciemnej, pozbawionej światła. Ikona jaskini utraciła pozycję na rzecz swego przeciwieństwa – ogrodu”²⁸⁵⁷. Tendencje antropomorfizacji świata natury uwidaczniają się w tych czasach **Pierre’a Ronsarda** i jego *Plejade* także w „śpiewie ptaków” **Clementa Jannequina**, czyli w świeckiej chóralnej liryce ilustracyjnej, mającej nowatorski charakter, homofoniczny warsztat i akcenty taneczne, co znamionowało już późniejsze odchodzenie od modalnej polifonii. Te zjawiska paralelne były do włoskiego madrygału.

Poczynając od wizji egipskich starszych od słynnych „wiszących” Babilonu, poprzez grecki świątynny „święty gaj”, ów dobroczynny locus amoenus, greckie gimnazjony, lykeion, ogród nauki i ogród etyki „Hokepos”, czyli ogród **Epikura**²⁸⁵⁸, poprzez sakralny pejzaż rzymskiego hortus i islamski ogród antycypujący raj; w pamięci pozostał klasztorny ogród średniowieczny o wymowie religijnej, naznaczony

²⁸⁵⁰ **Arnold Böcklin**, *Święty gaj*, 1882.

²⁸⁵¹ Jan Tomkowski, *Dzieje literatury powszechnej*, Warszawa 2008, s. 467-468, 359.

²⁸⁵² Gerard de Nerval, *Chrystus w Ogródzie Oliwnym*, poemat.

²⁸⁵³ Wersja filmowa **Agnieszki Holland**; popularna obecnie ogrodowa sceneria romansów: **Santa Montefiore**, *Francuski ogrodnik*; **Sarah Addison Allen**, *Magiczny ogród*; literatura wspomnieniowa: **Joanna Olczak-Ronikier**, *W ogrodzie pamięci*.

²⁸⁵⁴ Obraz centralny tryptyku *Tysiącletnie królestwo – ogród jako alegoria rozpusty*, w: Matilde Battistini, op. cit., s. 257 oraz film *Ogród rozkoszy ziemskich* **Lecha Szajewskiego** według **H. Boscha** (2003)

²⁸⁵⁵ Lucia Impelluso, *Ogrody i labirynty...*, op. cit., także: Missel de Renaud de Montauban, *Ogród dworski*, poł. XV w.; Manufaktura flamandzka, *Uwięziony jednorożec*, arras z cyklu *Polowanie na jednorożca*, 1495-1505.

²⁸⁵⁶ Alicja Kuczyńska, *Tajemnicze energie. Renesansowe ogrody filozofów*, w: *Ogrody – zwierciadła kultury...*, op. cit., s. 163-190.

²⁸⁵⁷ Ibidem, s. 168; także: **Claude Monet** *Kobieta w ogrodzie*, **Władysław Podkowiński** *W ogrodzie*, *Dzieci w ogrodzie*, *Ogród wiejski ze słonecznikami* **Gustava Klimta**, W altanie **Aleksandra Gierymskiego**, **Leona Wyczółkowskiego** *Ogród*, **Olgi Boznańskiej** *Dziewczyna z koszem jarzyn w ogrodzie*, **Paula Klee** *Południowy ogród*.

²⁸⁵⁸ Leszek Sosnowski, *Ogród „obywatelski” starożytnej Grecji*, w: *Ogrody – zwierciadła kultury...*, op. cit., s. 33-58.



obrazem utraconego i obiecanego raju, pełen roślin i ukształtowań o symbolicznej wymowie²⁸⁵⁹.

Zapoczątkowane w tej epoce stosowanie motywów literatury dworskiej w mieszczańskich ogrodach obok postaci labiryntów stało się anonsem późniejszych zgeometryzowanych ogrodów renesansowych, wzorowanych na humanistycznych, rekreacyjnych i refleksyjnych ideach antycznych, czego przykładem jest słynna *Akademia Platońska*, działająca w ogrodach **Wawrzyńca Medyceusza** oprócz założeń neostoicyzmu **Justusa Lipsiusa**. Te ogrody także zaplanowane były według symbolicznego przesłania, które jednak odnosiło się teraz do życia ziemskiego i było wyrazem nowych relacji człowieka z naturą, relacji, w których ogrodzenie miało już inną funkcję; nowym zaś założeniem stała się w renesansie pełna integracja architektury pałacowej z ogrodem.

Przykładem wielu późniejszych rezydencji, pełnych symboliki władzy²⁸⁶⁰ i zharmonizowanych z otoczeniem, stały się ówczesne słynne ogrody **Medyceuszy**, a pionierskie projekty **Donato Bramanteo** w Belwederze Watykańskim wybiegały już w przyszłość swoją daleko posuniętą ingerencją w krajobraz. Zgodnie z ówczesną ideologią zwrotu ku antycznym ideałom w projektach ogrodów o dominującej włoskiej genezie stosowano wielokrotnie symboliczne w treści postaci architektoniczne, rzeźbiarskie czy krajobrazowe, włącznie z oryginalnymi upostaciowaniami wodnymi (ogrody willi d'Este w Tivoli²⁸⁶¹). Dopiero 300 lat później, w epoce modernizmu, owa wizja wiecznej wiosny i szczęśliwości ulegnie kontrastującej przemianie, za przyczyną **Ernesta Dowsona**²⁸⁶², kiedy to idylliczna poezja wprowadzi obrazy smutnej i mglistej jesieni, a moment przełomu przeniesie się z porannej zorzy w pomroki wieczoru.

W kolejnym XVII wieku „neoplatońska i arystotelesowska wizja Kosmosu zostaje zarzucona i człowiek przyjmuje wobec przyrody nową postawę, odległą od zapatrywań ludzi epoki renesansu” – powstały w ten sposób w następnym wieku tzw. angielskie ogrody krajobrazowe²⁸⁶³. Antycypacją ogrodów barokowych były także manierystyczne i ekscentryczne wizje wzbogacone różnymi maskaronami czy czarodziejskimi postaciami, w które wyposażano obrazy ogrodu w celu zadziwienia, zaskoczenia przybysza, co stanowiło już wprowadzenie do ideologii baroku (ogrody Hellbrunn w Salzburgu)²⁸⁶⁴.

²⁸⁵⁹ *Człowiek i przyroda w średniowieczu i we wczesnym okresie nowożytnym*, red. Wojciech Iwańczak, Krzysztof Brach, Warszawa 2000.

²⁸⁶⁰ Maria Irena Kwiatkowska, Marek Kwiatkowski, Krzysztof Wesołowski, *Znane i nieznanne. Rezydencje, ludzie, wydarzenia*, Warszawa 2001 (rezydencje polskie).

²⁸⁶¹ **Jean-Baptiste Camille Corot**, *Ogrody willi d'Este*, 1843.

²⁸⁶² Jarosław Marek Rymkiewicz, op. cit., s. 31.

²⁸⁶³ Lucia Impelluso, *Ogrody...*, op. cit., s. 9-122, 324; Longin Majdecki, *Historia ogrodów*, Warszawa 1978.

²⁸⁶⁴ **Giambattista Marino**, poemat *Adone*, 1623, z motywem wędrowki przez pięć ogrodów zmysłów; Aneta Chmiel, *O manierystycznych związkach natury i sztuki w ogrodzie Armidy według Torquato Tassa*, w: *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury...*, op. cit., s. 151-161.



Wspaniałe barokowe kompleksy ogrodowo-pałacowe o panoramicznej strukturze przestrzeni i zgeometryzowanym układzie, o swoistej dynamice i specyficznym *chiaroscuro*, także symboliczne w sferze triumfalizmu władzy i przepychu świadczą o pełnej kontroli człowieka nad przyrodą. Źródło takiej estetyki tkwi tak w racjonalnej ideologii klasycystycznego baroku francuskiego, odmiennego od statyki renesansu²⁸⁶⁵, w potrzebie przystosowania ogrodu do funkcji rozrywkowej dla większej liczby arystokratycznych gości, jak i w inkorporacji idei teatralności przestrzeni. Interesujący jest brak faktu stylistycznej naprzemienności czynników klasycznych i barokowych, jak to widoczne jest w innych sferach sztuki – w sztuce ogrodowej elementy baroku i klasycyzmu istniały symultanicznie²⁸⁶⁶.

I podobnie forma powstałej w baroku suity jest w dużej mierze paralelna do charakterystycznej w sztuce francuskiej odmiany parteru, kompartymetowego, składanego z rozmaitych elementów wodnych, oranżeriowych czy gazonowych, tak chronologiczne różnicowanie labiryntów (wysokie w baroku wobec parterowych renesansowych)²⁸⁶⁷ można odnieść do skomplikowanej barokowej fugi typu konstruktywnego, wertykalnego, formy wykształconej z linearnej polifonii poprzedniego okresu, postaci zaczątkowej fugi wczesnego baroku niemieckiego i niderlandzkiego. Słynny cykl koncertów **Antonio Vivaldiego** o porach roku także ma zakorzenie w popularnej tematyce tego okresu, realizowanej w szeregu alegorycznych dzieł plastycznych czy rzeźbiarskich w ogrodach²⁸⁶⁸, o sławnym oratorium **Josepha Haydna** nie wspominając.

Egzotyczny, asymetryczny, wyrafinowany i frywolny, intymny wręcz, nacechowany odniesieniami mitologicznymi (tym razem do **Wergiliuszowej** sielanki), erotyką, aurą bukolicznej dworskiej zabawy ogród rokokowy, zwłaszcza francuski, jawi nam się w pełni zespolony z taką muzyką drobnych utworów czy kameralnych oper komicznych, ozdobionych swoistą ornamentyką, o częstych tytułach mitologicznych, przeznaczonych do wykonania w małych salach pałacowych dla nielicznych schyłkowych powoli warstw arystokratycznych. Reprezentantem tego stylu jest sławna i cenna dla muzyki galijskiej szkoła XVIII-wiecznych klawesynistów, a przede

²⁸⁶⁵ Dymitr Lichaczow, *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, tłum. Kaja Natalia Sakowicz, Ossolineum 1991, s. 78.

²⁸⁶⁶ Ibidem, s. 80-81.

²⁸⁶⁷ Longin Majdecki, op. cit., s. 189-190.

²⁸⁶⁸ **Bartolomeo Manfredi**, *Alegoria pór roku*, pocz. XVII, **James Thomson**, *The Seasons*, 1726-1730, w: Matilde Battistini, *Symbole i alegorie. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, tłum. Karolina Dyjas, Warszawa 2005, s. 32-33.



wszystkim twórcą wersalskiego stylu **Jean Baptiste Lully** oraz mieszczański sentymentalizm północno-niemieckiego stylu galant (m. in. synów **Jana Sebastiana Bacha**, sonaty **Georga Philippa Telemanna**).

Aksjomatem europejskiej kultury są stylowe metamorfozy architektonicznych i krajobrazowych kształtów „zielonego mikrokosmosu”, ewoluujących od klasycystycznych francuskich, wynikających z absolutnych rządów i reguł oświeceniowego rozumu po swobodne poetyckie typu romantycznego pochodzenia angielskiego, skutkujące porewolucyjnymi przemianami oraz ideami **Jeana Jacquesa Rousseau**. Od istotnej funkcji średniowiecznych ogrodów klasztornych odmienne są ogrody dworskie i mieszczańskie, zespolone z placówkami religijnymi i świeckie, wschodnie i zachodnie, miejskie i wiejskie, czyli te faktyczne i symboliczne, jak np. „Nowa Arkadia” w Ermenonville z grobowcem **Jeana Jacquesa Rousseau**²⁸⁶⁹.

W pełni zgodna i kompatybilna z ową rygorystyczną strukturą pozostaje wielka dworska sonata XVIII wieku, ale nie francuska, a wiedeńska – cykl sonatowy, którego części składowe można porównać do poszczególnych segmentów rezydencji pałacowo-ogrodowej: forma sonatowa, część wolna i scherzo sfinalizowane roztańczonym rondem lub wariacjami²⁸⁷⁰. Wszelkie inne formy „towarzyskie” ówczesnej muzyki, jak wiedeńskie serenady, divertimenta czy francuskie suity, częste dla instrumentów dętych, także służyły ogrodowej rozrywce sfer opiniotwórczych” i „kulturotwórczych”²⁸⁷¹.

Symbolem tych wielkich i luksusowych kompleksów jest oczywiście Wersal **André Le Nôtre’a**, czyli pełna integracja miasta, pałacu i ogrody w imieniu **Apollina** jako symbolu Króla Słońce, koncepcja zakorzeniona w strukturze i wymowie klasycznej tragedii francuskiej (także ogród w Chantilly, Vaux-le-

²⁸⁶⁹ Lucia Impelluso, *Ogrody...*, op. cit., s. 293-341: święty gaj, ogrody Chrystusowe (**Botticelli**), Maryjne, pokusy, cnót, zmysłów (**Tycjan**, *Wenus z organistą i amorkiem*, 1548), alchemiczny, ogród emblematów (jako kuźnia koncepcji filozoficznych, moralistycznych, sakralnych czy satyrycznych), martwa natura (też jako symbol wystawnego życia i przepychu), ogrody filozofów, masonów, umarłych (od XVI w., Arkadia koło Łowicza **Heleny Radziwiłłowej**, **Nicolas Poussin**, *Et in Arcadia ego*, 1639, nagrobek **Jeana Jacquesa Rousseau** w Ermenonville, 1789, **Arnold Böcklin**, *Wyspa umarłych*, 1886), chiński ogród refleksji, barokowy ogród okrągły.

²⁸⁷⁰ Karl Weidle, *Bauformen in der Musik*, Augsburg 1925.

²⁸⁷¹ Anna Ryszka-Komarnicka, *La selva incantata z dramma eroico „Armida” Józefa Haydna (1784) – znaczenie symboliczne i przedstawienie muzyczne*, w: *Muzyka w ogrodzie – ogród w muzyce*, red. Sławomira Żerańska-Kominek, Gdańsk 2010, s. 291-312. W tym tomie także teksty o związku muzyki i ogrodu w różnych epokach. W tym miejscu autorka rozprawy pragnie zaznaczyć, iż Jej poniższe refleksje o muzyce i ogrodach nie były inspirowane omawianą publikacją, gdyż koncepcja i opracowanie dysertacji powstały na początku i w trakcie 2010 r., przed zapoznaniem się ze wspomnianą edycją.



Vicomte, Villandry²⁸⁷², pałac w Schönbrunn, park w Pietrodworcu **Piotra Wielkiego**). Jak celnie podsumował to **Ryszard Przybylski** „na przełomie wieku XVII i XVIII Paryż przeniósł miłość z buduarów do parków”²⁸⁷³.

Służyły temu często mitologiczne w genezie dekoracje wodne, rzeźbiarskie, stosowana na szeroką skalę perspektywa, sztuka teatralna, maskarady i aspekty żartobliwości, gry, sieć kaskad, kanałów i układy labiryntów, a także muzyka, z której zbiorów wiele powstaje już ku rozradowaniu i zabawie (opera buffa, liczne formy wokalnie-instrumentalne o tematyce mitologicznej); kojarzy się tu przede wszystkim plenerowa twórczość **Georga Friedricha Händla** (suita *Muzyka ogni sztucznych, Muzyka na wodzie*). Skutkiem wykształcenia i poziomu kultury wyższych warstw społecznych w tym okresie „nie istniała przepaść pomiędzy kompozytorem a publicznością”²⁸⁷⁴.

W historii muzyki nie wyróżnia się dosłownego terminu "muzyka ogrodowa" (garden music) jako osobnej nazwy na zbiór utworów wykonywanych na wolnym powietrzu. Istnieje natomiast termin Tafelmusik (dosł. muzyka do stołu), który określa muzykę od XVI wieku, wykonywaną podczas ceremonii, czy bankietów, które mogły odbywać się na wolnym powietrzu (np. w ogrodach królewskich czy innych), były to zazwyczaj utwory o lekkim charakterze, jak divertimenta, cassazione, serenady i inne. Przykładem takiej muzyki mogą być kompozycje **Mozarta** (*Eine kleine Nachtmusik*), który tworzył je na zamówienie. W XIX wieku pojawiła się twórczość rodziny **Straussów**, czy **Josepha Lannera**, którzy pisali swe walce, polki, i inne podobne utwory, przeznaczone do wykonania w parkach wiedeńskich (np. w Stadtparku, gdzie obecnie znajduje się pomnik **Johanna Straussa**), a dzięki temu szeroki dostęp do owej muzyki "ogrodowej" mieli wszyscy ludzie zażywający wypoczynku w parku.

Syndrom hortus palatinus, zespolenie koncepcji pochwały przyrody i uwielbienia władcy, służył także innym celom - idei ekumenicznej, pojednania katolików i protestantów (ogrody **Fryderyka V** w Heidelbergu) lub w końcu XVII wieku stanowiły estetyczną antycypację nadchodzących nowych przeciwstawnych emocjonalizujących prądów w postaci ogrodów o założeniach mieszanych francusko-angielskich (ogród

²⁸⁷² Obok największego i najdłuższego na świecie labiryntu w Irlandii Północnej w Peace Maze z końca XX wieku.

²⁸⁷³ Ryszard Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 107.

²⁸⁷⁴ Manfred Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, przeł. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1970, s. 553.



pejzażowy w Casercie oparty w swych podstawach architektonicznych na usymbolizowaniu *Metamorfoz Owidiusza*).

Zgodnie z przedstawioną powyżej (rozdz. 3.) koncepcją odmienności włoskiego i francuskiego baroku katolickiego od jego ewangelickiej odmiany w północnej Europie można także mówić o zróżnicowaniu surowej koncepcji pałacowo-ogrodowych holenderskich, pozbawionych owej emfatyczności i pompatyczności, charakterystycznej dla absolutystycznych ustrojów, rezygnującej też z wszelkich postaci mitologii na rzecz symboliki chrześcijańskiej. Charakterystyczną cechą dekoracji ogrodowej stały się natomiast już od XVII wieku... słynne tulipany. A jeszcze inaczej przedstawiało się to w Anglii, uciekającej od sztuczności Wersalu na rzecz „harmonijnej kompozycji scenerii” według reguł Palladiańskich²⁸⁷⁵.

I ponownie przywzodzimy w tym momencie na myśl specyfikę europejskiego zróżnicowania kulturowego, a co za tym idzie, artystycznego: odmienna w swym wyrazie, oświeceniowa z ducha muzyka **Jana Sebastiana Bacha** oraz innych północnych mistrzów organowych i muzyki religijnej w pełni koresponduje z nastrojami północy - demokratycznej i doktrynalnej w swej luteranńskiej sakralności. Te klimaty różnicują się z typowo barokowym, monumentalnym i dekoracyjnym stylem tworzenia **Georga Friedricha Händla**, stylem rozwiniętym w chłonnej artystycznie i zamożnej, mieszczańskiej Anglii, jednak pozbawionej znaczniejszych talentów muzycznych w tej epoce.

Można te infiltracje odnieść także do geograficzno-chronologicznej ewolucji sztuki ogrodowej: od włoskich ogrodów renesansowych, poprzez barokowe oświeceniowe francuskie, po angielskie krajobrazowe XVIII wieku. Koresponduje ten ciąg, nieprzypadkowo, z rozwojem muzyki: od „szczytów inwencji” we Włoszech renesansu, obok centrów niderlandzkich i francuskich, przez eksplozję włoskiej muzyki baroku, po wielką syntezę niemiecką aż po ześrodkowanie klasycyzmu w dworskich kręgach rokokowej Francji i kanonicznie klasycznego Wiednia. Z powyższego wynika wskazane w rozdziale 3. zjawisko retardacji muzyki w stosunku do artystycznych orientacji, gdyż owa genialna synteza muzycznych czynników barokowych ma miejsce w racjonalnym, zintelektualizowanym XVIII wieku, co reprezentuje wzorcowo dzieło **Jana Sebastiana Bacha**, a idee muzyki klasycznej objawiają się w pełni dopiero w II

²⁸⁷⁵ Girolamo de Michèle, w: *Historia piękna*, red. Umberto Eco, przeł. Agnieszka Kuciak, Poznań 2005, s. 242.



połowie tego wieku, wtedy, kiedy ogrody europejskie przejęły już brytyjskie prądy romantyzujące z początku stulecia.

Klarowne w innych sztukach granice stylowe w sferze ogrodu są nie dość wyraźne i nieistotne; symultaniczność wyróżników rokoka, sentymentalizmu i preromantyzmu sprawiła, że anonsowane są w tym samym okresie romantyczne ogrody krajobrazowe. Ta „romantyczna poezja ogrodów”²⁸⁷⁶, zapoczątkowana projektami zrodzonymi w liberalnej demokratycznej Anglii, projektami m.in. **William Kenta** owego landscape gardening z elementami orientalizmu i wspierającymi się na aurze powieści gotyckiej²⁸⁷⁷ rozpowszechniła się w całej Europie.

„Krajobrazowy ogród romantyczny – czytam, oglądam, czuję”²⁸⁷⁸ zapoczątkowany w niepokojącym klimacie od postaci **Wertera**²⁸⁷⁹ i wywiedziony genetycznie z założeń antycypującego romantyzm rokoka²⁸⁸⁰, zjawisko „wiecznego stawania się”²⁸⁸¹ - stanowił kolejny wyraz odzwierciedlenia nowych ideologii politycznych i społecznych, czynnik odwzorowania demokratycznych zasad europejskiego ładu i zarazem skutek innego już stosunku do przyrody, pełnego respektu dla jej niesymetryczności i swobody, innych relacji podziwu. Z czasem ewoluowały one w kierunku pełnych kompleksów o wyrazowości romantycznej z bogatym zbiorem akcesoriów w postaci jaskiń, kaskad, urwisk, strumieni, a także z charakterystyczną dla epoki symboliką celtycką. Kameralne sceny ogrodowe, rozdrobnienie przestrzenne z akcentami mediewistycznymi²⁸⁸² można odnieść do panującej w muzyce okresu tendencji do tworzenia cykli miniatur programowych lub o tytułach abstrakcyjnych (**Robert Schumann, Franz Schubert, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Fryderyk Chopin, Johannes Brahms, Piotr Czajkowski**).

W tych koncepcjach uwidoczniły się precyzyjnie odmienne upostaciowania francuskiego absolutyzmu i angielskiej myśli liberalnej, zakorzenionej w ideach partii wigów²⁸⁸³, a w efekcie zgeometryzowany i sztuczny układ kontynentalny przemienił się w ciągłość uporządkowanej przestrzeni ogrodu, parku, łąki i domostwa, w krajobraz

²⁸⁷⁶ Ibidem; Dymitr Lichaczow, op. cit.

²⁸⁷⁷ Piotr Mróz, *Sztuka asymetrycznej przekładalności. Angielska powieść gotycka a struktura semantyczna ogrodów nieklasycznych*, w: Leszek Sosnowski, Anna Iwona Wójcik, op. cit., s. 275-300.

²⁸⁷⁸ Leszek Sosnowski, Anna Iwona Wójcik, op. cit., s. 306-307.

²⁸⁷⁹ Ryszard Przybylski, op. cit., s.19.

²⁸⁸⁰ Dymitr Lichaczow, op. cit., s. 169, 185.

²⁸⁸¹ Ibidem, s. 263.

²⁸⁸² Longin Majdecki, op. cit., s. 500-509.

²⁸⁸³ Dymitr Lichaczow, op. cit., s. 101.



ogrodowy wyprzedzający ówczesne tendencje malarskie²⁸⁸⁴, wywiedziony z idei palladyńczyków i zespolony z klasycystycznym stylem budownictwa ogrodowego²⁸⁸⁵. Przyświecało im popularne wówczas hasło „malarstwo krajobrazu”²⁸⁸⁶ zintegrowane także z rzeźbiarską czy malarską realizacją scen i postaci historycznych.

Podobnie w muzyce metafizyka i idealizm niemieckiego romantyzmu zobrazowane zostały w woniach i połyskach krążących w rajskich ogrodach **Roberta Schumanna** *Raj i Peri*. Włoskie tendencje natomiast zostały romantycznie, burzliwie odtworzone na przykładzie szwedzkiej tragedii królobójstwa **Gustava III** w operze **Giuseppe Verdiego** *Bal maskowy* z ogrodami w królewskiej rezydencji w Drotningholm, operze zdradzającej wpływy francuskie. Także słynna Villa d'Este doczekała się swej muzycznej ekfrazy – we fragmencie z fortepianowego cyklu *Lata pielgrzymstwa* **Ferensa Liszta** (cz. III *Aux cypres de la Villa d'Este*, nr 2, nr 4 – *Les jeux d'eaux a` la Villa d'Este*) tym cenniejszej, że owocującej stylistycznie i symbolicznie w XX wieku, w utworze **Maurice'a Ravela** *Les jeux d'eaux a` la Villa d'Este*²⁸⁸⁷.

Francuska metamorfoza wyspiarskich koncepcji przybrała odmienne realizacje z akcentem na dekoracje kwiatowe (np. ogród różany w Malmaison cesarzowej **Józefiny Bonaparte**) oraz późniejsze mieszczańskie ogrody miejskie włączające przestrzeń rozrywki, zabawy i sportu. Ogrody służyły wówczas nie tylko celom rekreacyjnym, ale spełniały funkcję iluzji społecznej harmonii, środka kontroli sanitarnej oraz sposobów panowania nad niezadowolonym tłumów (Las Buloński, Tuileries).

Rozwijana zielona przestrzeń publiczna w Anglii miała miejsce w II połowie XIX wieku, w erze wiktoriańskiej, jako teren spotkania klas, transmisji stylów obyczajowych i czynnika realizacji mody na zdrowy sposób życia uwidaczniany poprzez spacer, natomiast w Niemczech nabierało to cech monumentalizacji i triumfalizmu po zwycięstwie nad **Napoleonem**.

Zdumiewające jest, iż także w sztuce ogrodowej XIX wieku wykorzystywano z upodobaniem regułę *idée fixe*, tak dobrze nam znaną z arcydzieła **Wagnera** (rezydencja księcia **Hermana Pücklera** w Muskau koło Nysy, Działyńskich w Gołuchowie)²⁸⁸⁸.

²⁸⁸⁴ Ibidem, s. 157.

²⁸⁸⁵ Ogród w Chiswick projektu **Richarda Boyle'a**; malarstwo **Williama Hogartha**; ogród w Twickenham **Alexandra Pope'a**; ogród w Stourhead **Henry'ego Hoare** II skomponowany według obrazów **Claude'a Lorraine'a** i symbolizujący wędrówkę **Eneasza**; ogrody malarza **Humphry Reptona** jako miejsca mieszczańskich spotkań i bez odniesień symbolicznych u progu XIX wieku;

²⁸⁸⁶ Lucia Impelluso, *Ogrody...*, op. cit., s. 92.

²⁸⁸⁷ Roy Howat, *The Art of French Piano Music. Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, Yale University Press/New Haven – London 2009, s. 167.

²⁸⁸⁸ Longin Majdecki, op. cit., s. 628-630, 660-667.



Wtedy to we francuskiej rysującej się kulturze modernistycznej spod znaku parnasistów i symbolistów **Théophile’a Gautiera** i **Paula Verlaine’a** wspomniana przemiana idyllicznego toposu szczęścia o poranku zainspirowała opiewanie wieczornych zórz, blasku „złotej jesieni” i „światła księżycy” przy cichym szmerze wód. Do tych metamorfoz i do toposu elegijnego bolejących ogrodów²⁸⁸⁹ i powiązania toposu z toposem cmentarnym, z pejzażem krainy śmierci, co zapoczątkowane zostało uczuciami młodego w połowie XVIII wieku i obrazami **Nicolasa Poussina**, dostosowała się i muzyka²⁸⁹⁰ ...

Jeżeli więc to poeci dokonywali przemian toposu, to czynili to również, w odpowiedzi w swoich dźwiękowych koncepcjach kompozytorzy, szukający wytchnienia w „zielonych gabinetach”²⁸⁹¹ o krętej, arabeskowej linii charakterystycznej dla secesji²⁸⁹², co uwidacznia się np. we wczesnych *Arabeskach* **Claude’a Debussy’ego**. Podobnie jak jednym z popularnych tematów epoki był łabędź – słyszymy go w słynnej miniaturze **Camille’a Saint-Saënsa**²⁸⁹³, a symbolicznie pojawia się ten motyw u **Wagnera** – *Lohengrin*.

Nieprzypadkowo szczytów ogrodowej poezji dźwiękowej sięgnęły dzieła modernizmu – oczarowanego szmerem wody i „woniemi w wieczornym powietrzu”²⁸⁹⁴ impresjonizmu czy francuskiego weryzmu (**Louis Charles Bonaventure Bruneau** – *Le Jardin du paradis* według fairy-tale **Christiana Andersena**)²⁸⁹⁵. Stąd poniższe prezentacje wytworów „harfy Eola” w utworach **Maurice’a Ravela** (*Le jardin féerique* z suity *Ma mère l’oye*), **Manuela de Falli** (*Noce w ogrodach Hiszpanii*)²⁸⁹⁶ i **Claude’a Debussy’ego** (*Jardins sous la pluie* z suity *Estampes*).

Mieniący się różnorodnym barwami, także fanfarami i dzwonami, finalny w roli kody ogród **Ravela** - podobnie jak iskrzący się, roztańczony i pełen aluzji *Koncert w*

²⁸⁸⁹ Jarosław Marek Rymkiewicz, op. cit., s. 38-46, np.: **Juana Ramana Jimenez** *Jardines galantes* (1904).

²⁸⁹⁰ M.in. **Fredericka Deliusa** *Walk to the Paradise Garden. The Dance Rhapsodies* nr 1 i 2.

²⁸⁹¹ Dymitr Lichaczow, op. cit., s. 62.

²⁸⁹² Longin Majdecki, op. cit., s. 730 i nn., p.: *Dziwny ogród Józefa Mehoffera, 1902-1903; Dzieci w ogrodzie, Władysława Podkowińskiego, 1892; impresjonizm: Pierre-Auguste Renoir, Huśtawka, 1786; Bertha Morisot, Kosz ogrodowy; Sad kwitnący w Pontoise, Camille Pissarro, 1877; postimpresjonizm: Vincent van Gogh, The Pink Orchard, The White Orchard, The Pink Peach Tree (1888).*

²⁸⁹³ Symbol od czasów starożytnych związany z muzyką, kojarzony z Apollem i muzami, zwłaszcza z **Erato**, przeciwieństwo kruka, symbolu nocy, atrybut Wenery, p.: **Filippino Lippi, Alegoria muzyki, 1500**, w: Lucia Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta. Leksykon. Historia sztuka, ikonografia*, tłum. Hanna Cieśla, Warszawa 2006, s. 304-306.

²⁸⁹⁴ Tytuł jednego z cyklu preludii **C. Debussy’ego** (Livre I nr 4. *Les sons et parfums tournent dans l’air du soir*).

²⁸⁹⁵ Richard Langham Smith, *Bruneau*, Grove on-line.

²⁸⁹⁶ Deryck Cook, op. cit., s. 172.



ogrodach Tuileries **Eduarda Maneta** (1862)²⁸⁹⁷ - to zarazem przechadzka po nim – znamionuje to zamierzona ewolucja warsztatu kompozytorskiego od prostej faktury do rozbudowanej akordowej i do trójplanowości, od dawnych późnobarokowych środków do impresjonistycznej artykulacji i efektów instrumentalnych na fundamencie kombinowanej diatoniki z drugoplanową funkcją chromatyki harmoniczej.

Zabarwiony ludową nutą hiszpańską, feeryczny w swych barwach i ruchu impresjonizm ze środkowego okresu tworzenia u **Manuela de Falli** oraz pełen radości, witalizmu **Bachowskiej** toccaty²⁸⁹⁸ obraz **Claude'a Debussy'ego**, nawiązujący do cennego dla galijskiej kultury okresu rodzimych klawesynistów – to dwie odmiany „muzyki ogrodowej” tej orientacji. Ożywcze krople, a potem ulewa, ów élan vital w miniaturze **Debussy'ego** wyraża się w technice perpetuum mobile, diatonicznej podstawie harmoniczej, prostym kształcie melodii ukrytej w pasmach figuracji, w migotliwości struktur figuracyjnych traktowanych w funkcji barwowej – jest jak píše redaktor tomu, kompozytor, redaktor i pianista **Bolesław Woytowicz**: „trzeba wchłonąć w siebie życiodajną siłę deszczu, nasycić się, wypocząć, patrzeć, jak wszystko w ogrodach ożywa i świeci brylantami kropel – trzeba się cieszyć, żyć...”²⁸⁹⁹.

Obrazy symfoniczne na fortepian z orkiestrą *Noches en los jardines de Espana* **Manuela de Falli**, pomyślane w Sitges, śródziemnomorskiej „kolonii” artystów²⁹⁰⁰, ułożone w trzy części (*En el Generalife, Danza lejana, En los jardines de la Sierra de Cordoba*, 1909-1915)²⁹⁰¹, zbliżające się w swej orkiestrowej barwności do rosyjskiej szkoły narodowej, kontynuujące z jednej strony gatunki *Wariacji symfonicznych* **Cezara Francka** czy jego poematu symfonicznego z fortepianem *Les Djinns*, a z drugiej – rodzaj *Nokturnów* **Debussy'ego** – odmalowują roztańczoną, ciepłą hiszpańską, pełną tajemnicy noc (zainicjowaną pejzażem tajemniczego zamku w cz. I), zaznaczoną arabską egzotyką ornamentowanych melodii i rytmów²⁹⁰².

²⁸⁹⁷ Therese Dolan, *Manet, Wagner and the Musical Culture of Their Time*, London 2013.

²⁸⁹⁸ Christof Rüger, op. cit., s. 257.

²⁸⁹⁹ Claude Debussy, *Estampes*, red. Bolesław Woytowicz, Kraków 1974, s. 30-31.

²⁹⁰⁰ Carol A. Hess, *Manuel de Falla*, Grove online.

²⁹⁰¹ Cz. I koncentryczna: wstęp orkiestrowy a a'a'' b a (b), motyw a zarodkowy, motyw b wzięty z a; cz. II i III attacca, przedzielona antraktem z tematami cz. I i II, cz. II i III taneczne; cz. II: temat w cz. I, monomotywiczna; cz. III z motywem z cz. II monomotywiczna z epizodem wywiedzionym z cz. II (nr 39-42) czołowy dla całej kompozycji.

²⁹⁰² Nieciągła narracja, liryka kantylenowych fragmentów, paralelna i statyczna technika akordowa na fundamencie prostej diatoniki, zabarwianej modalnie czy momentowo skalą arabską, pasmowość faktury na bazie charakterystycznej francuskiej cykliczności i wszechobecna figuracja w konstrukcyjnej roli barwowej - zmierzają do typowo impresjonistycznego zanikania przebiegu.



Z drugiej strony topos o przeciwnym znaku stworzył bolejącą i pełną niepokoju, typową dla kultury germańskiej wizję romantyczną muzycznej ekfrazy w postaci obrazu **Arnolda Böcklina** *Wyspa umarłych*, a rosyjski twórca **Sergiusz Rachmaninow** uwiecznił ten klimat w poemacie symfonicznym o tym samym tytule (1909). Ekspresjonistyczny w stylu i technice wokalne jest cykl pieśni **Arnolda Schönberga** (*George-Lieder* op. 15 do tekstów z *Das Buch des Hängenden Gärten*)²⁹⁰³. Wspomnienia wymaga ponadto miniatura z cyklu *Obrazki z wystawy* **Modesta Musorgskiego** *Tuileries*²⁹⁰⁴.

W swym rozbudowanym poemacie, skonstruowanym łukowo, od początkowej ciszy do końcowego zamierania, **Sergiusz Rachmaninow** odtwarza ów nastrój dojmująco, ponuro, symbolicznie traktując partię solowych skrzypiec, transponując z oryginału malarskiego postać kościotrupa związanego z tym instrumentem (solowe skrzypce mają zresztą inne jeszcze ważne momenty w toku dzieła). Mniej istotna jest kwestia materiałowa utworu, zogniskowana wokół tematu głównego, swoistego memento mori, acz rozszczepianego wariacyjnie na jego derywaty; temat ten wybrzmiewa w końcu poematu. Utwór pomyślany według romantycznych procedur, od klimaksu do klimaksu, zawiera i obrazowo donośne trąby, odgłosy kroków i dalekich dzwonów. Nastrój statycznego utworu, obfitującego w kołyszące, marszowe i ostatyczne struktury, ale prezentującego i szerokie kantyleny w swej germańskiej melancholii, grobowej atmosferze jest nie tylko pokłosiem **Wagnerowskich** wizji, ale i niezwykle celną ekfrazą malarsko-muzyczną, zrodzoną z własnych, słowiańskich depresji. I będzie nam bliski ów posępny, bardzo pesymistyczny pejzaż pomimo tego, że lubił go **Adolf Hitler**...

Ekspresjonizm wczesnego **Arnolda Schönberga** odczuwany jest dogłębnie w *Księżde wiszących ogrodów* op. 15 (*Das Buch der Hängenden Gärten*). 15 miniatur wokalnych do słów **Stefana George'a** to świat intymnej, lecz dramatycznej zarazem ekspresji, stanu rozedrganej dylematami duszy w typowo niemieckim klimacie, jak np.

²⁹⁰³ Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004, s. 85.

²⁹⁰⁴ Ponadto: opery drama giocoso **Anfossiego Pasquale** *La Finta giardiniera* (1774), **Joaquina Turiny** *Jardin de Oriente* (1923) oraz fortepianowy *Jardin d'enfants*, Idylla-Etude **Mili Balakiriewa** *Au Jardin* (1888), Idylla **Adolfa Henselta** *Etude Au jardin* (1888), 8 pieśni **Gabriela Fauré** *Jardin clos* do sł. **Charlesa van Lerberghe**, 5 pieśni **Claude'a Debussy'ego** *Dans le jardin* wg **Charlesa Baudelaire'a**, **Rogera Ducasse** *Au jardin de Marguerite* (1913) według Fausta poemat symfoniczny z chórem, balet **Aleksandra Tansmana** *Le jardin du paradis* (1922), **Bohuslava Martinů** fortepianowy *Fenêtre sur le jardin*, **Michela Tippetta** *The Knot Garden* (1969) fragment z opery **Fredericka Deliusa** *Fennimore and Gerda (The Walk to the Paradise Garden)*, poemat symfoniczny **Arnolda Baxa** *Garden of Fand* (1913), koncert skrzypcowy **Benta Soerensena** *Sterbende Gärten* (1993).



w pieśni 2. *Hain in diesen Paradiesen*. Nieciągła narracja, nasycenie przebiegu chromatyką, skoki melodyczne i rodzaj struktury głosu w stylu Sprechgesang, izolowane punkty akordowe odzwierciedlające ból, krzyk, dramatyczny dialog głosu z fortepianem o bogatej i zmiennej fakturze – elementy te symptomatyczne są dla specyfiki niemieckiej mentalności (np. pieśni 6. i 11. *Jedem Werke bin ich fürder tot* i *Als wir hinter dem beblühten Tore*). Niemniej jednak liryka niektórych pieśni odbiega od kanonu germańskiej wyrazowości – **Schönberg** wkracza czasami w liryczne, subtelne kręgi swojej kultury, co tak istotnie odczuwalne było w tym czasie w orkiestrowej secesyjnej poezji **Gustava Mahlera** (pieśni 5. *Saget mir, auf welchem Pfade* z lirycznym zaśpiewem, 14. *Du lehnest wider eine Silberweide* z recytacyjną partią wokalną).

Jeszcze istnieje jedna odmiana owej metamorfozy idei arkadyjskiego ogrodu za sprawą poczynionego przez klasycyzujących parnasistów²⁹⁰⁵ renesansu klimatu **Jeana Antoine’a Watteau**, odrzuconego przez klasycystycznych akademików pierwszej połowy XIX wieku.

Ponowili ten topos *jardin d’amour* **Bolesław Leśmian** i **Leopold Staff** w swym panestetyzmie²⁹⁰⁶, a modernistyczną fascynację idylliczną postacią św. **Franciszka**²⁹⁰⁷ w polskiej liryce uosabia poezja **Leopolda Staffa**. Również w sferze sztuki dźwięków ta postać objawia się wyraziście – w ostatnim wielkim opus **Oliviera Messiaena**, operze o świętym.

Znane preferencje **Oliviera Messiaena** dla kultury Wschodu objawiają się w pełni w wielkiej symfonii *Turangalila* (termin z sanskrytu), której już sam tytuł jest i symboliczny i interdyscyplinarny: turanga to element rytmiczny, ruch, a lila – jest symbolem boskiej interwencji w świecie kosmosu, kreacji oraz toposu „l’amour et la mort”, czyli rozumie się to monumentalne 10-częściowe dzieło²⁹⁰⁸ jako kontynuację mitu **Tristanowskiego** (1946). Mistyczne piękno chwili miłości w ogrodzie, a więc muzyczny obraz zespolenia symboli, odnajdujemy w części 6. *Jardin du sommeil d’amour*.

²⁹⁰⁵ *Literatura Europy. Historia literatury europejskiej*, red. Annick Benoit-Dusausoy i Guy Fontaine, red. przekładu Elżbieta Skibińska, Gdańsk 2009, s. 614; Jan Tomkowski, *Literatura powszechna*, Warszawa 1997, s. 160. Jarosław Marek Rymkiewicz, op. cit., s. 67-93; p.: *Fête galante Theodore’a de Banville’a*, 1842, *Fêtes galantes Paule’a Verlaine’a*, 1869, *Un voyage a` Cythère Charlesa Baudelaire’a* – rozstania z idyllą czasu minionego.

²⁹⁰⁶ Jarosław Marek Rymkiewicz, op. cit., s. 100-130.

²⁹⁰⁷ Maria Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s.91-98.

²⁹⁰⁸ *Introduction, Chant damour 1, Turangalila 1, Chant d’amour 2, Joie du sang des étoiles, Jardin du sommeil d’amour, Turangalila 2, Développement de l’amour, Turangalila 3, Final.*



Nieziemska sceneria muzyczna tej części, z subtelnie i „ptasio” brmiącym fortepianem w roli głównej, tchnąca spokojem i fascynująca nieprędko zmienianą warstwą barwową, opiera się w całości na „motywie miłości” w kantylenie smyczków, a perwersji w odbiorze dodają egzotyczne instrumenty perkusyjne, potraktowane symbolicznie (od dłuższych wartości ku krótszym i odwrotnie jako znak sięgania w przeszłości i przyszłość²⁹⁰⁹). Ta pieśń o miłości i radości, jak mówi sam twórca, ma za podstawę specyficznie konstruowaną brzmieniowość (własne układy skalowe), technikę motywów przewodnich (4 cykliczne tematy), teatralnie traktowane znane w jego warsztacie układy rytmiczne, monumentalnie zestawioną instrumentację z rozszerzoną perkusją (z falami **Martenota**). I ponownie w historii zbiegają się odwieczne motywy – miłości, ogrodu i pieśni...

Transwersalne ogrody XX wieku i kontynuujące narodowe i eklektyczne tradycje epoki poprzedniej, użytkujące nowe technologie konstrukcji stalowych i szkła, otwarte przestrzenie o różnorodnych funkcjach, terapeutycznych czy edukacyjnych²⁹¹⁰, projektowane ku uciechu mieszczan, pozostały już do dzisiaj jako niezliczone place wypoczynkowe, rekreacyjne i wielofunkcyjne, wraz z ogrodami zoologicznymi, botanicznymi, zdrojowymi, działkowymi, jordanowskimi i bulwarami.

Ta tendencja zapoczątkowana przez słynną rozbudowę Paryża projektu **George’a Eugène’a Hussmanna** w połowie XIX wieku stała się zjawiskiem powszechnym jako krajobrazowa planistyka urbanistyczna²⁹¹¹, sięgająca kanonicznych projektów organicznych z otoczeniem w słynnej willi **Franka Lloyd Wrighta** – *Dom nad wodospadem* (1936) aż po założenia współczesnej Klangkunst, zespalającej dźwięk z przestrzenią i architekturą na bazie estetycznego doświadczenia natury i kultury²⁹¹².

Poszczególne epoki dokonywały odczytywania owego wielowiekowego semantycznego „systemu ikonologicznego”²⁹¹³. Ewolucja koncepcji ogrodu od „uczonego”, kształtującego myśli i symbolu „mikroświata” ideologicznego w baroku poprzez rokokową zabawę po emocjonalną, nastrojową i asocjatywną semantykę romantyczną, spełniającą funkcję ekfrazy rzeczywistości i „wnętrza duszy” – jest

²⁹⁰⁹ Tekst własny kompozytora (z tłumaczeniem **Paula Griffitha**) w komentarzu do płyty CD (**Yvonne Loriod, Jeanne Loriod**, dyr. **Myung-Whun Chung**, gra Orchestre de l’Opera Bastille, Deutsche Gramophon 1991).

²⁹¹⁰ Bożena Tokarz, *Ogrody transwersalne (przyczynek do tematu)*, w: *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury...*, op. cit., s. 15-30; np. Ogród Doświadczeń w Nowej Hucie im. **Stanisława Lema**.

²⁹¹¹ Longin Majdecki, op. cit., s. 670 i nn.

²⁹¹² Christoph Metzger, *Klangkunst – założenia estetyczne*, w: *Nowa muzyka niemiecka*, red. Daniel Cichy, Kraków 2011, s. 134-151.

²⁹¹³ Dymitr Lichaczow, op. cit., s.7.



odzwierciedleniem historii idei, przemian światopoglądu i rewolucji społecznych, jest także rezultatem prekursorskich odczuć artystów wszelkich epok²⁹¹⁴.

W europejskiej kulturze zaznaczyły się także koncepcje świątyni dumania wielkich ich twórców, jak np. **Johanna Wolfganga Goethego** ogrody w Weimarze, botaniczny ogród w Uppsali **Karola Linneusza**, ogrody *Linderhof* **Ludwika II Bawarskiego** czy *Park Guell* **Antonio Gaudiego**, tak żywoznie zaznaczone w historii kultury, nostalgiczna „magdalenka” w Tymoszwówe **Karola Szymanowskiego**, ogród **Jaroslawa Iwaszkiewicza** w Podkowie Leśnej²⁹¹⁵, „ogród sztuki” **Zbigniewa Herberta**²⁹¹⁶, **Krzysztofa Pendereckiego** w Lusławicach czy sławny ogród **Claude’a Moneta** w Giverny rozpoznawalny na jego arcydziełach ze słynnym japońskim mostkiem w aureoli nenufarów²⁹¹⁷.

U zarania owych metamorfoz tkwi średniowieczna interpretacja ogrodu jako rajy i chrześcijańskiej symboliki wraz z reaktywacją antycznej mitologii w renesansowym uporządkowanym parku. Docelowym punktem owego rozwoju stał się wielowymiarowy, z zakomponowaną i nieograniczoną przestrzenią odkrywającą się w czasie spaceru dynamiczny ogród-fantazja w epoce romantyzmu – „słowo weszło do ogrodu”²⁹¹⁸. Był on jednocześnie konglomeratem stylowym, symbolem romantycznej „jedności przeciwieństw” – ukształtowanie zgodne z duchem poetyckiej kontemplacji zdobione było małą architekturą palladiańską (*Palladian Revival* końca XVIII wieku)²⁹¹⁹.

I ponownie powrócić trzeba do wzmocnienia świadomości metamorfoz antycznych koncepcji „kulturowej przestrzeni rekreacji” czy to we wcielonej przez rzymskich zwycięzców idei ogrodów Grecji jako układu architektonicznego, jako azylu dumania, wzorca sielanki, płaszczyzny zespolenia nauki, sztuki liczbowej z mistyką przyrody i świata nadprzyrodzonego, symbolu harmonijnej i swobodnej jedności

²⁹¹⁴ Pieśni **Zbigniewa Bargielskiego** do sł. **Eliota Różany ogród** i **Zbigniewa Bujarskiego Ogrody** (1987)..

²⁹¹⁵ Jarosław Iwaszkiewicz, *Ogrody*, 1974.

²⁹¹⁶ Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004.

²⁹¹⁷ *Claude Monet*, Editions de La Martinière, 2000 (od 1883 r.), serie nenufarów w l. 1903-1908, w: Hajo Düchting, *Impresjonizm*, z niemieckiego przełożyła Janina Szymańska-Kumaniecka, Warszawa 2006, s. 104-107; też: *Peace Maze (Labirynt pokoju)* – czyli żywopłotowy labirynt z 2001 r. w Irlandii, najdłuższy i największy na świecie (3 km, 40 minut przejścia) czy *Ogród Europy Liechtensteinów*, czyli jeden z najsłynniejszych parków kontynentu w Czechach (koło Lednic, na granicy z Austrią).

²⁹¹⁸ Ibidem, s. 315-317 (317).

²⁹¹⁹ Ibidem, s. 272-274.



człowieka z naturą²⁹²⁰ czy wreszcie jako czynnika integracji myślenia epistemicznego i sentymentalnego²⁹²¹.

Każda z epok późniejszych odczytywała te idee w sposób właściwy dla swojej ideologii - i w tym tkwi potężna siła starożytnego dziedzictwa. Dziedzictwa także odczuwanego w sferze sztuki dźwięków, co już zostało częściowo zarysowane. Nie traciło nic ze swej aktualności i później, skoro w porównaniu do obrazu **Bacha** jako katedry można opus **Chopina** odczuwać i odmalować jako ogród: „Twórczość Fryderyka Chopina brana jako całość, jawi się, jako zadziwiający w swej architekturze Ogród z licznymi alejami i agorami, gdzie przybysze dzielą się z sobą swymi wzruszeniami bardziej intymnymi i indywidualnymi, niż zbiorowymi. Nie ma tu hierarchii Ołtarza, naw i nisz bocznych, jest meandryczna struktura rozwidlających się ścieżek”²⁹²².

*„Ogród schodzi ku morzu. Ogród ubogi, ogród bez kwiatów, ogród
Ślepy. Ze swojej ławki staruszka w żałobie,
Pożółkłej jak wspomnienia i portrety,
Patrzy na oddalające się okręty czasu. Pokrzywa*

*W wielkiej pustce godzin popołudnia, kosmata i czarna z pragnienia czuwa.
Jak z głębi serca dnia najbardziej zgubionego z dni
Ptak głuchych okolic ćwierka w spopielałym krzewie.
Jest to straszny spokój ludzi bez miłości. I ja,
Ja także tam jestem, bo oto mój cień...”²⁹²³.*

*„Prawdziwą drogę mądrości poznać można po
trzech cechach – tłumaczył Petrus. – Po pierwsze,
musi ona zawierać Agape, aleo tym opowiem ci
później; po wtóre, musi mieć praktyczne zastosowanie
w życiu, w przeciwnym razie mądrość staje się*

²⁹²⁰ Angielska koncepcja **Ebenezera Howarda** miasta-ogrodu (1902), p.: Adam Czyżewski, *Trzewia Lewiatana. Antropologiczna interpretacja utopii miasta-ogrodu*, Kraków 2001.

²⁹²¹ Leszek Sosnowski, *Mit Hellady a sztuka ogrodowa w Europie*, w: *Ogrody – zwierciadła kultury...*, op. cit., s. 311-325.

²⁹²² Andrzej Chłopecki *Bach: Katedra versus Ogród*, magazyn *Chopin* nr 3/ 2010.

²⁹²³ **Oskar W. Miłosz**, w: Czesław Miłosz, *Ogród nauk*, Lublin 1985, s. 188.



bezużyteczna i rdzewieje jak miecz, którego nigdy nie
użyłeś. I wreszcie po trzeciej, musi to być droga, którą
każdy jest w stanie przemierzyć. Jak choćby ta:
*Camino de Santiago*²⁹²⁴.

6.2. Homo viator, homo irrequietus Augustyna ... europejski człowiek już od starożytności poszukujący absolutu, siebie, wiecznej szczęśliwości, wędrujący w czasie i przestrzeni, w strefach realnych i zaświatach, podejmujący nadludzkie wysiłki dla poznania prawdy i porządku, dalekich światów i głębin ludzkiej duszy, pokonujący nadrzeczywiste przeszkody i własne słabości, inicjujący nowe szlaki i nowe życie, żeglujący na piasku i morzach wzorem dawnych bogów na rydwanach i sferach na nieboskłonie²⁹²⁵. Świat jak księga, życie jak droga, peregrinatio vitae sensum istnienia...

Nieśmiertelne postacie **Orfeusza, Odyseusza, Eneasza, Ikara, Argonautów, Boewulfa, Dantego** czy **Don Kichota** i **Guliwera** pozostały w kulturze europejskiej na zawsze, pozostały jako powszechne symbole podróży w ogóle, wzniosłe symbole wędrowki jako syndromu kultury dla wszystkich epok²⁹²⁶. I czy podejmie ten motyw potem **Tomasz Mann, Bolesław Prus, Marcel Proust, James Joyce** czy **Jarosław Iwaszkiewicz** w swoich impresjonistycznych i sentymentalnych pejzażach²⁹²⁷, **Zbigniew Herbert** do świata kultury czy **Ryszard Kapuściński** z jego wielowektorowym wędrowaniem²⁹²⁸ i **Paulo Coelho** ze swoim pielgrzymowaniem²⁹²⁹, czy wyprawimy się w muzyczną podróż z **Edwardem Griegem, Johannem Brahmem** w góry Harzu, **Ferencem Lisztem** (*Lata pielgrzymstwa*) czy w mityczną wędrowkę z **Richardem Wagnerem** i **Gustavem Mahlerem** (*Pieśni wędrującego czeladnika*), wieńcząc peregrynację w aurze poezji **Stanisława Barańczaka** zrodzonej pod wpływem cyklu **Franza Schuberta** *Podróż zimowa*²⁹³⁰ (muzyczny tekst literacki

²⁹²⁴ Paulo Coelho, *Pielgrzym*, przekł. Krystyna Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 2003, s. 36.

²⁹²⁵ Władysław Kopaliński, *Słownik symboli...*, op. cit., s. 331-332.

²⁹²⁶ **Adam Mickiewicz**, *Sonety krymskie*, **Lewis Carroll** *Alicja w krainie czarów*, **Henryk Sienkiewicz** *W pustyni i w puszczy*, **Jarosław Iwaszkiewicz** *Panny z Wilka* (film **Andrzeja Wajdy**, (1979), **Tomasz Mann** *Śmierć w Wenecji* (film **Lucchino Viscontiego**, 1971).

²⁹²⁷ **Jarosław Iwaszkiewicz**, *Podróże do Polski*, seria *Podróże* pod red. Pawła Hertza, Warszawa 1979; **Podróże do Włoch** (1977).

²⁹²⁸ Ryszard Kapuściński, *Podróże z Herodotem*, Kraków 2004.

²⁹²⁹ **Italo Calvino** *Jeśli zimową nocą podróżny*, 1979.

²⁹³⁰ Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, rozdz. V pt. *Słuchać i czytać: Dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej (Podróż zimowa S. Barańczaka)*, s. 124-168; też w: *Muzyka w*



wg określenia **Andrzeja Hejmeja**) czy w poemacie *Exodus* **Wojciecha Kilara** powstałym pod wpływem polskich dramatów lat 80-tych – będzie to zawsze podróż z antycznym mitami w tle, z refleksją o życiu i losie człowieka.

Słynny cykl *Winterreise* **Franciszka Schuberta** do sł. **Wilhelma Müllera** to ponowne przywołanie odwiecznych toposów (lipa, wiosna, zielone łąki, śpiewy ptaków, miłość, noc, nocna wędrówka), a zarazem kwintesencja romantyzmu niemieckiego – lirycznego, refleksyjnego, zabarwionego tęsknotą, spokojnego z cierpieniem w tle, momentowo udratyzowanego, szerokiego w swej kantylenie i empatycznym fortepianie (*Dobranoc, Samotność*), pozostającego w bliskim kontakcie z symbolicznie pojmowaną przyrodą (*Lipa, Marzenie o wiosnie*) czy przywołującego oniryczne postaci (*Lirnik*)²⁹³¹. Nokturnowy charakter z częstą trójsegmentowością, symboliczna labilność tonacyjna (E – e, *Lipa*; A – a *Marzenie o wiosnie*), efekty reprezentacji tekstu (łopoczące liście, zimny nieprzyjemny wiatr, śpiewy ptaków, odgłosy szczekania psów), prostota struktury motywicznej (najczęstszy 4-takt), prosta kantylena przeradzająca się czasem w recytację, technika przekomponowania zbliżająca się do balladowości, monomotywiczność, czasem wzbogacona o motywy poboczne, delikatne roztańczenie, , ostinatowe czy kołysankowe figury w partii fortepianu – złożone są w klasycznie ustrukturuowaną całość o absolutnej śpiewności, romantycznej wyrazowości i modelowej zgodności dwóch warstw, wokalne i instrumentalne, gdzie niekiedy antycypuje się ekspresjonizm²⁹³².

Te „wyznania i wołania”, czyli wzorcowa niemiecka romantyczna Lied, według terminologii **Mieczysława Tomaszewskiego**, z intymnymi poruszeniami serca i kontrastowa na małej przestrzeni, raz tchnąca spokojem, raz dramatyczna (*Samotność*), dialogowa symbolicznie i współgrająca brzmieniowo – w tym **Schubertowskim** odwzorowaniu syntetyzuje wszelkie idee epoki i rodzimej, małomieszczańskiej i kameralnej mentalności, odróżniając się od klasycznie zorientowanej, powściągliwej i deklamacyjnej pieśni francuskiej (**Gabriel Fauré**).

Niezwykle czułe, intymne romantyczne wyznanie uczynił zgodnie ze swoim klasycyzującym i powściągliwym stylem **Johannes Brahms** w pięknej Rapsodii na alt, chór męski i orkiestrę *Harzreise im Winter* według fragmentów z **Goethego**.

literaturze. Antologia polskich studiów powojennych, red. Andrzej Hejmej, Kraków 2002, s. 331-374.; Deryck Cook, op. cit., s. 130..

²⁹³¹ *Gute Nacht, Der Lindenbaum, Frühlingstraum, Der Leiermann*.

²⁹³² Mieczysław Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s. 19.



Długooddechowa ekspresyjna kantylena, powoli się wyłaniająca z początkowej nieciągłej recytatywnej narracji i nieregularnych układów akcentowych, eksponowanie synkopowanych rytmów (które przypominają początek *Koncertu fortepianowego d-moll W. A. Mozarta*) oraz ekstremalnych w partii wokalne interwałów 7 m, 7w, 9m, 9 zw (des-e), duodecymy i nawet duodecymy zmn (ais-e) w momentach emocjonalnego napięcia zgodnego z tekstem (Liebe, Menschenhass) - stoją w służbie refleksyjnego tekstu o miłości, Bogu, bólu istnienia...

Po całych połaciach niepokoju (rytmy synkopowane, nerwowa figuracja, wzmagające się ostinato i tremolo, nasycające się smyczki) zgodnie z końcową wymową sakralizującej poezji nastrój (w oparciu o regularnie ostinatową fakturę) w zakończeniu się rozjaśnia i doznaje ukojenia – z początkowego c-moll na jasne C-dur i regularną już homofonię akordową wspólną dla całego aparatu wykonawczego.

Podróże imaginacyjne²⁹³³, rzeczywiste, impresje i ekspresje **Stanisława Vincenza** i **Włodzimierza Odojewskiego**, wędrowanie za tropem swojego losu **Czesława Miłosza** brzmią tak samo, jak medytacyjna i barwna zarazem podróż **Childe'a Harolda** w hybrydycznym gatunkowo wydaniu **Hectora Berlioza**, dramatyczna „morska opowieść” **Felixa Mendelssohna**, jak abstrakcyjna i tłumiona romantycznie fantazja **Franza Schuberta** *Wędrowiec*.

Romantyzm przywoływał także motywy morskiej podróży – odniesienie w uwerturze **Felixa Mendelssohna-Bartholdiego** *Die Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 pomyślane jest w tonie wymownego obrazu o dwuczęściowej strukturze (A A'), w której spokojna cz. I rysująca cichą morską toń pełni funkcję wstępu, a cz. II jest ruchliwa, pełna radości, z heroicznym tematem głównym (dwusegmentowym) i drugim kantylenowym (forma sonatowa zredukowana w reprzyzie). Temat I jest wiodący i kończy dzieło, a materiał t. II to podstawa hejnału trąbki stanowiącego sygnał do odpłynięcia. W finale morze uspokaja się po burzy. Symbolika natury, morskiej przestrzeni i romantyczny związek z nią człowieka jest wzorcowy w tym utworze, pogodne, szczęśliwe zakończenie ma jednak jeszcze wymiar klasyczny – w tle słychać model **Beethovena** *VI Symfonii pastoralnej*, nie jest to styl późniejszych groźnych poematów **Liszta**.

²⁹³³ Dariusz Czaja, *W drodze do Wenecji. Podróże imaginacyjne*, w: *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*, red. Piotr Kowalski, Opole 2003, s. 137-154; też: *Przestrzenie, miejsca, wędrowki. Kategorie przestrzeni w badaniach kulturowych i literackich*, red. Piotr Kowalski, Opole 2001..



„Wędrowka” czołowego motywu w 4-częściowej fantazji fortepianowej **Franza Schuberta** *Wędrowiec* (C op. 15, 1822), typowo romantycznej hybrydycznej formie romantyzmu (połączenie fantazji i sonaty), będącej prototypem dla późnego romantyzmu (**Liszt**), ma nie tylko wymiar symboliczny, ale i warsztatowy - w stronę idiomu **Beethovenowskiego**, bardzo w tym dziele wyczuwalnego (faktura, sposoby użycia rozbudowanych akordów w niskim rejestrze fortepianu, odwołanie do części wolnej *Sonaty Patetycznej*, dwutematyczna kontrastowa konstrukcja cz. I, rodzaj scherza, fugato w cz. IV). Efektowny popis wirtuozowski, swobodny przebieg formalny, panujący główny temat, fantastyczne „wędrowki” narracyjne, romantyczne metamorfozy tematyczne – stanowią o przynależności do epoki, a zarazem służą jako exemplum techniki paralelności romantycznych orientacji ideologicznych w stosunku do abstrakcyjnej sfery muzycznej.

Motyw wędrowki stanowi przede wszystkim o medytacyjnym klimacie dzieła **Wagnera** – *Holender tulacz*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*. Wędrujący **Zygfryd** czy **Parsifal** są symbolem przemiany bohatera romantycznego w dekadentckiego, medytującego, symbolem wędrowki własnej osobowości w kierunku sfery misterium²⁹³⁴.

Topos wygnania z raju, symbol heretyckiego zbaczania na bezbożne ścieżki w epoce średniowiecza²⁹³⁵, topos drogi, zespolony z romantyczną ideologią jako forma ucieczki i z alpejskim mitem protestanckiej Szwajcarii²⁹³⁶, jako pożądany stan oddalenia, dystansu od świata i własnej osobowości, jako zobrazowanie podróży podziemnej i niebiańskiej czy duchowego doskonalenia się, jako próba dotarcia do źródeł świata, „mitu i jego początków”, do krainy marzeń, w funkcji medium doznań metafizycznych, kosmicznych, surrealistycznych, jako sposób wreszcie utrwalenia przeżyć wędrowki, warunkowana wrażliwością i otwartością i podążająca do poszerzenia własnej topografii duchowej „pełnia zmierzająca ku rozszerzeniu”, poszukiwanie nowych miejsc, wartości i treści²⁹³⁷, rytualny topos przejścia²⁹³⁸ czy nierzadko... gra²⁹³⁹, ukształtowany przede wszystkim w słowie, opowieści mitycznej i

²⁹³⁴ Też: fortepianowe **Ferenza Liszta** *Album d'un voyageur*.

²⁹³⁵ Richard Tarnas, *Dzieje umysłowości zachodniej. Idee, które ukształtowały nasz światopogląd*, przekł. Michał Filipczuk, Janusz Ruskowski, Poznań 1991, s. 202.

²⁹³⁶ Krzysztof Podemski, *Socjologia podróży*, w: *Wędrować, pielgrzymować...*, op. cit., s. 109-133 (120).

²⁹³⁷ Hanna Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 40.

²⁹³⁸ Ludwik Stomma, *Słońce rodzi się 13 grudnia*, Warszawa 1981.

²⁹³⁹ **Geoffrey Chaucer** *Opowieści kanterberyjskie*; **Grimmelshausen** *Simplicius Simplicissimus*; **Jean Jacques Rousseau**, *Emil*; **Laurence Sterne**, *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*; **George Byron**, *Wędrowki Childe Harolda*; **Johann Wolfgang Goethe**, *Podróż do Włoch*; **Adam Mickiewicz**,



tym samym w literaturze - został upostaciowany też tak w sferze koloru (np. XIX-wieczny orientalizm, fascynacja górami i morzem), jak i dźwięku (*Symfonia fantastyczna Hectora Berlioza*). Te najczęściej „mistyczne” podróże, będące wyrazem konfliktu artystycznego z otoczeniem, te wyprawy w głąb własnego „ja”, alegoryczne wędrówki o cechach moralitetu pogłębiają i tak dojmujące poczucie osamotnienia, wyobcowania, intensyfikując zarazem świadomość własnej nicości²⁹⁴⁰.

Nowatorski dla epoki, hybrydyczny poemat dygresyjny **George’a Byrona** (1812) znalazł swoje sławne umuzycznienie w postaci symfonii *Harold w Italii Hectora Berlioza* z koncertującą altówką (1834, p. rozdz. 7). Nieco odmienne, radosne, momentami odwołujące się do realizmu i bliskie idiomowi „poznawczemu” są obie „wędrowne” symfonie **Felixa Mendelssohna-Barholdy’ego** III a-moll *Szkocka* i pełna witalizmu IV A-dur *Włoska*. Nieprzypadkowo bowiem ów wiek XIX można określić jako „wiek ruchu”, wiek transportu i nagłego przyspieszenia i postępu²⁹⁴¹.

To subiektywne i także zorientowane geograficznie, południowo, „uchwycenie własnej tożsamości na tle świata”²⁹⁴² miało w każdej epoce inne odwzorowanie, inną interpretację, sposoby podróżowania i... inne modne miejsca²⁹⁴³. Niedosyt podróży, jej odwieczne niespełnienie i nieskończony nigdy zachwyt nad nawiedzaną sztuką, ta **Cassirerowska** mistyczna świadomość przestrzeni²⁹⁴⁴ czy Holzwege **Heideggera**²⁹⁴⁵ - pobrzmiewają w esejach **Zbigniewa Herberta** czy **Tymona Terleckiego**²⁹⁴⁶, a z drugiej strony – w późnych fortepianowych poematach **Franza Liszta** *Années de pèlerinage* (w trzech cyklach: 1836, 1839, z sonatą *Après d’une lecture du Dante*, 1877), w ostatnich pieśniach **Richarda Straussa** i **Ignacego Jana Paderewskiego** (*Wspomnienie* op. 22 do sł. **Catulle Mendèsa**).

Z drugiej strony liczne podróże, odrodzone według antycznych wzorów już w dobie renesansu²⁹⁴⁷, do wód, w celach edukacyjnych²⁹⁴⁸, dyplomatycznych i towarzyskich, stają się elementem tak stylu bycia, jak kultury europejskiej, inicjując

Sonety krymskie; **Juliusz Słowacki**, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*; **René Chateaubriand**, *Wędrówka z Paryża do Jerozolimy*; **Johann Wolfgang Goethe** *Podróż do Włoch*;

²⁹⁴⁰ Dorota Nosowska, *Słownik motywów literackich*, Bielsko-Biała 2004, s. 349-353.

²⁹⁴¹ Hannu Salmi, *Europa XIX wieku. Historia kulturowa*, przeł. Agnieszka Szurek, Kraków 2010, s. 141.

²⁹⁴² Marcin Król, *Podróż romantyczna*, Oficyna Literacka 1988, s. 189.

²⁹⁴³ Bartłomiej Kozera, *O podróży. Kilka refleksji filozofa*, w: *Wędrować...*, op. cit., s. 355-359.

²⁹⁴⁴ Hanna Buczyńska-Garewicz, op. cit.

²⁹⁴⁵ **Tomasz Sikorski**, *Holzwege* na orkiestrę (1972).

²⁹⁴⁶ Tymon Terlecki, *Zaproszenie do podróży. Szkice o miastach i kulturach*, Gdańsk 2006.

²⁹⁴⁷ Ewa Łukaszyk, *Humanista jako “homo viator”*: nowe cele i sensy podróży w XVI w., (*Francja i Portugalia*), w: *Dawne literatury romańskie. Specyfika – związki – dziedzictwo*, red. Maciej Abramowicz, Paweł Matyaszewski, Lublin 2002, s. 202-209.

²⁹⁴⁸ Peter Rietbergen, op. cit., s. 261-281.



rozwój turystyki i przede wszystkim nowego stylu myślenia, determinując „okres od początku XVI w. okresem rosnącej złożoności kulturowej”²⁹⁴⁹, zapoczątkowując odkrycia geograficzne i ich konsekwencje. Jednak dopiero przełom wieków usankcjonuje dawny **Herodota** gatunek reportażu i dokumentu²⁹⁵⁰, aczkolwiek relacje z podróży obfite są już od epoki renesansu, a wiek XX wprowadzi motyw filmu drogi²⁹⁵¹; dla romantyków najważniejsze pozostawały barwy odczucia, a środek warsztatowy traktowany był jako czynnik wyrazu, pretekst do ukazania swojego wnętrza, do „wiwisekcji duszy”, tak bardzo charakterystycznej dla okresu.

Odmiernym problemem są również symptomatyczne dla XIX wieku „podróże” emigracyjne, zesłania, stan wygnania, stanowiące podłoże do rozważań filozoficznych i teoretycznych²⁹⁵². Znamienny jest **André Babeau** podział historii ludzkości na epoki konia, powozu i kolei żelaznych²⁹⁵³, a autorka panoramy romantycznego wędrowania kreśli rezultaty owych peregrynacji, czyli odkrycie dwóch różnorodnych kręgów przestrzeni europejskiej: arkadyjskiego, słodkiego południa i gotyckiej mrocznej północy. W trzecim jakoby wymiarze pozostaje ocean mgły, symboliczne morze i sakralne góry²⁹⁵⁴.

Janina Kamionka-Straszakowa wyznacza także stałe element toposu romantycznej podróży: „świadomość różnorodnych form zła w otaczającej rzeczywistości, poczucie ograniczoności niepełności..., niemożność zgody na nią stanowiąca podstawową głęboką motywację, wiara w istnienie ideału i w szansę jego odnalezienia i osiągnięcia..., wola poszukiwania, wola podróży, afirmacja wszystkich, nawet najcięższych prób doświadczeń w toku podróży..., niemożność realizacji ideału, ciągle jego wymykanie się poszukującemu umysłowi i działającemu człowiekowi..., iluzoryczność szczęścia, niedostępność celu, niemożność powrotu..., stąd uporczywe trwanie w podróży, nieuchronność wciąż ponawianej wędrówki przeobrażającej się w błądzenie, wieczne tułactwo i bezdomność”²⁹⁵⁵.

²⁹⁴⁹ Ibidem, s. 262.

²⁹⁵⁰ Stanisław Jaworski, Marek Bernacki, Marta Pawlus, op. cit., s. 593-598.

²⁹⁵¹ **David Lynch**, *Prosta historia* (1999).

²⁹⁵² O historii i rodzajach podróżowania: Antoni Mączak, *Peregrynacje, wojaże, turystyka*, Warszawa 1984.

²⁹⁵³ Janina Kamionka-Straszakowa, *Zbłąkany wędrowiec. Z dziejów romantycznej topiki*, Ossolineum 1992, s. s. 6.

²⁹⁵⁴ Ibidem, s. 11; też: o romantycznych górach i dolinach, jaskiniach, kaskadach i cmentarzach w: Ewa Kolbuszewska, *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*, Wrocław 2007.

²⁹⁵⁵ Janina Kamionka-Straszakowa, op. cit., s. 300.



Długa lista „podróżniczych” gatunków literackich, istniejących na przestrzeni różnych epok, od barokowego romansu łotrzykowskiego, XVIII-wiecznych dzienników podróży i powieści podróżniczej (*Robinson Crusoe Daniela Defoe, Jonathan Swift Podróże Guliwera*²⁹⁵⁶) po najbardziej reprezentatywny romantyczny poemat dygresyjny (*Beniowski Juliusza Słowackiego*)²⁹⁵⁷, operowy liryzm **Piotra Czajkowskiego** (*Eugeniusz Oniegin Aleksandra Puszkina*)²⁹⁵⁸ świadczą o istotnej wadze pisarstwa wędrowców, artystów i włóczęgów, o niezbywalnej funkcji tego gatunku w europejskiej kulturze, nacechowanej mobilnością, ciekawością i potrzebą niecodziennych przeżyć²⁹⁵⁹.

Nieodłączne od malowanych obrazów są generowane wyostrzoną introspekcją komentarze, refleksje autora, a w sferze pozasłownej – aluzje do innych kultur, regionów i epok. Wędrowiec, pielgrzym, „wieczny tułacz”, turysta, „obieżyświat” i plebejski sowizdrzał, wygnaniec czy griot **Kapuścińskiego**, wędrowny opowiadacz legend²⁹⁶⁰ – to romantyczne postacie bohatera, artyści, skłóconego z filisterskim środowiskiem, artysty dojrzewającego do nowej sztuki, uciekiniera, eskapisty, też egotystycznego dandysa, poszukującego i bezkompromisowego, proroka i wizjonera, buntownika, rebelianta i geniusza, byronicznego żeglarza naznaczonego „trwożą egzystencjalną i lękiem metafizycznym”²⁹⁶¹. Ów „wędrowiec romantyczny nosi cechy bohatera epickiego. Poezja wędrowcza, poezja podróży, realizuje bowiem, niezależnie od konkretnej formy gatunkowej poszczególnych utworów, pewien zamiar i założenie epickie”²⁹⁶², gdyż „akcja liryczna dziejąca się w duszy bohatera staje się przedmiotem epickiej opowieści”²⁹⁶³.

Owo późnochrześcijańskie illuminatio lumen spiritualis, wywodząca się z mistyki islamskiej droga ku Bogu²⁹⁶⁴, symbol drogi poprzez sfery niebieskie przed

²⁹⁵⁶ Kontynuacje: **Roberta Luisa Stevenson** *Wyspa skarbów*, **Juliusa Verne’a** *W 80 dni dookoła świata*, *Tajemnicza wyspa*; proza **Franza Kafki**.

²⁹⁵⁷ **Henryk Sienkiewicz** *Listy z podróży do Ameryki* (1876-1878), **Heinrich Heine** *Reisebilder*, t. I-IV (1826-1831), **Hermann Hesse** powieść *Podróż na Wschód* (1932), **John Steinbeck** powieść *Podróże z Charleyem w poszukiwaniu Ameryki* (1962), **Alejo Carpentier** *Podróż do źródeł czasu* (1953), **Alberto Moravia** *Podróż do Rzymu* (1988)

²⁹⁵⁸ Dorota Nosowska, op. cit., passim.

²⁹⁵⁹ Nowa kultura podróżowania spowodowana była także odkrywaniem przez rozczarowaną przemianami protestancką Północ katolickiego Południa (Gerard Delanty, *Odkrywanie Europy. Idea, tożsamość, rzeczywistość*, przełożyła Renata Włodek, Kraków 1999, s. 108).

²⁹⁶⁰ Ryszard Kapuściński, op. cit., s. 249.

²⁹⁶¹ Janina Kamionka-Straszakowa, op. cit., s. 12.

²⁹⁶² Ibidem, s. 293.

²⁹⁶³ Ibidem, s. 297.

²⁹⁶⁴ Manfred Lurker, op. cit., s. 299.



chrześcijaństwem przeniknięty i zaznaczona emblematem Y²⁹⁶⁵, odczuwana jest tak w obrazach **Eugène Delacroix** (*Łódź Dantego*), **Caspara Davida Friedricha** (*Zawiedziona nadzieja*, *Wędrowiec pośród morza mgły*) czy w „intangible cosmic drama of the stars” na imaginacyjnej i religijnej w przesłaniu drodze *Gwiaździstej nocy* **Vincenta van Gogha** (1889)²⁹⁶⁶, a także w tajemnym świecie dźwięków: w monumentalnej i mistycznej organowej *Drodze krzyżowej* **Marcela Dupré**²⁹⁶⁷, w neoklasycznej i ascetycznej *Symfonii psalmów* **Igora Strawińskiego** symbolicznie dochodzącej do zwieńczenia w części III, w neoklasycystycznym humorystycznym postromantyzmie *Don Kichota* **Richarda Straussa**, w eksperymentalnym *Michaels Reise um die Welt* **Karlheinz Stockhausena** i w muzycznym decorum *Drabiny Jakubowej* **Krzysztofa Pendereckiego**²⁹⁶⁸.

Skoro w starożytnym i chrześcijańsko-judaistycznym odwzorowaniu całe nasze życie jest drogą, a raczej drogami, jeśli „topos wędrowki jest rodzajem metafory topograficznej dla ludzkiego doświadczenia”²⁹⁶⁹, to cała kultura euro-amerykańska może być traktowana jako ciąg nieustannych poszukiwań i droga ku lepszym rozwiązaniom, ku prawom człowieka i szczęściu – i tak pojmuje ją i opisuje **Daniel J. Boorstin**²⁹⁷⁰, wskazując na wielkich myślicieli i odważnych uczonych, którzy nonkonformistycznie przecierali tradycyjne szlaki. Sens symbolicznej podróży odnajdujemy w refleksji **Josepha Campbella**: „celem wyprawy nie jest ocalenie świata, lecz tylko nas samych”²⁹⁷¹, czy w tezie **Kapuścińskiego**: „te inne światy, inne kultury to są zwierciadła, w których przeglądamy się my i nasza kultura. Dzięki którym lepiej rozumiemy samych siebie, jako że nie możemy określić swojej tożsamości, dopóki nie skonfrontujemy jej z innymi. I dlatego **Herodot**, dokonawszy tego odkrycia, odkrycia kultury innych jako zwierciadła, w którym możemy się przejrzeć, aby samych siebie

²⁹⁶⁵ Także obrazami laski, kija, muszli, kapelusza, bramy, mostu, góry i drzewa, spirali, labiryntu, nici latarni morskiej, drabiny, dwóch wież, p.: Manfred Lurker, op. cit., s. 295-315.

²⁹⁶⁶ Ingo F. Walther, Rainer Metzger, *Van Gogh. The Complete Paintings*, Taschen 2006, s. 518-521, wraz z parą butów na obrazie pod tym tytułem jako symbolu drogi..

²⁹⁶⁷ Ponadto: *Tableaux de voyage* op. 31 – *Fantazja*, **Ignacy Jan Paderewski** *Chants du voyageur* op. 8,

²⁹⁶⁸ Ponadto: **Rafał Augustyn**: *Utwory podróżne* na fortepian oraz *Itinerarium* – concertino na fortepian z orkiestrą, filmy: *Bonnie and Clyde* **Arthura Penna**, *Rejs Marka Piwowskiego*, *300 mil do nieba* **Macieja Dejcera**, *Europa*, *Europa Agnieszki Holland*.

²⁹⁶⁹ Janina Kamionka-Straszakowa, op. cit., s. 298.

²⁹⁷⁰ Daniel J. Boorstin, *Odkrywcy. Dzieje ludzkich odkryć i wynalazków; Poszukiwacze. Dzieje ludzkich poszukiwań sensu świata*, tłum. Marcin Stopa, Warszawa 2001.

²⁹⁷¹ Joseph Campbell, op. cit., s. 169.



lepiej zrozumieć, każdego poranka, niezmordowanie, znowu i znowu wyrusza w swoją podróż”²⁹⁷².

*„Południe. Pojawiają się pszczoły.
Powój mocniej zapachniał na usypisku.
Obłoki szczęśliwe jak woły
Po mych kędziorach błędzą jak po pastwisku.
Morkosz. Morkosz. Ani jednej chmurki.
Leżę. Morkosz. Tańczują pagórki”²⁹⁷³*

6.3. *Sielankowe klimaty*, owe *fêtes galantes*, rozgrywające się w pogodnej, wręcz zabawnej aurze swobody obyczajowej i sentymentalizmu scenerii, złączone z odbiorem czy tworzeniem sztuki to także antyczne toposy nigdy nie zarzucone w europejskiej kulturze, sprzyjające schyłkowym czasom racjonalizmu, co zasadnie okazało się w dobie rokoka czy neoklasycyzmu. Owa Arkadia²⁹⁷⁴, przedmiot odwiecznych tęsknot wielokrotnie powraca w literaturze i sztuce, nieprzypadkowo przecież – człowiek zawsze dąży do oazy spokoju i szczęśliwości.

Arystotelesowskie reguły mimesis oraz kanon decorum okazują się w całej rozciągłości w renesansie, a zwłaszcza w epoce rozumu, inspirujące dla działalności i myślą m.in. **Jeana Jacquesa Rousseau, Johanna Gotfrieda Herdera i Friedricha Schillera. Wergiliuszowa** bukolika i **Teokrytowa** sielanka przeobrażone w sentymentalne pieśni i dworskie przedstawienia, skojarzone ze światem prostych pasterczek i pasterzy w klimacie czułościowości, argumentują o klimacie manieryzmu klasycyzmu, o jego prekursorskiej funkcji wobec romantyzmu. Nie bez znaczenia jest w tym przypadku akcent obcowania z naturalną przyrodą, waga prawdziwej przyjaźni i wiara we wrodzoną dobroć człowieka, co zostało niejednokrotnie cynicznie wystylizowane i zdeprecjonowane w kanonach rokokowego libertynizmu.

²⁹⁷² Ryszard Kapuściński, op. cit., s. 249.

²⁹⁷³ Konstanty Ildefons Gałczyński, *Polowanie z sokolami* (fragm.), w: *Wiersze na polskich obłokach*, wybór i wstęp Ziemowit Feddecki, Warszawa 2008, s. 120-124 (121).

²⁹⁷⁴ Jean Delumeau, op. cit., s. 112-115.



Ów syndrom miał też znaczenie w sferze wykuwania strategii politycznych – zawłaszczenie operowania przeszłością i symbolem sielskiego rajy przez filozofów, kaznodziejów i trybunów ludu tworzyło tak podstawy religijnych przekazów i nakazów, jak i pożądany model świetlanej przyszłości, w której „samospelnienie stało się formą odkupienia, miłość człowieka substytutem miłości Boga”²⁹⁷⁵, co w europejskich dziejach doprowadziło wprost do znanych i niejednokrotnie zbrodniczych postaci utopii.

Sielanka jako jeden z toposów europejskiej kultury, należąca według społecznej genezy podziału **Thomasa Hobbesa** do sfery wiejskiej²⁹⁷⁶, kontynuująca oba wzorce **Teokryta** i **Wergiliusza** (resp. rodzajowy obrazek pasterski i arkadyjska mityczna alegoria prostego i szlachetnego życia na łonie natury w *Bukolikach*), o dwóch płaszczyznach kompozycyjnych (liryczno-opisowe wprowadzenie i monologowa czy dialogowana pieśń pasterska) i główny gatunek sentymentalizmu²⁹⁷⁷, obecna także w epoce roztańczonego baroku jako romans pasterski (przykładem jest właśnie opowieść **Longosa** o **Daphnisie i Chloe**) i jako teatralna sielanka dramatyczna, o specyficznych znamionach erotycznych i mitologicznych²⁹⁷⁸ - pełni swą funkcję także w sferze muzyki. Stanowi element znanych też i w sztuce dźwięków toposów, które znane są już literaturze muzykologicznej, charakterystyczne tak dla poszczególnych kompozytorów, jak i dla całych okresów (styl pastoralny oddziaływujący w epoce klasycznej i romantycznej, stylizowany w późniejszych epokach)²⁹⁷⁹.

Jeżeli myślimy o sławnej sielance *Laura i Filon*, o charakterystycznym polskim sentymentalizmie **Franciszka Dionizego Książnika**, **Elżbiety Drużbackiej** i **Szymona Szymonowica**, a przede wszystkim o spokojnym wiejskim życiu **Jana z Czarnolasu**, o nostalgicznej sielance przełomu XIX i XX wieku ujawnionej w niej wskazanych suitach **Claude’a Debussy’ego** i **Maurice’a Ravela** na fali melancholijnej tęsknoty burżuazji za dawną wspaniałą przeszłością²⁹⁸⁰, o fortepianowych drobiazgach, *Bukolikach* **Witolda Lutosławskiego**, przygotowujących jego późniejszy warsztat

²⁹⁷⁵ Michael Burleigh, *Ziemska władza. Polityka jako religia. Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, z angielskiego przełożył Jerzy Korpanty, Warszawa 2011, s. 55.

²⁹⁷⁶ W: Rene Wellek, Austin Warren, *Teoria literatury*, przekład pod redakcją i z posłowiem Macieja Żurawskiego, Warszawa 1976, s. 309.

²⁹⁷⁷ Stanisław Jaworski, Marek Bernacki, Marta Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Warszawa – Bielsko-Biała, 2008, s. 418-422.

²⁹⁷⁸ Ibidem, s. 270, 272.

²⁹⁷⁹ Listy topików muzycznych dla klasycyzmu i romantyzmu w: Kofi Agawu, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford 2009, s. 43-49.

²⁹⁸⁰ Michel Faure, *Musique et société du second empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion 1985.



harmoniczny czy odczuwamy wreszcie sielankowy klimat **Antoine'a Watteau** i jego XX-wiecznej repliki, muzyki **Francisa Poulenca** na podkładzie także wzorca antycznego – **Zbigniew Herbert** pojmuje rokoko paralelnie do malarstwa kreteńskiego²⁹⁸¹ – odnajdujemy zarazem odmienne światy, zróżnicowane niuansowo i stylowo.

I taki jest też tytuł rozprawy **Ryszarda Przybylskiego** o tęsknotach poetów i malarzy, o inspirującej wędrownicy toposu poprzez wieki, o wiosnie, ptakach i szemrzących źródłkach, takich jak u **Karola Szymanowskiego** (*Źródło Aretuzy ze skrzypcowych Mitów*)²⁹⁸².

Ponadczasowe te tęsknoty, znamionujące kulturę Śródziemnomorza, owe „prośby o wyspy szczęśliwe”, zawsze drogie człowiekowi, umiejscawia autor w kontekście archetypów **Carla Junga**, metody eksplikacji tekstu **Ericha Auerbacha** i **Leo Spitzera** teorii toposu jako symboli kulturowych, zadaniem zaś metody odczytania toposu jest „ustalić jego funkcję ideową w istniejących niegdyś strukturach społecznych”²⁹⁸³.

Obrazy zaś Arkadii podejmowane od renesansu, a aktualne w całej literaturze²⁹⁸⁴ odżyły we francuskim malarstwie plenerowym prototypowym wobec impresjonizmu (**Camille Corot**, *Pastuszek*, 1840; *Homer i pasterze*, 1845²⁹⁸⁵ ze słynnym *Śniadaniem na trawie Eduarda Maneta*) i niemieckim symbolicznym (**Arnold Böcklin**, *Skarga pasterza /Dafnis i Amaryllis/*, 1866), **bożek Pan** snuje się zaś sielankowo także na przełomie wieków w słynnym pejzażowym anonsie impresjonizmu – *Preludium do popołudnia Fauna Claude'a Debussy'ego* (1894).

Każdorazowo pamiętać musimy o prototypowej dla późniejszego romantycznego modelu *Symfonii Pastoralnej Ludwiga van Beethovena*²⁹⁸⁶, która wyznaczyła kierunki procedur hermeneutycznej interpretacji idei w duchu germańskiej wyrazowości dla **Wagnera**, ale i dla **Hectora Berlioz**a i **Arthura Honeggera**. Ideał klimatu rustykalnego ze sztuką „learned” reprezentuje w modelowy sposób dzieło

²⁹⁸¹ Zbigniew Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 12.

²⁹⁸² Ryszard Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.

²⁹⁸³ Ibidem, s. 8 (ze wstępu). Autor niezwykle erudycyjnie i komparatystycznie analizuje wybrane utwory poetyckie: **Osipa Mandelsztama** *Odjazd na wyspy szczęśliwe* (1919), **Thomasa Stearnsa Eliota** *Popielec* (1930), **Tadeusza Różewicza** *Et in Arcadia ego* (1961).

²⁹⁸⁴ **Jacopo Sannazaro**, *Arcadia*, XV w.; **Torquato Tasso**, *Amintas i Jerozolima wyzwolona*, XVI w.; **Battista Guarini**, *Il Pastor fido*, XVI w.; **Andre Chénier**, *Bukoliki*, XVIII w., w: Francesca Pellegrino, Federico Poletti, op. cit., s.370-375.

²⁹⁸⁵ Też: **Józef Chelmoński** *Babie lato*.

²⁹⁸⁶ Richard Klein, *Die Pastorale, des Projekt Natur und der postmoderne Schlussverkauf: Ueber die Gegenwart und Vergänglichkeit Beethovens*, „Musik und Aesthetik” 2002, nr 6(21), s. 99-116.



Haydna, co nie stoi w sprzeczności u niego ani z wydźwiękiem ironii ani z partiami polifonicznymi; ów styl „pastuszka” wybitny muzykolog widzi jako naczelne hasło wieku XVIII w literaturze (komedie **Marivaux** i **Goldoniego**, erotyka **Prévosta** czy satyryczne powieści **Wielanda** aż po słynny *Candide* **Woltera**), co w muzyce objawia się właśnie w opus **Haydna**²⁹⁸⁷.

Zadziwiających zaś zwiastunów sentymentalizmu u **Johanna Sebastiana Bacha** postaramy się znaleźć w jego okolicznościowym zabawnym utworze *Capriccio B-dur sopra la lontananza del fratello diletissimo* (BWV 992) w formie suity o segmentach attacca zatytułowanych programowo²⁹⁸⁸ i będącym świeckim odpowiednikiem *Historii biblijnych* lipskiego mistrza **Johanna Kuhnaua**²⁹⁸⁹.

Zgodnie z barokowym systemem retorycznym utwór lipskiego mistrza zakończony jest fugą opartą na temacie trąbki pocztyliona²⁹⁹⁰. Późny ten utwór jest prototypowy w swym wymiarze gatunkowym – 6-częściową fantazją z fugą w zakończeniu, stylistycznie nawiązującą do klawesynistów francuskich, z elementami humoru i jak na mistrza polifonii, mało spolifonizowaną. Faktura akordowa, kombinowana z recytacyjną, segmenty taneczne (V), bogata ornamentyka i emocjonalny klimat zapowiadają już styl galant. Pastoralny klimat zdeterminowany jest powolnym odchodzeniem **Bacha** od kanonów polifonii, stanowiąc zamię nową epoki, właśnie sentymentalnej, akcentującej emocję, czego wielki mistrz miał świadomość.

To charakterystyczne dla francuskiej kultury zjawisko sielanki stało się podłożem dla rozkwitającego i czerpiącego inspiracje skądinąd impresjonizmu, a wśród tych tendencji także dla nostalgii za dawnymi czasami panowania, również i prymatu rodzimej kultury w całej Europie, za okresem roztańczonego rokoka, jego formalnych i artystycznych atrybutów, za epoką dworskiego menueta, dworskiej zabawy w ogrodzie, za momentem popularności klawesynu, co tak świetnie odczytała nasza polska artystka **Wanda Landowska**.

Klimaty kanonicznej sielanki, pogodnej i powierzchownej bukoliki skorelowane są najczęściej z wyznacznikami kultury francuskiej, stąd poniższe refleksje. Tak właśnie odczytuje genezę impresjonizmu **Michel Fleury**, który w tym wyjątkowym

²⁹⁸⁷ Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York – London 1998, s. 162-163.

²⁹⁸⁸ *Heine Schmeichelung der Freunde, Ein allgemeines Lamento*.

²⁹⁸⁹ Też: balet *Les Indes galantes* **J. Ph. Rameau** (1743).

²⁹⁹⁰ Manfred Bukofzer, op. cit., s. 379-380.



zespoleniu muzycznych symboli bukolicznych i dionizyjskich, aluzji oddalenia, sugestii i zawieszenia, w związku z naturą, dawnymi czasami i ziemią, w integracji z postaciami faunów i driad, celtyckich mgieł z technikami impresjonizmu dostrzega istotę tego fascynującego kierunku, rozpoczętego także przez **Claude'a – Moneta**.

Ta estetyka eteryczności, wyciszenia i oddramatyzowania przebiegu, wyrafinowania warstw brzmieniowych, te klimaty melancholii, sielskiej łagodności korespondujące ze stosowaniem formuł dawnych tańców i sublimacją środków warsztatowych – określane są przez potęgującą się świadomość wyższej burżuazji i arystokracji o kresie jej dominacji, jej roli opiniotwórczej i wpływającej na władzę, o jej powolnym odchodzeniu w kręgi własnej prywatności, w formację „emigracji wewnętrznej”.

Interesująca jest natomiast odmienna od powszechnie przyjmowanych teza autora o impresjonizmie stanowiącym kontynuację poprzedzającego go romantyzmu na bazie wspólnej „estetyki marzenia i oddalenia”²⁹⁹¹. Autor wpisuje się w obowiązujące już rozumienie konstruktywnych interferencji impresjonizmu i symbolizmu, traktując ekspresjonizm i surrealizm jako zerwanie z tradycją, a ponadto wbrew powszechnej klasyfikacji ustanawia triadę najważniejszych figur kompozytorskich tej tendencji: obok **Debussy'ego** i **Ravela** widzi potrzebę włączenia także **Fredericka Deliusa** (1862-1934). Wspomnieć w tym miejscu można ten angielski „rajski” poemat symfoniczny *Walk to the Paradise Garden* wyłaniający się z nicości i do niej powracający w zakończeniu, nasuwający skojarzenia z nastrojem impresjonizmu obok przychylniej dla ucha kantyleny, a statyka i niekonfliktowa harmonika obrazują główny motyw.

Przechadzając się tedy pośród rajskich ogrodów, posłuchamy sielankowej, nostalgicznej i stylizującej muzyki francuskich impresjonistów, nawiązujących do „złotej ery” rodzimej sztuki dźwięków, czyli epoki rokoka, szkoły klawesynistów. Powrót sielanki w dziele **Francisa Poluena** jest symptomatyczny dla manierystycznego w swym symplicyzmie i „bluffowości” galijskiego neoklasycyzmu,

O owym nostalgicznym zwrocie do dawnej krainy, prototypowej dla całej późniejszej muzyki francuskiej, czyli do świata rodzimych klawesynistów nawiązał **Claude Debussy** (poza pieśniami *Fêtes galantes* do sł. **Paula Verlaine'a**, 1891, 1904) w suicie *Pour le piano* (*Prélude, Sarabanda, Toccata*, 1901) i częściowo w innych

²⁹⁹¹ Michel Fleury, *L'impressionisme et la musique*, Fayard 1996, s. 11, 18-23.



utworach (*Hommage à Rameau z Images I* cz.2., *6 Epigraphes antiques*, 1914)²⁹⁹², *Menuet z Petite suite* na 4 ręce i *Menuet z Suite Bergamasque* (1905), według **Michela Faure** – „patchwork de morceaux hétérogènes”²⁹⁹³ oraz w przełomowym dziele datującym początek modernizmu muzycznego – *Prélude à l'après-midi d'un faune* jednocześnie zakotwiczonym jeszcze w dalekim orfizmie, w dialektyce romantyzmu i **Wagnerowskiej** regule leitmotivu²⁹⁹⁴.

Archaizujący klimat suity *Pour le piano*²⁹⁹⁵, diatoniczna i modalizująca podstawa harmoniczna, prostota faktury, błyskotliwa motoryka, przywołanie dawnych form (*Prélude* w uproszczonym schemacie wczesnej sonaty), dworska elegancka gestyka, witalność – wszystkie te elementy stanowią aluzje do stylu słynnego galijskiego rokoka nie bez wyabstrahowania charakterystycznych wektorów warsztatowych **Debussy’ego** (barwowe zestawienia akordów, paralelizm akordowy). W związku z tym **Lucien Rebatet** mówi o kompromisie między tradycją a nowoczesnością²⁹⁹⁶.

Dwumotywiczne perpetuum mobile *Prélude* zasadza się na kontraście z akordową, elegancką i dostojną *Sarabandą*, monomotywiczną, a motoryczną *Toccata* (abaca) wieńczy cykl, będący odwzorowaniem stylistyki drogich Francuzom klawesynistów. Ruchliwe figuracje w funkcji barwowej cz. I oparte na technice wariacyjnej i rondowej, zawsze stanowiących bazę galijskich procedur, prostota struktur melodycznych i diatonika (w ulubionych francuskich tonacjach krzyżykowych), dominująca rola pierwszego motywu - odnoszą się do dawnego świata rokoka, świata niegdyśjszej Arkadii, przywoływanego u końca wieku. W tym momencie jeszcze nie rozkwitnął impresjonizm, jeszcze pobrzmiwa nostalgia za rozbawionym dworskim życiem XVIII wieku i sielankowymi miniaturami grywanymi w kameralnym gronie na delikatnym klawesynie.

Z kolei *6 Epigrafów antycznych*²⁹⁹⁷, dobitnie już impresjonistycznych warsztatowo, artykułują komponenty tego stylu²⁹⁹⁸. Badacz twórczości francuskiego

²⁹⁹² *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été, Pour un tombeau sans nom, Pour que la nuit soit propice, Pour la danseuse aux crotales, Pour l'Égyptienne, Pour remercier la pluie au matin.*

²⁹⁹³ Michel Faure, op. cit., s. 92.

²⁹⁹⁴ David J. Code, *Hearing Debussy reading Mallarmé: Music après Wagner in the Prélude à l'après-midi d'un faune*, „*Journal of the American Musicological Society*” 2001, nr 54 (3), s. 493-554.

²⁹⁹⁵ *Klaviermusik A-Z*, herausgegeben von Christof Rügger, Lipsk 1988, s. 255; Alfred Cortot, *La musique française de piano*, Paris 1981, s. 9-47.

²⁹⁹⁶ Lucien Rebatet, op. cit., s. 637.

²⁹⁹⁷ Lucien Rebatet, op. cit., s. 265-267.



mistrza **Stefan Jarociński** traktuje tę suitę w rozdziale pt *Elementy symboliczne*²⁹⁹⁹, podkreślając nastrój sielskiej pogody i melancholii w pierwszym segmencie.

Bardziej klasycyzujący i zarazem magiczny klimat utworów **Maurice'a Ravela**, bardziej intensywny w swoim wirtuozostwie i efektowny w panoramie barwności ukazuje się w cyklu typu XVIII-wiecznego ordre *Le Tombeau de Couperin* (1917)³⁰⁰⁰, w *Menuet antique* (1895), słynnej *Pavane pur une infante defunte* (1899)³⁰⁰¹, *Menuet sur le nom d'Haydn* (1909) i w zajmujących nas w tym momencie suitach *Ma mère l'oye* (dziecięca, na 4 ręce, 1908, w wersji baletowej 1911)³⁰⁰² i *Daphnis et Chloé* (1909-1912)³⁰⁰³.

Retrospektywny ukłon w stronę preferowanego przez kompozytora stylu **François Couperina** świeci blaskiem nastroju sérénité w pogodnym, lekkim i eleganckim hommage mu poświęconym³⁰⁰⁴, stylizującym aurę drogiego Francuzom rokoka wraz z ludycznymi obrazami dawnych instrumentów (*Rigaudon*), arystokratyczną gracją (*Menuet*)³⁰⁰⁵ i żartobliwą *Fugą*³⁰⁰⁶, ujawniając zarazem specyficzne dla niego faktory warsztatowe³⁰⁰⁷. Formy taneczne (marsz w *Laideronnette*, *Imperatrice des Pagodes* i walc w *Pięknej i bestii*) w suicie *Moja matka gęś*³⁰⁰⁸ o literackich skojarzeniach (bajka **Charlesa Perraulta** *Petit Poucet*) i orientalnych melizmatycznych aluzjach dźwiękowych (obrazek o cesarzowej Wschodu) z ulubionymi przez kompozytora efektami zegarowymi, dzwonów, fanfar i harf - stanowią charakterystyczne exemplum melancholijnych powrotów, tym razem do krainy szczęśliwego dzieciństwa. Zastanawiająca jest w tym utworze wzmocniona jeszcze skłonność kompozytora ku klasycyzującym, symplifikującym postaciom

²⁹⁹⁸ Orientalizacja meliki i rytmiki, sekundy dodane, modalizacja harmoniki, skala całotonowa, swoboda formalna, ornamentyzacja faktury obok momentów toposu pastoralnego (*Pour invoquer Pan...*, *Pour un tombeau...*, *Pour l'Égyptienne*)

²⁹⁹⁹ Stefan Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1976, s. 164-167.

³⁰⁰⁰ *Prélude, Fuge, Forlana, Rigaudon, Menuet, Toccata*; w: Stefan Jarociński, op. cit., s. 584-586; Alfred Cortot, op. cit., s. 248-292 (287-292).

³⁰⁰¹ Stefan Jarociński, op. cit., s. 586-587.

³⁰⁰² Stefan Jarociński, op. cit., s. 588-589.

³⁰⁰³ Temat popularny w XVIII wieku (**J. J. Rousseau**), potem np. **Jacques Offenbach**, **Henri Maréchal**.

³⁰⁰⁴ Michel Faure, op. cit., s. 285.

³⁰⁰⁵ Ibidem, s. 584.

³⁰⁰⁶ Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, przeł. Maria Zagórska, Kraków 1977, s. 53-54.

³⁰⁰⁷ Politalność, polifoniczność barwowa, ornamentyka w funkcji sonorystycznej, taneczność układów rytmicznych, dysonansowość w funkcji stylizacji kaprysu, groteskowe, scherzowe efekty fakturalne, stylizacja gry dud w pastoralnym *Menuecie*, kołysankowa *Forlana*, orientalizacja harmoniki i zgodna z gatunkiem burzliwa motoryka w *Toccacie*, akordy nonowe, paralelizm przebiegu, powrót motywu początkowego w *Toccacie*.

³⁰⁰⁸ *Prélude, Danse du rouet* oraz *Pavane de la belle au bois dormant, Petit poucet, Laideronnette, imperatrice des pagodes, Les entretiens de la belle et la bête, Le jardin féerique*.



dźwiękowym, zjawisko nie tylko determinowane gatunkiem bajki (dźwiękowy kontrast rejestrowy i stylistyczny Pięknej i Bestii).

Obok elementów egzotycznych obserwować można także stylizacje gregoriańskie (*Pavane de la Belle au bois dormant*); mistrzowskie jest także muzyczne przedstawienie rozsypywanych okruszyn chleba przez **Tomcia Palucha** (cz.2.), budzi podziw dźwiękowa charakterystyka tematów poszczególnych części, wszystkie te motywy zaprezentowane są w początkowym *Prélude*.

Ponownie oddziałuje w tym utworze zamierzona stylizacyjna prostota faktury i przebiegu harmonicznego, stosowanie archaicznych środków warsztatowych³⁰⁰⁹ (zestawianie akordów, monomotywiczność i reguła snucia motywicznego, stylizacja francuskiej faktury późnobarokowej) w zespoleniu z feerią barw, brzmieniową funkcją instrumentacji i postaciami impresjonizmu tworzą niezwykle obrazy muzyczne o sielankowym, bajkowym, czarodziejskim wydźwięku, które można zaklasyfikować do opisanego poniżej gatunku *fairytory*, gatunku charakterystycznym dla kompozytora.

O „superbe polychromie” mówi **Lucien Rebatet** w przypadku idylli, symfonii choreograficznej *Daphnis et Chloé*³⁰¹⁰, zbudowanej na dwóch głównych motywach Nimf i Amora, piętno neopoganizmu u zarania XX wieku ogłasza wspomniany **Michel Fleury**³⁰¹¹, a owa specyficzna „*fraîcheur hellénique*”³⁰¹² dla **Elliotta Antokoletza** jest znamieniem przywiązaniem twórcy do tendencji klasycyzujących poprzez wyraziste linie tematyczne, klarowną architekturę czy harmonikę stabilizującą przebiegi w odcinkach kadencyjnych³⁰¹³.

Dzieło zaprezentowane w biografii kompozytora jako oparte na fundamencie pięciu tematów głównych³⁰¹⁴ (m.in. temat miłosny **Dafnisa**, temat **Chloé** w formie walca, temat piratów) jest gatunkiem baletu, a więc ciągiem tanecznym (taniec religijny, młodych dziewcząt, poganiacza wołów, taniec **Dafnisa** w formie barkaroli). Autor widzi w tym utworze reminiscencje techniki **Debussy’ego**, a także **Aleksandra Borodina** i prototypowe postacie dla **Alberta Roussela** obok charakterystycznych cech samego **Ravela** (szmery ilustrujące typowy dla impresjonizmu „syndrom akwatyyczny”,

³⁰⁰⁹ Fauxbourdon, gymel, ostinato.

³⁰¹⁰ Lucien Rebatet, op. cit., s. 656.

³⁰¹¹ Michel Fleury op. cit., s. 359.

³⁰¹² Paul Pittion, *La musique et son histoire. T.2. De Beethoven à nos jours*, Paris 1961, s. 301.

³⁰¹³ Elliott Antokoletz, *Muzyka XX wieku*, tłum. Justyna Chęsy-Parda, Jacek Lesiński, Agnieszka Kubiak, Inowrocław 2009, s. 132-134.

³⁰¹⁴ Vladimir Jankelevitch, op. cit., s. 46-48.



„melodie pastuszej fletni”, akordy apoggiaturowe, barwne efekty bachanalii i wrzawy piratów, dominacja elementu rytmicznego).

Sławny migotliwy w swych figuracyjnych postaciach i nie dysonujący harmonicznym fragment *Lever du jour*, ze śpiewem ptaków i walcem, ta „Grèce de mes rêves”, czy przywołujący figuracyjne barwne szmery **Liszta**, feerię **Rimskiego-Korsakowa** czy **Strawińskiego** segment końcowych bachanalii – to ponownie nostalgiczna interpretacja dawnych idiomów klasycznych, śródziemnomorskich, zawsze barwnych i bliskich człowiekowi, niezależnie czy to greckie wirowanie czy francuski impresjonizm³⁰¹⁵.

Pozostając w klimacie tej nieosiągalnej Arkadii i przypominając sławny „manifest” rokoka **Jeana Antoine’a Watteau** (1717), „prekursora impresjonizmu”, jak ogłasza wybitny badacz literatury³⁰¹⁶ oraz przypominając pożegnanie, jakie z owymi *fêtes galantes* i *fêtes champêtres* podjęli znowu poeci – **Theophile Gautier**, **Theodor de Banville** i **Gerard de Nerval**, przytoczyć trzeba podążającego za nimi klasycyzującego i żartobliwego eklektyka spod znaku Grupy Sześciu, **Francis Poulenc**. Stworzył on swoją słynną miniaturę *L'embarquement pour Cythère* w stylu walca i w klimacie wesołej, acz melancholijnej beztroski i miłosnych zabaw na wyspie Afrodyty, podobnie jak słynny klawesynowy *Concert champêtre* napisany dla **Wandy Landowskiej** na fali owych rokokowych reminiscencji, o *Wyspie radosnej* **Debussy’ego** tu nie wspominając...

Roztańczona walcem dwufortepianowa miniatura *L'embarquement pour Cythère* (1951) **Francisa Poulenca** w klarowny sposób nawiązująca do dworskiej atmosfery francuskiego rokoka, jest, jak powiedział sam kompozytor „muzyczną akwarelą **Dufy’ego**”³⁰¹⁷. Jako wyraz nostalgii za utraconą Arkadią i za wsią dzieciństwa Nogent-sur-Marne³⁰¹⁸ – jest figurowanym na wzór rodzimych klawesynistów rondem wariacyjnym, wykorzystującym ludową melodię z XVIII wieku³⁰¹⁹ i zarazem jednym z licznych przykładów muzycznego humoru, charakterystycznego dla kompozytora³⁰²⁰.

³⁰¹⁵ Podobny klimat odznaczył też dorobek włoskiego neoklasycyzmu (*Scarlattiana* **Alfredo Caselli**), też opera tragedia bukoliczna **Richarda Straussa** *Daphne* (1936-1937).

³⁰¹⁶ Ryszard Przybylski, op. cit., s. 45.

³⁰¹⁷ Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris 1954, s. 176.

³⁰¹⁸ Henri Hell, *Francis Poulenc. Musicien français*, Paris 1978, s. 125.

³⁰¹⁹ Jolanta Bauman-Szulakowska, *Sérénité – humor – fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisa Poulenca*, Poznań 2000, s. 29.

³⁰²⁰ Rozprawa o muzycznym humorze twórcy: Jolanta Bauman-Szulakowska, op. cit.



Trzydziesty stylizujący koncert **Poulenca** nawiązujący do gatunku wczesnego **Haydna** i preferowanego XVIII wieku klawesynistów³⁰²¹, prosty w konstrukcji architektonicznej³⁰²², z *Sicilianą* w cz. II jest szczytowym osiągnięciem drugiego okresu tworzenia kompozytora (z lat 1922-1940) o idiomie sérénité i znamionach klimatu **Strawińskiego**. O twórczej dla **Poulenca** regule odniesień do dawnych i współczesnych kompozytorów świadczy w *Concercie* m. in. powtórzenie słynnego z *Bolera* **Ravela** przesunięcia modulacyjnego (cz. II). Ten pastoralny klimat wspomagany jest charakterystycznym dla twórcy stosowaniem muzycznego humoru (ironia na temat „ptasich motywów” **Beethovena** z *Koncertu fortepianowego G-dur* (zakończenie cz. II).

„Duch” koncertu, jego elementy warsztatowe (proste i czasem „chwytliwe” melodie, liryzm cz. II, ostinatowa czy homofoniczna technika akordowa, redukcja faktury z elementami ornamentyki neorokokowej, skameralizowana orkiestra, baza diatoniczna i wyrazisty neoklasyczny styl z segmentami rokokowej ruchliwości) stawiają pytania o wpływ idei Art Déco, o infiltracje założeniami kubistów czy **Guillaume’a Apollinaire’a**, co w sumie sprowadza się do tez *Grupy Sześciu*, wzorującej się na idiomie **Strawińskiego** w kontraście do dzieła **Debussy’ego**. Z tym nastrojem kojarzą się fortepianowe *6 Epigrafów antycznych* **Claude’a Debussy’ego** (1914).

Schyłkowa bowiem epoka neoromantyzmu angielskiego naznaczona zmoderowanym melancholijnym impresjonizmem objawiła się w Anglii w dziele **Ralpa Vaughana Williamsa**³⁰²³.

Stąd, podsumowując „la rupture avec le réel inaugurée par les dernières oeuvres de **Monet** s’est prolongée dans l’art abstrait”³⁰²⁴.

Sytuując muzyczne prądy XX wieku w kontekście intelektualnych orientacji tej epoki, **Alicja Jarzębska** wpisuje impresjonizm w sieć idei inspirowanych panteizmem, zespalając je, w sposób już uprawomocniony, z symbolizmem oprócz ewidentnych tendencji w ówczesnym malarstwie i sztuce słowa. Stąd szereg słynnych u impresjonistów muzycznych upostaciowań odwołujących się do natury; muzyka jako

³⁰²¹ Jolanta Bauman-Szulakowska, op. cit., s. 44-46..

³⁰²² Cz. I: ABCA, cz. II ab cc, forma katalogowa cz. III.

³⁰²³ Anthony Edward Barone, *Modernist rifts in a pastoral landscape: Observations on the manuscripts of Vaughan Williams’s Fourth symphony*, „The Musical Quarterly” 2008, nr 91 (1-2), s. 60-88.

³⁰²⁴ Michel Fleury, op. cit., s. 473. ??????????????????



„sztuka pleneru”³⁰²⁵ odwzorowywała zwłaszcza zjawiska wody, morza, nieba, ogrodów, a w te nastroje wplatają się klimaty pastoralne, nie pozbawione melancholii.

Problem rodzaju literackiego i jego muzycznego odwzorowania jest jednak szerszy – poszukiwanie szczęśliwych światów, mitologicznego złotego wieku³⁰²⁶, Raju utraconego, właściwy jest wszystkim epokom – w XX wieku mamy prozę i poezję **Zbigniewa Herberta**, Arkadię **Czesława Miłosza** w *Dolinie Issy*³⁰²⁷ oraz w muzyce polskiej o tym tytule *sacra rappresentazione* **Krzysztofa Pendereckiego**, do dawnej utopii nawiązuje np. **Wisława Szymborska** (*Utopia*)³⁰²⁸.

Poza symboliczną *Sinfonia rustica* **Andrzeja Panufnika** skupimy się na drobnych fortepianowych *Bukolikach* **Witolda Lutosławskiego** (cykl 5 utworów, 1952) - w swej neoklasycznej prostocie i swobodnej harmonice dwunastodźwiękowej oparte na wzorach ludowych³⁰²⁹ powstawały w czasie pisania sławnego *Koncertu na orkiestrę*, kończącego okres neoklasyczny kompozytora. Stanowią studium struktur harmonicznym, rytmicznych i fakturalnym w celu opracowania własnego systemu twórczego, systemu redukcji i symetrii układów interwałowych, są więc dokonaniem laboratoryjnym prowadzącym od neoklasycyzmu do nowego rozdziału, już „sonorystycznego”, ustabilizowanego później, w latach 60-tych.

Cały rozdział pt. *Krajobraz idealny* poświęcił znamienity **Ernst Robert Curtius** problematyce krainy szczęśliwości przejętej przez **Wergiliusza** od **Teokryta**. I stąd ów „motyw bukolicznego spoczynku” pozostał w sferze wiecznie aktualnych i pożądanym symboli. Śledząc fascynującą ewolucję owego locus amoenus poprzez lirykę rzymską, średniowieczną wagantów z chrześcijańską wizją raju **Wergiliuszowych** Pól Elizejskich³⁰³⁰, i przepowiednię nadejścia Zbawiciela, z pszczołami, śpiewem ptaków i z Fletnią Pana³⁰³¹ przez dzieło **Johna Milтона**, **Edmunda Spensera**, **Pierre Ronsarda**, dochodzimy do *Fausta* **Johanna Wolfganga Goethego**³⁰³².

³⁰²⁵ Alicja Jarzębska, op. cit., s. 62-68 (63).

³⁰²⁶ M. in.: *Prace i dnie Hezjoda, Metamorfozy Owidiusza; Pietro da Cortona, Złoty wiek, 1641-1646; Lucas Cranach Starszy, Złoty wiek, 1530*, p.: Lucia Impelluso, *Ogrody...*, op. cit., s. 344.

³⁰²⁷ *Bramy raju Jerzego Andrzejewskiego* i opera **Joanny Bruzdowicz, Paweł Szymański** *In Paradisum*.

³⁰²⁸ Też: film *Złoty wiek Luisa Bunuela* (1929).

³⁰²⁹ Wg melodii kurpiowskich ze sławnego zbioru ks. **Władysława Skierkowskiego**.

³⁰³⁰ Ernst Robert Curtius, op. cit., s. 206.

³⁰³¹ Ernst Robert Curtius, op. cit., s. 191-209.

³⁰³² *Literatura Europy. Historia literatury europejskiej*, red. Annick Benoit-Dusauroy i Guy Fontaine, Gdańsk 2009, s. 37-40.



Wizje raju o genezie wschodniej sumeryjskiej i zoroastryzmu obok reliktyw platońskich, mistycyzmu żydowskiego i gnostycyzmu³⁰³³, obecne w malarstwie od wczesnego renesansu³⁰³⁴ inkorporowane zostały w chrześcijaństwie poprzez tradycję żydowską³⁰³⁵; Ale nawet w Arkadii obecna jest Śmierć – słynny napis *Et in Arcadia ego* (**Nicolas Poussin**, 1630 i **Guercino**, 1618) funkcjonuje jako symbol zmaconej szczęśliwości.

A więc, w konkluzji – psalm napisany dla **Jana Pawła II** *Beatus vir Henryka Mikołaja Góreckiego* (1979)³⁰³⁶ - Arkadia uspokojonego Bogiem i modlącego się człowieka wyrażona w prostych, po wielokroć repetowanych akordach i prostych psalmowych zaśpiewach na bazie archaizujących modalizmów, na podłożu wysublimowanego diatonizmu i linearyzmu w podniosłym duchu. Utwór pochodzący z okresu redukcyjnego kompozytora ustabilizował jego rozślawiony później uproszczony warsztat stosowany w celu wyrażania doniosłych uczuć, najwyższych wartości, sprzęgniętych często ze sferą religijną i ludową³⁰³⁷.

6.4. Etos rycerski i muzyczna faerie story

„*Historia to nie tylko to, co kiedyś było,
to również to, co z tego zrobiono*”³⁰³⁸

Genezy rycerskich zachowań, obowiązującej do dziś etyki, a także wzorców o wiele późniejszego romantyzmu i transformowanej z tego modelu miłości romantycznej szuka się dziś w fascynującej nieodmiennie kolejne pokolenia epoce francuskich trubadurów. Pozostając na tropach kulturowych skutków ich nowatorskich osiągnięć, dochodzimy aż do kongenialnego dzieła **Richarda Wagnera**, które od tego punktu

³⁰³³ Jean Chalumeau, *Historia raju. Ogród rozkoszy*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 1996.

³⁰³⁴ Matilde Battistini, op. cit., s. 214.

³⁰³⁵ Manfred Lurker, op. cit., s. 157, 236.

³⁰³⁶ *Psalm* na chór mieszany, wielką orkiestrę i baryton solo op. 38 wg tekstów psalmów nr nr 142, 30, 37, 66, 33 z *Księgi Psalmów* w przekładzie ks. **Jakuba Wujka** w oprac. **Hetzenauera**, Sandomierz 1930, też: **Michał Kondracki** *Pastorale* na orkiestrę (1954).

³⁰³⁷ Bohdan Pociąg, *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Katowice 2005.

³⁰³⁸ Marc Bloch, *Pochwała historii czyli o zawodzie historyka*, przekł. Wanda Jedlicka, Warszawa 1960.



zostało skojarzone ze stanem Liebestod, aczkolwiek w sensie ekspresywnym i w kobiecych partiach wokalnych zjawisko to istniało już wcześniej³⁰³⁹.

Sednem niniejszego przedstawienia będzie prześledzenie ewolucji jednego specyficznie symbolicznego interwału muzycznego, seksty małej³⁰⁴⁰, w kontekście dwóch arcydzieł: mistrza z Bayreuth obok jego francuskiej kontynuacji w ujęciu **Claude'a Debussy'ego** jako podniesienia i uwznioślenia symboli rycerskich z okresu średniowiecza oraz ich wyjątkowego zespolenia, syntetyzującego tak klimat dawnych sag, jak i ducha kultury niemieckiej czy swoistej transformacji tych idei w przypadku galijskiego mistrza. Stąd nieco odmienny tok rozumowania, oddalony od tradycyjnych wywodów historyczno-porównawczych, który to tok zostanie spointowany właśnie dwiema analizami muzycznymi sfery semiotycznej interpretacji (*Pélleas i Mélisande* **Claude'a Debussy'ego** oraz odmiennie odczytanego poematu symfonicznego pod tym samym tytułem **Arnolda Schönberga**)³⁰⁴¹.

I w tym momencie wskazać trzeba na muzyczny symbol, topos, ową romantyczną ikonę *Holendra tulacza*, sekstę małą, owo amor ornamenta sztuki³⁰⁴², która jest muzycznym odzwierciedleniem faerie story, angielskiego gatunku epickiego typu „fantasy” w swoistej interpretacji **Johna Ronalda Ruela Tolkiena**; jest nowym wcieleniem barokowej retoryki muzycznej, jest kontynuacją cantus coronatus **Jana de Grocheo** z epoki ars nova, czyli śpiewu dworskiego, a przede wszystkim począwszy od sumeryjskiego mitu o **Wenus** i jej kontekstem miłości i śmierci³⁰⁴³, a na dramacie **Wagnera** skończywszy - jest wcieleniem zjawiska miłości w muzyce, co wyczerpująco przedstawił **Constantin Floros**³⁰⁴⁴ i co podkreśla **Mieczysław Tomaszewski**, mówiąc o

³⁰³⁹ *Madrygały i Lament Orfeusza* **Claudio Monteverdiego**, madrygały miłosne **Gesualdo da Venosy**, **Cristoph Willibald Gluck**, opery **Carla Marii von Webera** *Oberon* i *Wolny strzelec*, *Wampir* **Heinricha Augusta Marschnera**, symfonia dramatyczna **Hectora Berlioz**a *Romeo i Julia*, *Symfonia Faustowska* **Ferenca Liszta**, opera **Piotra Czajkowskiego** *Eugeniusz Oniegin*, potem: *X Symfonia Gustava Mahlera* o temacie głównym wywiedzionym z motywu **Tristana** i II pieśń z *Kindertotenlieder* (p.: Constantin Floros, *Gustav Mahler. Visionär und Despot. Porträt einer Persönlichkeit*, Zurich – Hamburg 1998); Karol Szymanowski: kulminacja *Litanii do Marii Panny*, pieśni: *Słyszałem Ciebie z Czterech pieśni* na głos i fortepian, *W mem sercu z Sześciu pieśni* do sł. **Tadeusza Micińskiego**, climax *Nocy letniej* z *Bunte Lieder*.

³⁰⁴⁰ Rozdział ten jest rozwinięciem mojego opublikowanego artykułu: Jolanta Szulakowska-Kulawik, *Seksta mała jako symbol miłości w operze, w: Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*, red. Ryszard Daniel Goliańek i Piotr Urbański, Toruń 2010, s. 195-208.

³⁰⁴¹ Opera **Richarda Straussa** *Kawaler złotej róży* oraz odwzorowanie rycerskiej legendy w poematach symfonicznych **Bedřicha Smetany** z cyklu *Ma Vlast* (*Blaník, Tabor*).

³⁰⁴² Umberto Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przekł. Magdalena Kimula, Mikołaj Olszewski, Kraków 2006.

³⁰⁴³ Sławomira Żerańska-Kominek, *The Venusian Triad: Love, Music and Death*, w: *Interdisciplinary Studies in Musicology*, red. Maciej Jabłoński and Ryszard J. Wieczorek, Poznań 2007, s.51-59; też: James Frazer, op. cit., s.276-277.

³⁰⁴⁴ Constantin Floros, *Der Mensch, die Liebe und die Musik*, Zurich – Hamburg 2000.



częstym eksponowaniu seksty w melodyce i harmonice pieśni romantycznych celem uwewnętrznienia ich klimatu³⁰⁴⁵. Nawet we współczesności żywy jest ów mit rycerskości w innym wydaniu – *Mi-parti* Witolda **Lutosławskiego** oznacza asymetrię formy kroju i barwy w ubiorach giermków w XII wieku (1976).

Jesteśmy, myśląc także o Wagnerowskim *Tannhäuserze*, w klimacie rycerskiej dworności protorenesansu XIII wieku³⁰⁴⁶, zakorzenionego od XI wieku w poezji trubadurów prowansalskich³⁰⁴⁷, kiedy to tematyka miłości stała się elementem „wysokiego stylu” europejskiej literatury języków narodowych³⁰⁴⁸, rycerzy pozostających pod opieką słynnej „emancypantki” **Eleonory Akwitańskiej**, odgrywających swą cywilizacyjną rolę tak w celtyckich i bretońskich mitach, jak i w zakazanej obrzędowości katarów³⁰⁴⁹, krwawo spacyfikowanych (1209), w gloryfikowaniu zakazanej dworskiej miłości pozamałżeńskiej³⁰⁵⁰, stając się odzwierciedleniem europejskiego mitu cudzołóstwa i zakazanego związku po wsze czasy³⁰⁵¹, także w korelacji arabskiego pochodzenia erotyki i mistyki³⁰⁵² oraz w rycerskim systemie wartości przenikniętym ideą kalokagathii, zespołu cnót stoickich, rycerskich, bohaterskich i szlacheckich z ważną funkcją cielesności³⁰⁵³ aż po zmytyzowane wzorce **Robin Hooda** i niewieścią wersję rycerskich cnót – **Joannę d’Arc**³⁰⁵⁴.

³⁰⁴⁵ Mieczysław Tomaszewski, op. cit., s. 91.

³⁰⁴⁶ Walter Ullmann, *Średniowieczne korzenie renesansowego humanizmu*, przeł. Jerzy Mach, Łódź 1985.

³⁰⁴⁷ Umberto Eco, w: *Historia piękna...*, op. cit., s. 161.

³⁰⁴⁸ Erich Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. I-II, przeł. i wstępem opatrzył Zbigniew Żabicki, Warszawa 1968, s. 250.

³⁰⁴⁹ Jako skutek odwiecznego antagonizmu orientalizmu i hellenizmu: Christopher Dawson, *Tworzenie się Europy*, tłum. Jolanta W. Zielińska, Warszawa 2000, s. 176-178; *Rozkwit średniowiecza. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Daniel Power, tłum. Zbigniew Dalewski, Warszawa 2011, s. 185-186; Aleksander Hall, *Francja i wielcy Francuzi*, Warszawa 2007; Georges Duby, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980-1420*, przeł. Krystyna Dolatowska, Warszawa 1986, s.157-159; Jean Mathieux, *Wielkie cywilizacje. Rozkwit i upadek imperiów*, przeł. Grażyna Majcher i Maria Żurowska, Warszawa 2008, s.333; *Historia świata śródziemnomorskiego*, red. Jean Carpentier i François Lebrun, przeł. Antoni Pierchała, Ossolineum 2003, rozdz. VIII; *Pays cathare*, Vic-en-Bigorre 2006.

³⁰⁵⁰ Regine Pernoud, *Kobieta w czasach katedr*, przeł. z francuskiego Iwona Badowska, Katowice 2009, s. 104-122.

³⁰⁵¹ Jan Tomkowski, op. cit., s.66-69 – legenda o **Tristanie** starsza niż cykl arturiański, te romanse rycerskie powiązane są jednym elementem zakazanej miłości do małżonki swego władcy – wpływy tych idei zawarte są w poezji pierwszej pisarki francuskiej **Marie de France** z II poł.XII w., tworzyła ona gatunek zwany lai; odpowiednikiem tych eposów w Hiszpanii jest *Poemat o Cydzie* z XII w.

³⁰⁵² Denis de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. Lesław Eustachiewicz, Warszawa 1968.

³⁰⁵³ Arnold Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, przekł. Janina Ruszczyćówna, Warszawa 1974, t.1., s.163 i nn.

³⁰⁵⁴ Film **Victoria Fleminga** (1948), **Luca Bessona** (1999).



Rezultaty tego pojmowania świata głęboko tkwią w naszej podświadomości do dzisiaj³⁰⁵⁵, czego dowodem jest z jednej strony protestancki etos pracy XVIII-wiecznej Anglii oraz chociażby model... westernu, jak to uzasadnia **Maria Ossowska**, a wśród rycerskich bohaterów można ujrzeć tak **Ashleya Wilksa** z *Przeminęło z wiatrem*, jak **Bolesława Wieniawę-Długoszowskiego**³⁰⁵⁶. Za reminiscencje dawnych kodeksów rycerskich można uznać także współczesne „pojedyńki medialne” przy okazji wyborów czy ważnych problemów gospodarczo-politycznych (np. debata profesorów ekonomii **Leszka Balcerowicza** i **Jacka V. Rostowskiego**).

Funkcji mitu o **Tristanie** poświęcona jest znakomita, wspomniana przed chwilą, rozprawa **Denisa de Rougemont**, który od tej opowieści wywodzi większą część zachodniej literatury, także mentalności, obowiązującej aż do dzisiaj. Mit o **Tristanie** to wzór romansu, to początek charakterystycznego dla kultury Zachodu modelu nieszczęśliwej miłości, kultu pożądanego cudzołóstwa i tajemnicy, to kanon postawy dżentelmeńskiej wobec kobiety i reguł *savoir-vivre*'u (popularnych od wczesnego renesansu podręczników dwornego zachowania się – *Dworzanin* **Baldassare Castiglione**, 1528³⁰⁵⁷), to wreszcie schemat dialektycznej powieści romansowej z przeszkodami w miłości, nie wspominając metod postępowania w grze dyplomatycznej i prowadzeniu wojen. Ale sam autor zaznacza: mit wzniesie dopiero **Richard Wagner**, powie wszystko i dopełni to muzyką, jak to określa równie celnie **Carl Dahlhaus**: „its music, which, according to the metaphysic adopted by Wagner from **Schopenhauer**, expresses the ‘inner essence’ of events and phenomena”³⁰⁵⁸.

Koresponduje to z teorią **Eero Tarastiego**, dla którego cykliczna koegzystencja mitu i muzyki zakończyła się wraz z dziełem **Wagnera** i schyłkowej jego wersji w świecie **Richarda Straussa**; sztuka **Jean Sibeliusa** w swej genezie wskazuje na **Liszta**³⁰⁵⁹.

Kreując charakterystyczny interwał seksty w dominującej funkcji, funkcji językowej, **Wagner** nawiązał do gry średniowiecznych gestów³⁰⁶⁰, do całej niezwykle

³⁰⁵⁵ Joseph Campbell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B.S. Flowers, Kraków 2007.

³⁰⁵⁶ Maria Ossowska, *Etos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 1973, s. 195-223.

³⁰⁵⁷ Euan Cameron, *Wstęp, w: Szesnasty wiek. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Euan Cameron, z angielskiego przełożyła Małgorzata Szubert, s. 15-32 (17) oraz: Christopher F. Black, *Spoleczeństwo*, w: *Ibidem*, s. 104-134 (120).

³⁰⁵⁸ Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, translated by J. Bradford Robinson, University of California Press/Berkeley, Los Angeles, London 1989, s. 204.

³⁰⁵⁹ Eero Tarasti, *Myth and Music...*, op. cit., s. 60-61.

³⁰⁶⁰ Jean-Claude Schmitt, *Gest w średniowiecznej Europie*, przeł. Hanna Zaremska, Warszawa 2006.



bogatej i funkcjonującej tak w życiu codziennym, jak i w sztuce symboliki tego czasu, których wykładnią jest XIII-wieczny alegoryczny poemat *Powieść o Róży*³⁰⁶¹, do funkcjonującego znaczenia szóstki jako symbolu jedności³⁰⁶², jak i do wielkiego średniowiecznego romansu **Abelarda i Heloizy** (1118).

Ówczesna scholastyczna teoria gestu traktowała na równi z akustyczno-matematycznymi zasadami (**Roger Bacon**, *De musica - „Opus tertium”* rozdz. LIX, XIII w.); miały one także znaczenie ...medialne – w kaznodziejstwie. Mamy tutaj do czynienia z procesem enromancement, sfabularyzowania³⁰⁶³. Działa tu także czas mitologiczny, powtarzający się w formie progresji akordu tristanowskiego, w formie tożsamości motywu duetu miłosnego uniesienia i sceny śmierci; wije się ten sam średniowieczny czas obdarzony piętnem emocjonalnym³⁰⁶⁴.

Semiotyczna wykładnia tego interwału wykracza poza przyswojoną już jego przynależność do zbioru figur retorycznych, z rodzaju emfatycznych (exclamatio)³⁰⁶⁵, co uległo krystalizacji na przełomie XVI i XVII w. i stanowiło podstawy symbolicznej interpretacji muzyki barokowej.

Zjawisko to pozostaje także w typowym dla kultury zachodniej klimacie sztuki – sztuki opiewającej miłość w tajemnicy, od **Amora i Psyche** począwszy, od najśłynniejszej pary średniowiecza **Abelarda i Heloizy** aż do **Romea i Julii**, a strukturalnie staje u początków gatunku romansowej tragedii opanowanej przez miłosny „furoi”³⁰⁶⁶ z *Iliadą* w tle.

Zachowane w zbiorowej europejskiej spuściźnie kulturowej pozostają tak wzorce rycerstwa spod Grunwaldu, sagi o **Rolandzie**, legenda o rycerzach Okrągłego Stołu z **królem Arturem** na czele i **Nibelungach**, pojmowane zależnie od epoki (*Rycerz, śmierć i diabeł Albrechta Dürera* (1513), *Portret Erazma Barączca Leona Wyczółkowskiego*, (1911) aż po pełne humoru powieści „płaszcz i szpady” **Alexandra Dumasa** i **Lope de Vegi** (*Pies ogrodnika*, 1618) oraz po ironiczną metamorfozę tej ikony w postaciach **Don Kichota** i **Sancho Pansy**³⁰⁶⁷.

³⁰⁶¹ **Guillaume de Lorris, Jean de Meung** – Jan Tomkowski, op. cit., s.72; Jan Tomkowski, *Literatura powszechna*, Warszawa 1997.

³⁰⁶² Jack Tresidder, op. cit., s.167.

³⁰⁶³ Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, przeł. Hanna Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s.330.

³⁰⁶⁴ Aron Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, przeł. Józef Dancygier, Warszawa 1976.

³⁰⁶⁵ Danuta Szlagowska, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998, rozdz. II *Retoryka*.

³⁰⁶⁶ Pietro Citati, *Światło w nocy. Wielkie mity w historii ludzkości*, przeł. Joanna Ugniewska, Warszawa 2003, s.69.

³⁰⁶⁷ Aż po odrzuceniu wzorca rycerza wygnańca w *Transatlantyku* **Witolda Gombrowicza** (1953).



Nad genezą tego fascynującego zjawiska zastanawia się wybitny znawca epoki, **Jacques Le Goff**, nad zdumiewającym zespoleniem bretońskiej legendy z prowansalską herezją o wschodnim zakotwiczeniu³⁰⁶⁸, której to sens wykształcenia się z estetycznej idei pięknej fikcji na bazie myśli antycznej kalokagathii i dawnego „honoru stanowego uwolnionego od świadomości feudalnej” doprecyzowuje nieoceniony **Johann Huizinga**³⁰⁶⁹.

Aron Guriewicz określa to jako scholastykę miłości – zbiór kanonów zachowania w miłości, stereotyp, jedność pierwiastka etycznego, estetycznego i socjologicznego. Jako źródło owej liryki poetów wskazuje autor, co rzadkie w literaturze o średniowieczu, konflikty natury finansowej, napięcia pomiędzy szczeblami hierarchii feudalnej, a przede wszystkim nowe, miejskie, świeckie odczuwanie czasu.

Nie trzeba dodawać, iż także w muzyce sztuka francuskich trubadurów i truverów, owa alba lub tknięta już indywidualizmem *chanson de geste*³⁰⁷⁰, odegrała znaczną rolę jako prototyp liryki miłosnej podobnie jak w powstającej wówczas literaturze w językach narodowych³⁰⁷¹ (zachowane utwory z przełomu XI i XII w., schyłek ok. XIII w.), w gatunku humoru muzycznego czy późniejszych form narracyjnych; jej pochodzenie było religijne lub taneczne ludowe³⁰⁷². Po prześladowaniach katarów artyści – emigranci na dworze sycylijskiego **Fryderyka II** jako nauczyciele wpłynęli na poetów wczesnego odrodzenia³⁰⁷³.

Nowy typ bohatera, idealnego rycerza dwornego o symbolicznym imieniu to ucieleśnienie archetypicznego wątku, wszechobecnego w literaturze światowej; postać istotna jest do dziś w literaturze przede wszystkim dzięki kompilacji **Josepha Bédiera** (1864-1938) z 1900 r.³⁰⁷⁴, utożsamiana z rozwiniętą dworską sztuką dojrzałego gotyku (*rayonnant*, *Decorated Style* czy *Hochgotik* z okresu 1200-1370)³⁰⁷⁵, prowadząca już do gotyku płomienistego, kiedy to struktura została podporządkowana dekoracji³⁰⁷⁶ - jak dogłębnie współgra ta aura z patosem projektu scenografii baletu **Salvadora Dali** *Tristan i Izolda* 1944, *Figureas*³⁰⁷⁷), z niezwykle ekspresyjnym stylem dekoracji do dramatu autorstwa

³⁰⁶⁸ Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident medieval*, Paris 2008, s. 322-324.

³⁰⁶⁹ Johann Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. Tadeusz Brzostowski, wstęp Henryk Barycz, posłowie Stanisław Herbst, Warszawa 1974, rozdz. 4. *Idea rycerska*.

³⁰⁷⁰ Stanisław Jaworski, Marek Bernacki, Marta Pawlus, op. cit., s. 145, 148.

³⁰⁷¹ *Rozkwit średniowiecza. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Daniel Power, tłum. Zbigniew Dalewski, Warszawa 2011, s. 114-120.

³⁰⁷² Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique. Des origines à nos jours*, Paris 1969, s. 59-64.

³⁰⁷³ Małgorzata Wozaczyńska, *Muzyka średniowiecza*, Gdańsk 1998, s. 36.

³⁰⁷⁴ Michał Hanczakowski, Michał Kuziak, Andrzej Zawadzki, Bernadeta Żynis, *Wielki leksykon literatury*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008, s.58-60; Andrzej Z. Makowiecki, *Słownik postaci literackich. Literatura powszechna*, Warszawa 2004, s.515-517.

³⁰⁷⁵ *Historia. Średniowiecze i epoka nowożytna*, red. Bartłomiej Kaczorowski, Warszawa 2002, s.67.

³⁰⁷⁶ Mario Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. Wojciech Jekiel, Warszawa 1981, s.80.

³⁰⁷⁷ *Dali. Le Triangle de l'Ampourdan*, ed. Jordi Puig, Figueras 2003.



Daniela Libeskinda (opera w Saarbrücken)³⁰⁷⁸ i z wymową powieści **Marii Kuncewiczowej** *Tristan 1946*. Archetyp ten, istotny dla kultury hiszpańskiej w *Pieśni o Cydzie* (1140), obecny jest, jak wskazuje **Denis de Rougemont**³⁰⁷⁹, w *Lolicie Vladimira Nabokova*, w *Doktorze Żywago* **Borysa Pasternaka** czy w *Człowieku bez właściwości* **Roberta Musila**. Na podobny klimat w literaturze polskiej zwraca uwagę **Maria Janion** w odniesieniu do wiersza **Adama Mickiewicza** *Ucieczka*³⁰⁸⁰, a nam droga jest legenda o uśpionym rycerzu spod Giewontu wraz ze zmytizowanymi Krzyżakami i wojownikami z *Potopu*.

Gatunek ten romansów rycerskich, śpiewanej poezji trubadurów³⁰⁸¹, legend arturiańskich³⁰⁸², klasyfikowany jako opowieść przygodowa z pierwiastkiem fantastycznym³⁰⁸³ czy saga celtyckich bardów, *Estoire*, o celtyckiej prawarstwie, będąca exemplum średniowiecznej wędrówki motywów³⁰⁸⁴, wcielenie symboliki moralności Dnia i mistyki Nocy, działania medium **Erosa** w grze oskarżającej stan małżeński³⁰⁸⁵ i będący rezultatem wyżu demograficznego w warstwie arystokracji oraz agnaticznego systemu dziedziczenia³⁰⁸⁶ - nieprzypadkowo przecież został zintensyfikowany przez **Wagnera** na fali ideologii romantycznych³⁰⁸⁷ i romantycznej dialektyki podświadomości intensyfikującej „dawność” i łatwą jednocześnie percepcję mitycznych opowieści³⁰⁸⁸; działo się to w fundamentalnym dla narodu niemieckiego wieku rodzenia się nacjonalizmu. Wagę tego momentu rodzenia się legend na bazie zapoczątkowanych w romantyzmie badań nad średniowieczem i pragnienia młodości w dobie odrodzenia się narodowej myśli niemieckiej podkreśla **Ernst R. Curtius**.

Znamienity badacz wyodrębnia także system rycerskich cnót wzorowany na antycznych kanonach, tzn.: „moralno-estetyczne kategorie natury świeckiej, które rozwinęły się częściowo już na długo przed powstaniem rycerstwa... ów szczególnie urok etosu rycerskiego polega właśnie na płynności

³⁰⁷⁸ Daniel Libeskind, *Przełom: przygody w życiu i architekturze*, z angielskiego przeł. Małgorzata Zawadka, Warszawa 2008.

³⁰⁷⁹ Denis de Rougemont, *Mity o miłości*, przeł. Maria Żurowska, Warszawa 2002.

³⁰⁸⁰ Maria Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s.134: Adam Mickiewicz, *Ucieczka. Ballada*, w: *Dzieła wszystkie*, t.1., cz. III, Wiersze 1829-1855, oprac. Czesław Zgorzelski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk - Łódź 1981, s.12.

³⁰⁸¹ Richard Tarnas, op. cit., s. 263.

³⁰⁸² Francesca Pellegrino, Federico Poletti, *Literatura...*, op. cit., s.312, 320; Andrzej Donimirski, *Kobiety z mitów i legend*, Katowice 1988, s.177-188.

³⁰⁸³ Józef Heistein, *Historia literatury francuskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Ossolineum 1997, s.24-26.

³⁰⁸⁴ Hubert Orłowski, *Wiek nacjonalizmu i rozwoju cywilizacyjnego 1848/1849 – 1914/1918*, w: Czesław Karolak, Wojciech Kunicki, Hubert Orłowski, *Dzieje kultury niemieckiej*, Warszawa 2007; *Wielki Atlas mitów i legend świata*, red. William G. Doty, z angielskiego przełożył Jerzy Korpanty, Warszawa 2004, s.127.

³⁰⁸⁵ Denis de Rougemont, op.cit., s. 89.

³⁰⁸⁶ *Rozkwit średniowiecza...*, op. cit., s. 75-77.

³⁰⁸⁷ Ryszard Daniel Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku*, Poznań 1998.

³⁰⁸⁸ Eero Tarasti, *Myth and Music...*, op. cit., s. 61-64.



rozmaitych ideałów, niektórych blisko pomiędzy sobą spokrewnionych, innych zaś diametralnie sprzecznych. Możliwość takiego swobodnego oddziaływania pomiędzy sobą, wolności poruszania się wewnątrz bogatego i urozmaiconego świata wartości musiała stanowić bodziec wewnętrzny dla poetów dworskich³⁰⁸⁹.

Przeistaczane przez pokolenia opowieści zyskały swoją szczytową wersję w dworskiej, wysublimowanej literaturze, która jest urzeczywistnieniem procesu „akceptacji norm dworskich przez wojowników”, jak to określił **Norbert Elias**³⁰⁹⁰, a dotyczy epok od XI aż do XVIII wieku. Antynomią postaci **Tristana** jest **Don Juan**³⁰⁹¹, co podkreśla nawet **Søren Kierkegaard** w swojej *Erotyce muzycznej*³⁰⁹².

Wagner w typowo niemiecki sposób rozumiał owe mity – uniwersalnie i metafizycznie³⁰⁹³, mistycznie, odwołując się do dominikańskiej mistyki jego własnej kultury w czasach późnego średniowiecza, które to idee stanowią „stadium początkowe rozwoju ducha niemieckiego” (**Mistrz Eckhart**), jak to określił w 1831 r. **Karol Rosenkranz**³⁰⁹⁴. Były te poglądy tworzywem dla chrześcijaństwa nieortodoksyjnego i kierunków heretyckich, paralelnych do prowansalskiego ruchu katarów³⁰⁹⁵. Jednocześnie zaś inspiracją dla młodego kompozytora podczas samotnych spacerów w 1842 r. była lektura *Mitologii germańskiej* **Jakuba Grimma**, oraz także poznanego w Dreźnie średniowiecznego oryginału **Godfryda ze Strasburga** z 1210 r. *Tristan und Isolde, ein hofisches Epos* w tłumaczeniu **Karla Simrocka** z 1855 r.; niewątpliwie wpływ miała także wielka popularność w II połowie XIX wieku (w l.1820-1870) archetypicznej powieści *Ivanhoe*³⁰⁹⁶ **Waltera Scotta** (1819).

Nie sposób też nie wspomnieć o inspiracjach pochodzących od sławnego króla - erudyty **Ludwika II Bawarskiego** (1845-1886), obarczonego dziedziczną chorobą psychiczną z rodu **Wittelsbachów**, twórcy słynnych zamków: *Neuschwanstein*, *Linderhof* i cały przepełniony symboliką łabędzia *Hohenschwangau* (czwarty *Herrenchiemsee* stanowi odwzorowanie Wersalu)³⁰⁹⁷, konstruowanych i

³⁰⁸⁹ Ernst Robert Curtius, op. cit., s. 547-569 (568).

³⁰⁹⁰ Norbert Elias, *O procesie cywilizacji*, w: Czesław Karolak, Wojciech Kunicki, Hubert Orłowski..., op. cit., s.40.

³⁰⁹¹ Denis de Rougemont, op.cit.

³⁰⁹² Søren Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, w: *Albo-albo*, t.1., tłum. i wstęp Jarosław Iwaszkiewicz, Warszawa 1976, s.122.

³⁰⁹³ Daniel J. Boorstin, Twórcy. *Geniusze wyobraźni w dziejach świata*, z angielskiego przełożyli Dorota Kozińska, Marcin Stopa, Jacek Suchecki, Warszawa 2002, s.575.

³⁰⁹⁴ Czesław Karolak, Wojciech Kunicki, Hubert Orłowski..., op. cit., s.62.

³⁰⁹⁵ Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004, s. 123-158.

³⁰⁹⁶ Michel Pastoureaux, op. cit. , s.369-376; Jan Tomkowski, *Dzieje...*, op. cit., s.219; Andrzej Z. Makowiecki, *Słownik ...*, op. cit., s.232-233.

³⁰⁹⁷ Dorothea Baumer, *Guide to the Castles*, Garmisch-Partenkirchen; Julius Desing, *King Ludwig II. His Life, his End*, Lechbruck 1976.



koncypowanych w „duchu” starogermańskich legend, znanych królowi z dzieciństwa, z opowiadań matki. Dekoracje zamków, ich ustylizowanie i zespolenie z przyrodą w swym ukonstytuowaniu stanowią zamierzone i celne nawiązanie do dawnej rodzimej kultury. Tam bywał **Wagner** w charakterze gościa i na tym wspinałym tle sztuki i przyrody powstały pierwsze zamysły arcydzieł mistrza, zamysły zainicjowane przez króla i fundowane aż do jego tragicznej śmierci w pobliskim stawie³⁰⁹⁸...

Krzysztof Kozłowski³⁰⁹⁹ zwraca uwagę ponadto na ówczesne znane Wagnerowi pisma **Karla Lachmanna** i **Georga Gottfrieda Gervinusa**, znawców wczesnogermańskiej filologii, którzy mieli znaczny udział we wzrastającej popularności tej mitologii mitów w I połowie XIX wieku; przytacza także znane wówczas dzieło **Juliusza Mosena** *Król Marek i Izolda*.

To **Tomasz Mann** uważał, iż romantyzm niemiecki „w swojej najgłębszej istocie jest uwodzeniem, mianowicie uwodzeniem ku śmierci”³¹⁰⁰. W tym kontekście zrozumieć można lepiej słynną frazę **Paula Celana** z jego *Fugi śmierci*: „śmierć jest mistrzem z Niemiec”³¹⁰¹. Ta typowo niemiecka skłonność widoczna także w słynnej *Lenorze* **Gottfrieda A. Bürgera**, prowadzi do *Cierpień młodego Wertera*, i poprzez Wagnera do filmowej „trylogii niemieckiej” **Lucchina Viscontiego**: *Zmierzch bogów, Śmierć w Wenecji* i *Ludwig* o królu **Ludwiku Bawarskim**.

John Daverio zwraca uwagę na rolę ideologii romantycznej, specyficznej w niemieckiej kulturze, wskazuje także na zapoczątkowany przez **Wilhelma Heinricha Wackenrodera** i **Ludwiga Tiecka** medievalizm³¹⁰², podobnie **Arnold Hauser** widzi w procesie adaptacji tych wateków podłoże niemieckiego romantycznego nacjonalizmu o charakterze idealizującym³¹⁰³.

Serge Gut³¹⁰⁴ zaś akcentuje układ personalny dramatu trójkąta miłosnego, układ typowy dla klasycznej komedii francuskiej, także o genezie celtyckiej³¹⁰⁵ – związek kobiety i dwóch mężczyzn³¹⁰⁶; aksjomatem jest rozpoznanie wpływu na ideę **Tristana** myśli **Artura Schopenhauera**³¹⁰⁷.

Zbieżność owych odmiennych sposobów myślenia, koncentrujących się w ciągle na nowo podejmowanym eposie o **Tristanie** i w owej tajemniczej sekście jest

³⁰⁹⁸ Nie spowodowanej ingerencją osób trzecich.

³⁰⁹⁹ Krzysztof Kozłowski, *Salvation in Love. „Tristan und Isolde” by Richard Wagner*, w: *Interdisciplinary Studies...*, op.cit., s.109-128.

³¹⁰⁰ Tomasz Mann, *Niemcy i naród niemiecki*, tłum. K. Górniak, w: *Po upadku Trzeciej Rzeszy. Niemieccy intelektualiści a tradycja narodowa*, wybór i wstęp Jerzy W. Borejsza i Stefan H. Kaszyński, Warszawa 1981, s.35.

³¹⁰¹ Paul Celan, *Wiersze*, wybór, tłumaczenie i posłowie F. Przybylak, Kraków 1988, s.8-12; Feliks Przybylak, *Paul Celan. Metody i problemy „liryki esencji”*, Wrocław 1952.

³¹⁰² John Daverio, *Nineteenth Century Music and the German Romantic Ideology*, New York 1993, s.226.

³¹⁰³ Arnold Hauser, *Filozofia historii sztuki*, przeł. Danuta Danek, Janina Kamionkowa, Warszawa 1970, s. 309.

³¹⁰⁴ Serge Gut, *La musique moderne de 1900 a` 1945*, w: *Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen Age a` nos jours*, sous la direction de Marie Claire Beltrando Patier, Bordes 1982, s.513-560 (522).

³¹⁰⁵ *Wielki atlas mitów...*, op. cit., s. 121.

³¹⁰⁶ Serge Gut, op. cit., s. 443.

³¹⁰⁷ Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. II, Berlin 1961, s.879.



zastanawiająca. Czy tak samo jedynie przypadkowa jest zbieżność „pierścienia” ujawniającego się każdorazowo na przełomie wieków ?

Zarówno znane okoliczności powstania dramatu³¹⁰⁸, materia pięciu pieśni pisanych w 1857 r. do słów ukochanej **Matyldy Wesendonck**, jak i rozwinięta **Chopinowska i Lisztowska** chromatyka³¹⁰⁹ są fundamentem słynnego wstępu³¹¹⁰; owa seksta podkreślona jest jeszcze przez trzy transpozycje³¹¹¹, a także przez swą labilność rozmiaru. Pojawia się i później – jako motto pieśni żeglarza, jako motyw partii **Izoldy** w I akcie (sc.1.), a wreszcie stanowi podstawę słynnego duetu miłosnego z II aktu.

Jej konstruktywną funkcję podkreśla **Robert Bailey**: „an important device for maintaining continuity in this opening unit”³¹¹², a **Richard Taruskin**, określając interwał jako „francuską sekstę”, wywodzi ową konstrukcję aż od **Mozarta**, od jego *Fantazji fortepianowej KV 542*, wskazując zarazem na jej obecność (w postaci z obniżoną kwintą) w dziełach **Karla Marii von Webera** (uwertura do opery *Euryanthe*) czy **Ferenca Liszta** (*Die Lorelei*)³¹¹³. Budowę tego motywu pojmuje jako złożenie z później występujących w materiale dramatu sekst i wznoszącego się tetrachordu chromatycznego (s. 541), a cały wstęp interpretuje jako pełen harmonii i spokoju obraz, paralelny do morskiej podróży bohaterów.

Jest to zresztą kolejny z romantycznych toposów, a sugestywność muzyki **Wagnera**, także w odmalowywaniu żywiołów, jest dostrzegana w świecie sztuki: „Interesujące przy tym wszystkim jest to, jakimi środkami posługiwał się Wagner, sugerując np. wzniosłość, majestat, powietrze i wiatr”³¹¹⁴. Podobnie alegoryczne znaczenie motywu wskazuje **Heinrich Poos**³¹¹⁵, **Walther Wossidlo** zaś³¹¹⁶ podkreśla jeszcze sekstę małą w pieśni młodego żeglarza i w motywie Trolli w akcie I – jest to według jego terminologii „Liebeszaubermotiv”.

³¹⁰⁸ Richard Wagner, *Ausgewählte Schriften und Briefe*, ed. Alfred Lorenz, B.2., Berlin 1938.

³¹⁰⁹ W odniesieniu do motywu początkowego dramatu **Zdzisław Jachimecki** mówi o reminiscencji z pieśni **Liszta** „*Ich möchte hingehn*” (Wagner, Kraków 1973, s.239).

³¹¹⁰ P.: analiza wstępu: Ernst Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchatel 1961.

³¹¹¹ Dla **Richarda Bassa** symptomatyczne w tego typu dziele operowym: *From Gretchen to Tristan: The Changing Role of Harmonic Sequences in the Nineteenth Century*, “*The XIXth Century Music*” 1996, nr 3, s.263-285 (o akordzie tristanowskim s.279-285).

³¹¹² Robert Bailey, *Richard Wagner Prelude and Transfiguration from “Tristan and Isolde”*, New York 1985, s.128.

³¹¹³ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol.3., rozdz. 42. *Deeds of Music Made Visible*, o **Tristanie** s.539-558.

³¹¹⁴ Małgorzata Sacha-Piekło, *Powietrze*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, ogień, woda, powietrze*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków 2002, s.199-257 (244).

³¹¹⁵ Heinrich Poos, *Die Tristan Hieroglyphe. Ein allegoretischer Versuch*, „*Musik Konzepte*“ 1987, nr 57-58, s.46-103.

³¹¹⁶ Walther Wossidlo, *Populärer Führer durch Poesie und Musik*, Leipzig (b.d.).



Wagner, ów „detourneur”, jak o jego ówczesnych mówi **Michel Chion**³¹¹⁷, kompozytor muzycznej ekstazy, dopełnił owe wielowiekowe mity, doprecyzował poprzez muzykę i wysublimował zarazem wszystkie te wątki, dokonując symbolizacji cierpienia miłosnego i oddalenia, argumentując celnie i proroczco znaną nam dzisiaj tezę wybitnego badacza **Jacquesa Le Goffa** o długim średniowieczu, trwającym w zasadzie aż do Wielkiej Rewolucji Francuskiej, bez cięcia u początku renesansu³¹¹⁸; stworzył wreszcie **Wagner** najdoskonalsze wcielenie charakterystycznego dla europejskiej kultury gatunku *Liebestod*³¹¹⁹, jak opisuje to zjawisko **Constantin Floros**³¹²⁰, a zakotwiczonego w onirycznej dla średniowiecznej kultury strefie – strefie celtyckich obrzędów³¹²¹.

Seksta odgrywająca ważną rolę w somnabulicznym dziele impresjonisty, **Claude’a Debussy’ego** (1892-1902) do tekstu **Maurice’a Maeterlincka** byłaby pendant do słynnego dramatu **Wagnera**, wiążąc się z partią **Melisandy**? – jednak jest to racja poprawna, o czym zaświadcza literatura muzykologiczna³¹²². Jeżeli **André Schöffner** określa dramat liryczny **Debussy’ego**³¹²³ jako „un nouveau Tristan” (s.916),

³¹¹⁷Michel Chion, *La symphonie a` l`époque romantique de Beethoven a` Mahler*, Fayard 1994 też o **Berlioze, Liszcie i Straussie**.

³¹¹⁸Jacques Le Goff, *Długie średniowiecze*, przekł. Maria Żurowska, Warszawa 2007.

³¹¹⁹Constantin Floros, op. cit.

³¹²⁰Znamienity naukowiec dokonał przeglądu psychicznych i emocjonalnych funkcji sztuki dźwięków, dogłębnie opisał także jej rolę w europejskiej kulturze od czasów starożytnych po czasy współczesne (**O. Messiaen, G. Kurtag**), omawiając szereg utworów związanych z tematem afektu (**C. Monteverdi, K. F. E. Bach, K. W. Gluck, W. A. Mozart, L. van Beethoven**), melancholii (**J. Kuhnau, G. F. Händel, L. van Beethoven**), problemami etycznymi (**A. Bruckner, K. A. Hartmann**) czy nawet z astrologią (**G. Holst**). Naczelnym tematem fascynującej rozprawy jest relacja miłości i muzyki, rozpatrywana w obliczu zjawiska „amore” operowego dzieła **W. A. Mozarta**, wobec czułości i sentymentalizmu wczesnego romantyzmu pojmowanych jako „imaginäre Liebesszenen”, w świetle klimatu „*Eine tiefe Klage um Dich*” **Roberta Schumanna**, „*Die welterlösende Liebe*” **Ryszarda Wagnera** czy wreszcie miłości psychopatycznej **Ryszarda Straussa** i deziluzjonizmu tego uczucia w operze XX wieku (**A. Berg, P. Hindemith, B. Bartók**).

Mitowi **Tristana** poświęcony jest cały rozdział książki pod tytułem *Affinität von Liebe und Tod*, w którym autor stabilizuje zarówno tło metafizyczne, hermeneutyczne, symboliczne, autobiograficzne, jak i kwestie enharmoniki słynnego akordu, obok wskazania na istotne pokrewieństwa: z *X Symfonią Gustava Mahlera* (w części głównej, czwartej i w finale), reminiscencje wstępu **Tristana** w słynnym *Adagietto z V Symfonii G. Mahlera* skomponowanym dla świeżo poznanej **Almy Schindler** (t.61-71), fragmentu II aktu 2. sceny (partia **Izoldy**) w Kwartecie smyczkowym **A. Berga** napisanym dla żony **Heleny** (cz. II, t.119 i nn.), fragmentu wstępu (t.25-28) w tym samym kwartecie (cz. II, t.129-132). Oprócz idei **A. Schopenhauera** w roli inspiracji dla **Wagnera C. Floros** wskazuje także na *Hymnen an die Nacht* **Novalisa** (s.232).

³¹²¹Jacques Le Goff, op. cit.

³¹²²Robert P. Morgan, *Twentieth Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York – London, s.40-50; Andre Schöffner, *Debussy*, w: *Histoire de la musique. Encyclopédie de la Pleïade*, t. II, red. Roland Manuel, Gallimard 1963, s.909-927; Wallace Brockway, Herbert Weinstock, *The World of Opera. The Story of its Development of its Creation and Performance 1600-1941*, London 1963; Beekman C. Cannon, Alvin H. Johnson, William G. Waite, *The Art of Music*, New York 1960, s. 414-415.

³¹²³Karl Heinz Wörner, *History of Music*, trans. W. Wager, New York London 1973, s.364.



to jego rodak, współczesny badacz **Serge Gut** mówi wręcz, iż „Debussy, malgré tout sa nouveauté s’inscrit davantage dans une filiation avec Wagner plutôt que dans une rupture”³¹²⁴. **Robin Holloway**, autor monografii o wpływie **Wagnera** na **Debussy’ego**³¹²⁵ wręcz twierdzi, iż mistrz francuski nigdy nie pozbył się owego wpływu³¹²⁶.

Podobieństwa do **Wagnerowskiego** arcydzieła podnoszą autorzy angielskiej historii muzyki w kwestii roli centralnej sceny miłosnej, akcentując zarazem różnice, nie tylko warsztatowe, ale także w sposobie podejścia do pozbawionej patosu narracji, traktowanej kinetycznie u **Wagnera**, efemerycznie u **Debussy’ego**³¹²⁷. Jest to dla autorów koniec muzycznego romantyzmu, a zarazem początek nowej ery³¹²⁸, charakterystyczny dla owych klimatów melancholijnego dekadentyzmu i dla świadomości zespolenia dwóch biegunów kultury europejskiej – **Wagnera** i **Debussy’ego**.

Ów *Pelleas*, jak nokturny **Whistlera**, to „galijskie wyzwanie wagneryzmowi”³¹²⁹, to obrazy, gdzie „chaque personnage est une image de éloignement”³¹³⁰ stoi niezaprzeczalnie w cieniu **Mistrza z Bayreuth**³¹³¹, co miało miejsce przez trzy dekady Trzeciej Republiki³¹³², jednak ów konflikt zostaje w końcu przewyższony (s.478)³¹³³. Nie dokonał tego, rzecz jasna, **Camil Saint-Saëns** w podobnej do **Tristanowskiej** aurze *Samson i Dalila*.

³¹²⁴ Serge Gut, op. cit., s. 513-560.

³¹²⁵ Robin Holloway, *Debussy and Wagner*, London 1979; też: Marcel Dietschy, *A Portrait of Claude Debussy*, ed. and trans. W. Ashbrook and M. G. Cobb, Oxford 1990; p. też: Daniëlle Pistone, *Wagnerian Images in French Correspondance from the Second Half of the 19th Century*, *RILM Abstracts* 2001; Eric R. Toya de Marenne, *La poësis en question: Les poètes français et Richard Wagner*, PH.D. dissertations, Illinois: The University of Chicago 2002.

³¹²⁶ Debussy przygotowywał się do tego wyzwania – przytoczyć tu trzeba pieśń do słów **Baudelaire’a** *La mort des amants* (1887), otwierającą cykl *Cinq poèmes de Charles Baudelaire* (1889), a sam motyw **Tristana** tkwił głęboko w jego świecie dźwięków – ujawnia się pierw w *Sarabandzie* z suity *Pour le piano* w pierwszym akordzie i jeszcze potem w *Golliwogg’s Cake-Walk* z suity *Children’s Corner* z 1908 r. **Stefan Jarociński** wskazuje na zarysowujący się motyw **Melisandy** już we wczesnych pieśniach do słów **Theodora de Banville** – *Nuit d’étoiles* (1876), wykorzystany potem w **kantacie** *La demoiselle elue* (1888), w *Des Fleurs* z cyklu pieśni *Proses lyriques* (1892-1893) i jako motyw czołowy bohaterki dramatu lirycznego (sc. III akt II).

³¹²⁷ Beekman Alvin, Cathlyn Cannon, Alvin H. Johnson, William G. Waite, op. cit., s. 414-418.

³¹²⁸ Ibidem, s. 418.

³¹²⁹ Wallace Brockway, Herbert Weinstock, op.cit., s.359.

³¹³⁰ Frédérick Goldbeck, *Des compositeurs au XXe siècle*, traduit par Gerhard Brunschwig, Parution 1988, s.21.

³¹³¹ Steven Hübner, *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism and Style*, Oxford Univ. Press 1999.

³¹³² Nathalie Brunet, *Musique germanique et modernisme en France à l’aube du XXe siècle*, „Revue Internationale de la Musique Française” 1985, nr 18, s. 47-57; Jean-Marc Rodrigues, *Genèse du wagnerisme proustien*, w: *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, „Le Musicien” 1987, s. 77-81.

³¹³³ Paul Holmes, *Debussy*, przekł. Roman Kowal, Kraków 1999, s.96.



Impresjonistyczna paleta francuskiego kompozytora³¹³⁴ spełnia w tym misterium funkcję symboliczną³¹³⁵, a funkcja tego dramatu jako repliki arcydzieła **Wagnera** w tym samym kręgu celtyckich baśni, mgieł i rycerzy słynnego Stołu nie ulega już wątpliwości³¹³⁶, to „une gestation”³¹³⁷.

Diatonika, recytacyjny charakter partii wokalne, homofonia akompaniamentu orkiestrowego, prostota przebiegu i klasyczna powściągliwość, figuracyjne szmery, statyka fakturalna i przebiegu o rzadkich klimaksach, izolowane postaci akordowe oraz kołysankowe i rodzaj poliplanowości linearnej nasyconej dialogowością, modalizacja przebiegu harmonicznego, nieregularność rytmiczna i nieciągła narracja z dużą rolą ciszy – znamionują warsztat impresjonistyczno-symbolicznego dzieła **Debussy’ego**, w którym „gra” przede wszystkim emocja detalu, a główne wyznaczenie miłosne dokonuje się a cappella, bez orkiestry (akt IV scena IV *Une fontaine dans le parc*)...

Poszukując obecności owego interesującego nas interwału na stronach arcydzieła **Debussy’ego**, znajdujemy sekstę przede wszystkim w rozbudowanym duecie miłosnym w kulminacyjnym akcie IV dwojga bohaterów, seksta prowadzi nas (od nru 40.) wahadłowo w rozmiarze 8 i 9 półtonów do climaxu (nr 43.) osadzonego na sekście małej, ale ukrytej w orkiestrze (Vc). Kolejno następujące seksty w partii orkiestry, w postaci kołyszącej nie mają już funkcji tonalnej, co kojarzy nam się z podobnym procedurami neoklasycznego, a więc modernistycznego już warsztatu – seksta mała została sprowadzona przez **Debussy’ego** do wektora fakturalnego, została „odczarowana”.

W dalszym przebiegu (po nr. 45) częsta owa seksta nie ma już konotacji intertekstualnej, pozostaje echem, symbolem, by zniknąć zupełnie. Jej ważna, i prolongowana, rola w punkcie kulminacyjnym stanowi właśnie nawiązanie do **Wagnera**, a jej znaczenie wyraźnie ulega przemianie w końcowych fragmentach tekstu.

Seksta pojawia się także nieprzypadkowo już w akcie I w scenie 1. w partii **Melisandy**, w scenie 2. we wszystkich wejściach bohaterki, potem w akcie II (sc.3.) - w symbolicznej scenie w grotcie, w scenie powstałej w pierwszej kolejności i ostatniej ukończonej (trzydzięciowej z kulminacją w taktach 266-271, także na Fis); do owej

³¹³⁴ Statyka i mozaikowość przebiegu, paralelizmy, modalizacja i symplifikacja harmoniki wraz ze stosowaniem skali całotonowej i pentatonicznej, repetytywność i szeregowanie motywów, recytacyjny styl francuski obok recytatywu oratoryjnego, technika osi symetrycznych i motywów przewodnich sprzężona z ich symboliką, linearność faktury.

³¹³⁵ Elliott Antokoletz, op. cit., s. 126-130.

³¹³⁶ Michel Fleury, op. cit., s. 377-378.

³¹³⁷ Christian Doumet, Claude Pincet, *Les musiciens français*, Rennes 1982, s. 337.



scenerii powrócę później. Nie jest to przypadkowe, iż tylko dwa razy w całym dramacie seksta ma funkcję konstruktywną – na początku i w owym akcie IV. Jej postać w początkowych partiach dzieła nie jest jednak do końca klarowna: seksta pojawiająca się z początku, potem uporczywa w swej wahadłowości, ukryta za układami typu fauxburdonowymi, w partii orkiestry (nr 14.- 21.) podobnie traci swoje znaczenie sugerujące tonalność, nie jest harmonicznie aktywna, podobnie jak akord **Trtistanowski** w tekście *Pelleasa i Melisandy*.

Wspomnieć trzeba natomiast nieprzypadkową dla tych tendencji muzykę symfoniczną do tekstu **Maurice’a Maeterlincka** pióra **Gabriela Fauré’go** op.80 (1898)³¹³⁸, muzykę wyprzedzającą swą aurą koncepcję **Debussy’ego**, celny przykład początkowego modernizmu wyłaniającego się z neoromantyzmu, zrodzonego z bardzo owocnego styku wartości germańskich i galijskich.

Zachodzi więc proces odpowiadający wyżej opisanemu – ewolucja znaczenia seksty od sugerowanej tonalności i jej związku intertekstualnego do funkcji symbolicznej, fakturalnej, do roli motywu przewodniego, ale w odmiennej funkcji niż to ma miejsce u **Wagnera**, funkcji statycznej i nowatorskiej dźwiękowo zarazem, co podkreśla **Stefan Jarociński**³¹³⁹, a omawia pod względem warsztatowym jako przykład dramatu symbolicznego **Józef Michał Chomiński**³¹⁴⁰.

Wspomniany już **Richard Taruskin** rolę centralnej postaci dramatu **Debussy’ego** widzi w tragicznym bohaterze **Golaud**, i podobnie jak **Michel Faure**, wpisuje się w socjalne konteksty owego dzieła, dzieła charakterystycznego dla odchodzącej do historii warstw opiniotwórczych, arystokracji i wyższej burżuazji. Także dla tego autora filiacje z **Wagnerem** są oczywiste, tak jak oczywisty w kulturze europejskiej jest odwieczny miłosny trójkąt i odwieczna scena Liebestod. Znamienny jest nawet tytuł odnośnego rozdziału – **Debussy** w roli tego, który pozbywa się **Wagnerowskiego** „glue”.

To estetyzujące misterium, stworzone do tekstu **Maurice’a Maeterlincka**, antyteza **Tristana** i jego zarazem uzupełnienie w innym „duchu”, jego oparcie się w

³¹³⁸ W pięciu częściach: *Prelude, The Spinning Girl Andantino quasi allegretto, Sicilienne, Melisande’s Song* (w orkiestracji jego ucznia **Ch.Koechlina**), *The Death of Melisande Molto adagio*; p.: Jean-Michel Nécoux, *Fauré*, Editions du Seuil 1972, s.87-89.

³¹³⁹ Stefan Jarociński, op. cit., s. 138.

³¹⁴⁰ Józef Michał Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Opera i dramat*, Kraków 1976, s.337-346; Józef M. Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, t. II, Kraków 1990, s. 190-194.



warstwie kompozytorskiej na kanonie mistrza z Bayreuth (motywy przewodnie, łańcuchy nierozwiązywanych akordów, stosowanie „polyphonie bayreuthienne”)³¹⁴¹ przy jednoczesnym odmiennym, prawie eufonicznym kolorycie, niskim poziomie dynamiki, sylabicznym, typowo francuskim traktowaniu tekstu i z fundamentem harmoniki oczyszczonej z chromatyki **Wagnerowskiej** na rzecz rudymentów (modalizmy, skala całotonowa) – staje się „prerafaelickim”, „serafickim” zjawiskowo brzmiącym i wykwintnym w swym estetyzmie darem **Claude’a de France**. Stanowi ono zakończenie całej linii ewolucyjnej francuskiej sonorystyki od **Gabriela Fauré’go** począwszy; autor rodzimej historii muzyki mówi o transcendentnej uniwersalnej poetyce, o „charme mystérieux”, prawdziwym w epoce fałszywego gotyku³¹⁴².

Constantin Floros także widzi korelacje obu mistrzów, nazywając ich „muzykami mitu”, tak jak **Johann Sebastian Bach** czy **Igor Strawiński** są „muzykami kodu”, a **Ludwig van Beethoven** czy **Maurice Ravel** – „muzykami Botschaft”³¹⁴³.

Konteksty socjalne natomiast rozważa w odniesieniu do dorobku kompozytorów francuskich przełomu wieków **Michel Faure**³¹⁴⁴, dokonując powiązania nowatorstwa dźwiękowego, emancypacji akordów i muzycznego koloru z przemianami demokratycznymi początku XX wieku; dramat **Debussy’ego** został opisany w relacji konserwatywnych układów społecznych ukazanej tam służby.

Z drugiej strony ujawnia się, jakby na potwierdzenie owych związków i tych fin de siècle’owych orientacji schyłkowego neoromantyzmu i germańskiego ekspresjonizmu w stylu pendant **Wagnera**, *Pelleas und Melisande*, *Symphonische Dichtung* **Arnolda Schönberga** (1912)³¹⁴⁵ według tego samego tekstu **Maurice’a Maeterlincka**. Siedmioczęściowe to dzieło przebiegające w wolnym ruchu, o momentowym dramacie, szeroko rozłożonej lirycznej ekstazie, spolifonizowanej fakturze, o zagęszczonej motywie pozbawionej wyrazistych tematów (powracający motyw nr 12), o rozedrganej tkance fakturalnych nawarstwianych dialogujących planów i o nieciągłej narracji – czasami zbliża się niespodzianie ku galijskim kanonom (taneczny motyw cz. I *Anfang* nr 5, filuterne dialogowane scherzo cz. III *Sehr rasch*, cz. IV, walc i sielanka nr 43 w cz. V *Langsam*, sielanka cz. VI nr 50 *Langsam*, statyka i

³¹⁴¹ Lucien Rebatet, op. cit., s. 641.

³¹⁴² Ibidem, s. 642.

³¹⁴³ Constantin Floros, *Gustav Mahler. Visionär und Despot. Porträt einer Persönlichkeit*, Zurich – Hamburg 1998.

³¹⁴⁴ Michel Faure, op. cit., s. 111-113, 125-126, 261-26.

³¹⁴⁵ Paul Griffiths, *Brève histoire de la musique moderne. De Debussy à Boulez*, traduit de l’anglais par Marie-Alyx Revellat, Fayard 1992, s.19.



uproszczenie planów akordowych w cz. VIII *Sehr langsam*, zanikający przebieg w końcu w stylu impresjonistycznym poprzedzony wygasającym walcem obrazujący miłosne zespolenie, nr 65). Najbardziej wyrazista pod tym względem jest liryczna scena cz. II *Lebhaft* (motyw taneczny nr 12).

Synteza ta, osobliwa w repertuarze wiedeńskiego dodekafonisty, acz delikatnie aluzyjna, świadczy o istotnym w tym okresie dekadencji wzajemnym przyciąganiu się kulturowych prądów germańskich i galijskich – nie bez zasadniczego wpływu **Wagnera**. Oddziaływanie takie objawiło się znacznie wcześniej, w dziele **Cezara Francka**, **Vincenta D’Indy** czy w tym samym okresie – u samego **Claude’a de France**, naznaczając dorobek francuskiej muzyki tej doby niezwykle dogłębnie i w dużej mierze odmiennie od odwiecznych kanonów, podczas gdy zbiór niemiecki pozostawał sterylny wobec prądów sąsiednich aż do XX wieku. *Les extrêmes se touchent...*

Nie będzie dla nas zaskoczeniem, jeżeli poszukamy seksty w skarbnicy muzyki polskiej, tej o orientacji romantyzującej. Z założenia badania przeprowadzimy w zbiorze dzieł XX wieku, i w tym miejscu nasuwa się na myśl twórczość **Tadeusza Bairda**. Jego jeden taki przykład – sławny cykl *Pieśni truwerów*, pieśni na baryton i orkiestrę do słów, w typie wypowiedzi solilokwialnej, według terminologii **Mieczysława Tomaszewskiego**, skupiony, symboliczny, intertekstualny, z licznymi odwołaniami do świata dawnych rytuałów, powstały jako ucieczka od ówczesnych zawirowań eksperymentalnych, w duchu klasycyzującym.

Stylizująca suita **Tadeusza Bairda** z 1963 r. *Pieśni truwerów*³¹⁴⁶ (*Preludium, Canto I, II, III z Intermezzo I i II oraz Interludium*) stanowi proste opracowanie (na alt lub mezzosopran z fletem i wiolonczelą) dawnych pieśni, z respektowaniem ornamentalnego zaśpiewu, na bazie ukrytej tonalności i zredukowanej diatoniki. Taneczny charakter (*Intermezzo I*), lekka moralizacja i oszczędna narracja dopełniają średniowiecznego klimatu tego uroczego dzieła, przywołującego w XX wieku niezniszczalną tradycję dworskich manier i zaśpiewów.

Zamierzonym wcieleniem motywu Liebestod w sensie autodestrukcji i tragicznych skutków braku miłości jest muzyczna i fabularna tematyka trylogii **Eugeniusza Knapika**, pełna w swojej symbolice, znowu z sekstą w roli głównej, w temacie części pierwszej. Powstaje pytanie o postmodernistyczną wymowę interwału

³¹⁴⁶ Teksty i melodie **Pierre’a Aubry** pochodzą z publikacji *Trouvères et Troubadours* (Paris).



pozbawionego wymiaru tonalnego, z zachowaniem jego funkcji symbolicznej. Powstaje także pytanie o wymiar postmodernistycznej opery i jej odniesienia, w tym wypadku, do modelu **Mistrza z Bayreuth**, z kolejnym odwzorowaniem mitu **Feniksa**, charakterystycznym dla literatury feministycznej, jak podkreśla **Maria Janion**³¹⁴⁷; rodzi się kwestia oddramatyzowania fabuły³¹⁴⁸ i zaniku energetycznych funkcji przebiegów muzycznych na rzecz ich lirycznego upodmiotowienia.

Pytamy dalej o wzajemną relację fikcji i rzeczywistości, o podłoże intertekstualności związków muzyki i innych parametrów opery³¹⁴⁹, wreszcie o gestyczność muzyki i o nieprzypadkowy błękitny kolor scenografii, symboliczny dla XIII wieku i dla atrybutów kobiecości³¹⁵⁰ i w tym kontekście rozważać należy ową sekwencję, modus gestu, aluzji i kulturowego constans³¹⁵¹. W tym „świecie spowitym błękitem”³¹⁵², w tej poetyce rozstrojenia z epoki surrealizmu³¹⁵³ czy czasie hipostazy manieryzmu³¹⁵⁴ i w aurze wszechogarniającego tragizmu trylogia *The Minds of Helena Troubleyn* do libretta **Jana Fabre’a**³¹⁵⁵, określona w oryginale jako „mitologiczna opera baletowa”, ma aż nadto filiacji z **Gesamtkunstwerk Wagnera**, z procedurami warsztatowymi włącznie, z formą traktowaną jak forma formata, ze statyką narracyjności i konstruktywną rolą decrescendo, z motywami przewodnimi i symbolicznym traktowaniem centrów tonalnych, i co ważne – ma wiele wspólnych zakresów z dramatem **Debussy’ego**, w tym m.in. osobliwie fluktuacyjne pojmowanie

³¹⁴⁷ Maria Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s.344.

³¹⁴⁸ Jonathan Kramer, *O genezie muzycznego postmodernizmu*, przeł. Dorota Maciejewicz, „Muzyka” 2000, nr 3; Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska i Małgorzata Sugiera, Kraków 2004; Krystyna Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2008.

³¹⁴⁹ Bogdan Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992; Halina Janaszek-Ivaničková, *Od modernizmu do postmodernizmu*, Katowice 1996; *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1998; ; Barry Smart, *Postmodernizm*, przekł. Maciej Wasilewski, Poznań 1998; Robert Stewart, *Idee, które ukształtowały świat. Filozofia, polityka, nauka, sztuka*, przekł. z angielskiego Barbara Gadomska, Janina Puchalska; Dominic Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. Wojciech J. Burszta, Poznań 1998 (rozdz. 6. *Postmodernizm i kultura popularna*).

³¹⁵⁰ Michel Pastoureau, op.cit., s.145.

³¹⁵¹ Seksta, poprzedzona już jej kulminacyjną rolą w *Le Chant*, pełni funkcje jednego z głównych motywów całego zbioru – rozpoczyna dzieło, od razu wprowadzając uświadomionego słuchacza w znajomy krąg figur retorycznych³¹⁵¹; występuje potem w partiach Heleny (I sc.2.i 6.), Chłopca (I sc.3. i 6.), orkiestry (II sc.2.) i w partii chóru (III nr 28).

³¹⁵² Krzysztof Droba, „Błękitna godzina” *Fabre’a i Knapika*, „Ruch Muzyczny” 1992, nr 7.

³¹⁵³ Ibidem.

³¹⁵⁴ Valentina Sandu-Dediu, *Postmodernizm: nowy manieryzm*, w: *Górnośląski Almanach Muzyczny*, red. Kolegium, Katowice 1995, s.35-52.

³¹⁵⁵ Cykl 12 kantat: *Das Glas im Kopf wird vom Glas, Silent Screams, Difficult Dreams, La liberta chiama la liberta*, 1988-1995, p.: Iwona Bias, *Eugeniusz Knapik. kompozytor i pianista. Katalog tematyczny*, Katowice 2001.



modalności jako fundamentu³¹⁵⁶, symboliczne operowanie czasem i przestrzenią czy odstępianie od scenicznego realizmu i wymogu psychologii postaci.

I jeżeli koncepcja dzieła **Eugeniusza Knapika** bardziej zbliżona jest do obrazu przezwycięzonego **Wagnera** w dramacie **Debussy'ego**, to kolejne dzieło bardziej przybliży się do modelu **Mistrza z Bayreuth**, także w swym świecie muzycznym. Ponownie objawia nam się w tym przypadku odwieczny problem korespondencji sztuk, raz jeszcze i znowu odmiennie, chociaż w absolutnej zgodzie i kontynuacji z modelami kultury europejskiej³¹⁵⁷.

Do jakiego arcydzieła naszych czasów zmierzają więc powyższe rozważania? Naturalnie do ścieżki dźwiękowej **Howarda Shore'a**³¹⁵⁸ do trylogii *Władca pierścieni* według powieści **J.R.R. Tolkiena**; ten przykład współczesnej faerie story z jej eucatastrophe³¹⁵⁹ to ewidentny przykład postmodernistycznej sztuki, kwintesencja wszystkich poruszanych wyżej wątków, także i tego z sekstą. I jeżeli wieczne wizje **Wagnera** stoją w tle ze syntezą i totalną koncepcją magicznego i tragicznego świata imaginacji pełnego znaków symbolicznych, tak zapożyczenia pisarza angielskiego podobnie są symboliczne (folklor, literatura staroangielska, idee pitagorejskie i platońskie, kultura staroniemiecka, islandzka, celtycka, antyczna, sagi nordyckie).

Czyż nie pasują do zarysowanych wyżej sugestii wnioski badaczy twórczości **Tolkiena** o jedynej głównej postaci kobiecej grającej obok dwóch mężczyzn (**Arwena** i jej ojciec **Elrond – Aragorn**, mistyczne porozumienie królowej **Galadrieli**, żony **Celeborna** z **Frodem**, strażnikiem Pierścienia)³¹⁶⁰ czy o układzie trójkąta jednego mężczyzny z dwiema kobietami (**Aragorn – Arwena** i **Eowina**)³¹⁶¹, o mitologicznej

³¹⁵⁶ William W. Austin, *Music in the XXth Century from Debussy through Stravinsky*, US of America – London 1966, rozdz.I *The Adventure and Achievement of Debussy*, s.1-24.

³¹⁵⁷ Ponadto: opery: **Giuseppe Verdiego** *Trubadur*, *Skapy rycerz* wg **Aleksandra Puszkina** **Sergiusza Rachmaninowa** (1906), *suita Rycerz Jacquesa Iberta*, **Grażyny Bacewicz** *opera radiowa Przygody króla Artura*, *Tryptyk rycerski* na zespół kameralny **Norberta Mateusza Kuźnika** (1983).

³¹⁵⁸ Ur. w Toronto w 1946 r., studiował muzykę w Berklee College of Music w Bostonie, autor muzyki m. in. do *Milczenia owiec*, *Filadelfii*, *Aviatora*; Cz.1.: *Drużyna Pierścienia*, cz.2.: *Dwie wieże*, cz.3.: *Powrót króla*, Nowa Zelandia – USA 2001-2003, cz.1. Oscary 2002 za zdjęcia, efekty specjalne, charakteryzację, muzykę, cz.2.: Oscary 2003 za montaż dźwięku i efekty wizualne, cz.3.: Oscary 2004 za najlepszy film, scenariusz adaptowany, reżyserię, montaż, muzykę i piosenkę, efekty wizualne, dźwięk, dekoracje, kostiumy i charakteryzację, za: Andrzej Kołodyński, Konrad Zarębski, *Słownik adaptacji filmowych*, Warszawa - Bielsko-Biała 2008, s.309; muzyka wykonana przez Londyńską Orkiestrę Filharmoniczną pod dyrekcją kompozytora, film powstawał przez 14 lat.

³¹⁵⁹ Czyli szczęśliwe zakończenie, najdoskonalsze wcielenie zjawiska to *Ewangelia* – J. R. R. Tolkien, *Drzewo i liść oraz Mythopeia*, ze wstępem Christophera Tolkiena, Poznań 1988, s. 70-73.

³¹⁶⁰ Michael W. Perry, *Klucz do Tolkiena*, Warszawa 2004.

³¹⁶¹ O kobietach i o modelu dantejskim oraz arturiańskim **J. Tolkiena**: Marta Kładź, *Galadriela, Beatrycze i Święty Graal. O kobietach w „prywatnej mitologii” J. R. R. Tolkiena*, w: *Beatrycze i inne*, red. Grażyna Borkowska i Lidia Wiśniewska, Gdańsk 2010, s. 77-87.



podbudowie dzieła i autorskiej metamorfozie tych mitów³¹⁶², o przenikaniu się świata realnego i fikcyjnego, o dylemacie wartości moralnych. Należy się wreszcie przyjrzeć warstwie muzycznej, typowo postromantycznej, narracyjnej, sugestywnej, zbudowanej na rozszerzonej i konfliktowej tonalności oraz na technice motywów przewodnich (jeden dla każdej części, motyw główny w ambitusie seksty małej, ukryty motyw seksty wielkiej w scenach miłosnych **Aragorna** i **Arweny**, motyw kwintowo-sekstowy w jednej z końcowych scen filmu w cz.I II - ukazania się **Arweny** po koronacji **Aragorna**)³¹⁶³

Władca Pierścieni jako relikwiarz romansów rycerskich, legend arturiańskich³¹⁶⁴, postmodernistyczny przykład ożywczych funkcji tradycyjnych motywów, zrealizowanych i pojmowanych intertekstualnie³¹⁶⁵, poddanych metamorfozie na zasadzie autorskiej kreacji³¹⁶⁶, exemplum specyficznego dla orientacji końca średniowiecza „harmonijnego akordu symboli”³¹⁶⁷ oraz przenikania się onirycznych sfer zakotwiczonych w celtyckich obrzędach³¹⁶⁸ i stref realnych, przesiąknięty fundamentalnym w średniowieczu rozważaniem dylematu moralnego – jest obrazem zjawiska, które **Umberto Eco** określił jako *affectio imaginaria*³¹⁶⁹. Mamy tu do czynienia z symbolicznym gestem, złożoną siatką alegorii i izotopii przekazu sztuki, także sztuki dźwięków, a przede wszystkim z ekspozycją współczesnego przeobrażenia dawnych mitów, tych ze „świętego czasu początków” – *in illo tempore*³¹⁷⁰.

Ten epos fantazy **Petera Jacksona** z muzyką **Howarda Shore’a**, „opowieść w stylu legendy rycerskiej sprowadzona do konwencji filmu drogi”³¹⁷¹ obrazuje dobitnie zjawisko postmodernistycznej „grawitacji ikonograficznej”, czyli wiecznej aktualności motywów, istniejących w sferze sztuki w funkcji „tematów ramowych”, jak je określał

³¹⁶² Piotr Florek, *Funkcja łącznika mitologicznego w twórczości Johna R. R. Tolkiena*, w: *Fantastyka XIX i XX wieku*, red. Janina Szcześniak, Lublin 2007, s.111-118.

³¹⁶³ Christopher Garbowski, *Recovery and Transcendence for The Contemporary Mythmaker. The Spiritual Dimension in The Works of J. R. R. Tolkien*, Lublin 2000.

³¹⁶⁴ Francesca Pellegrino, Federico Poletti, *Literatura. Postacie i wątki. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, Warszawa 2008, s.312, 320;

³¹⁶⁵ Stanisław Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, cz. I: *Kompetencje intertekstualne*, s.15-185.

³¹⁶⁶ Piotr Florek, op. cit., s. 118; Andrzej Szyjewski, *Od Valinoru do Mordoru*, Kraków 2003.

³¹⁶⁷ Johann Huizinga, op.cit., s. 244.

³¹⁶⁸ Jacques Le Goff, *Długie średniowiecze...*, op. cit.

³¹⁶⁹ Umberto Eco, *Sztuka i piękno...*, op. cit.

³¹⁷⁰ Mircea Eliade, *Mity, sny i misteria*, przekł. Krzysztof Kocjan, Warszawa 1999, s.15.

³¹⁷¹ Andrzej Kołodyński, Konrad Zarębski, op. cit., s.309.



Jan Białostocki³¹⁷² czy w funkcji wskazanej przez **Normana Brysona**, czyli komunikacyjnej konstrukcji wypowiedzi we wspólnym dla obu stron kontekście³¹⁷³.

Fundament stanowią w tym przypadku zarówno idee hermeneutycznej interpretacji, poststrukturalistyczne myślenie³¹⁷⁴, jak teoria form symbolicznych **Cassirera**; film i jego przekaz możemy traktować bowiem jako dokument współczesnych tendencji kulturowych. Cała opowieść jest jeszcze jednym nawiązaniem postmodernizmu do średniowiecza z jego „magią gestów”, wyzwajających tajemne a niewidoczne siły, czyli generujących tzw. skuteczność symboliczną³¹⁷⁵. To głębokie wniknięcie w średniowieczną konstrukcję symboliczną, szczególnego rodzaju enromancement, czyli pojmowanie świata jako fabuły powieściowej, napiętnowane czasem subiektywnym, o konstrukcji narracyjnej jednotorowej wielopasmowej oraz procesie kinetyzacji i symbolizacji przestrzeni, ze specyficznym umiejscowieniem czasu zawartości fabularnej (od momentu czynności narracyjnych, poza osią czasu empirycznego, zgodnie z konwencją baśni³¹⁷⁶), typowy przykład **Bachtinowskiej** czasoprzestrzeni - zintensyfikowane jest ponadto we wzajemnych relacjach symboli.

Interesujący jest z drugiej strony fakt geograficznego usytuowania tego fenomenu symbolicznego – wszak opera włoska jest odporna na ten intensywny emocjonalnie interwał, tak istotny w kręgu germańskim; dramat **Debussy’ego** jest stworzony zaś w swym celowym zaprzeczeniu germańskiemu modułowi, a samo miłosne wyznanie sekstowe nie przystaje do wyrazowości francuskiej. Ta figura pojawia się jeszcze w niektórych momentach romantycznej sztuki słowiańskiej, acz posiada wtedy dosadną wymowę meliczną, bez harmonicznego i fakturalnego osadzenia, jak to ma miejsce w pierwowzorze **Wagnera**.

Pozbawiona tonalnego kontekstu, jest owa seksta u **Debussy’ego** reliktem, aluzją, przypomnieniem, typowym francuskim motywem cliché, o znaczeniu fakturalnym, proceduralnym; w dramacie o tragicznej miłości nie mogło seksty zabraknąć, ale nie pełni ona tu już tak konstruktywnej i wymownej roli, jak w germańskim modelu.

W muzyce późniejszej jej funkcja jest ponownie li tylko meliczna, symboliczna, czy nawet tej symboliki pozbawiona, czytelna tylko dla wybranych (motyw główny filmu *Love Story*); jest ona elementem mikrokomórkowym, pozbawionym systemowej oprawy, momentowym detalem, tak jak np. w dziele **Karola Szymanowskiego** czy

³¹⁷² Za: Anne D’Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, przekł. Eleonora i Jakub Jedlińscy, Kraków 2005, s.30.

³¹⁷³ Ibidem, s.44.

³¹⁷⁴ Jean Grondin, *Wprowadzenie do hermeneutyki filozoficznej*, tłum. Leszek Łysień, Kraków 2007.

³¹⁷⁵ Jean-Claude Schmitt, op. cit., s.343.

³¹⁷⁶ Henryk Markiewicz, *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*, w: *Poetyka. Struktura dzieła literackiego*. T.2. *Materiały do ćwiczeń. Seria druga. Opracowania*, Warszawa 1997, s.83-104.



Tadeusza Bairda; aczkolwiek znaczenie o wysokim stopniu nasycenia emocjonalnego pozostaje niezmiennie... Chyba że zdeterminowana koncepcja postromantyczna przywołuje kompleks **Wagnerowskiej** idei wraz z całym aparatem warsztatowym i estetycznym; wtedy seksta powraca w swoich różnorodnych i głębokich kontekstach, jak to ma miejsce w trylogii **Eugeniusza Knapika**.

Pora na podsumowanie powyższych rozważań i sugestii w zakresie interdyscyplinarnym, sięgając kwestii, które wydają się być powiązane – wszak nauka, a zwłaszcza humanistyka zaczyna się od przebłyску intuicji, a miłosne komplikacje mają nie tylko wymiar tragiczny i transcendentny – jak to pojmował wybitny lekarz **Andrzej Szczeklik**³¹⁷⁷, dla którego „miłość i ogień znaczą narodziny medycyny”, co obrazuje mit o miłości **Adonisa** do **Koronis**, niewiernej tragicznej kochanki, mit zakończony przyjsciem na świat boga **Asklepiosa**, patrona medycyny³¹⁷⁸.

Istotę **Wagnerowskiego** dramatu pojął... **Umberto Eco**: „W chwili, kiedy kompozytor zaczyna podejrzewać, że racja jest po stronie **Tristana i Izoldy**, a nie króla **Marka**, niepokojące wznoszenie się chromatyki ujawnia, że pojęcie o charakterze muzycznym i moralnym przechodzi w napięcie nowego rodzaju....Artysta oddziałuje na świat jedynie poprzez sposób formowania swojego dzieła, a zatem kiedy muzyka kwestionuje określony system komunikowania, to w istocie kwestionuje pewną wizję świata. Dlaczego ją kwestionuje? Ponieważ w rzeczywistości wizja ta już faktycznie się zmienia w ramach określonej kultury i artysta czuje, że nie może uchwycić świata nowego typu, stosując system relacji formalnych, który wyrażał świat innego rodzaju, i że w konsekwencji gdyby posługiwał się nadal starymi pojęciami, to faktycznie prowadziłby dyskurs niejednoznaczny i nieuczciwy”³¹⁷⁹.

Tak więc owa seksta w tym wymiarze pochodna późnorenansowej i barokowej dramatycznej retoryki, ów motyw epitalamiczny, uszlachetnionej miłości i stylizowanej rozwiązłości, symbol ujarzmionej erotyki w funkcji normatywnej³¹⁸⁰, związany z kręgami franko-germańskimi, kiedyś przecież zjednoczonymi, pełniącymi w kulturze europejskiej funkcję baterii, źródła energii, nieobecny w kulturze włoskiej, owo *affectio imaginaria*³¹⁸¹ - przynależy do symboliki w znaczeniu „zjawiskowego świata

³¹⁷⁷ (1938-2012).

³¹⁷⁸ Andrzej Szczeklik, *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*, Kraków 2008, s.31.

³¹⁷⁹ Umberto Eco, *Sztuka...*, op. cit., s 250-251.

³¹⁸⁰ Johann Huizinga, op. cit., rozdz.8.

³¹⁸¹ Umberto Eco, *Sztuka i piękno...*, op. cit.



estetycznego³¹⁸² jako element i gest, wyłączny w odniesieniu do sztuki klasycznej i klasycyzującej, podobnie jak gatunek faerie story będąc, według **J.R.Tolkiena**, przeciwieństwem tragedii antycznej³¹⁸³, jako izotop zarazem:

- tragicznych, a przynajmniej miłosnych partii kobiecych,
- romantycznej sztuki dźwięków, i tej postromantycznej trawestującej oryginał,
- treści miłosnych, a zwłaszcza miłości tragicznej, syndromu Liebestod,
- magii i podświadomości,
- reliktu kultury rycerskiej, tak silnie zaznaczonego w sztuce romantycznej,
- cantus coronatus – śpiewu dworskiego w swych kolejnych wcieleniach,
- związany z kręgami franko-germańskimi, kiedyś przecież zjednoczonymi, pełniącymi w kulturze europejskiej funkcję baterii, źródła energii, nieobecny w kulturze włoskiej,
- swojej labilności (w podwójnej postaci) jako symbol, jako argument nie w pełni jeszcze rozwiniętego, dojrzałego, już zmierzającego czy przywoływanego w funkcji reliktywnej systemu tonalnego,
- symbolu modelowej sceny miłosnej w każdej z tych epickich fantazji, także w dziele **Tolkiena** (słynny duet **Arweny i Aragorna**),
- symbolu drzewa (stare drzewa – malorny w krainie Lothlorien i drzewa spersonifikowane w lesie Fangorn) i lasu, świętych dla kultury celtyckiej i skandynawskiej³¹⁸⁴,
- ponownie przywołanego przez **Johana Huizingę** „harmonijnego akordu symboli”, „polifonia myśli”, koncentrująca typ rozumowania końca średniowiecza³¹⁸⁵,
- postaci magicznej, mitycznej, jako ponadczasowe i zawsze rozumiane wcielenie owego ludzmu średniowiecza, owych cours d'amour, jak je określa **Johann Huizinga**, jako „faza ludyczna kultury”³¹⁸⁶ wreszcie.

W skojarzeniu z sagami odnajdujemy muzyczne odpowiedniki trzech ich symboli: groty, miecza i plecionki celtyckiej, gdyż wszystkie te pełne znaczenia konsytuacje istnieją zarówno w oryginałach literackich (od *Tristana* przez

³¹⁸² Według klasyfikacji **Arnolda Scheringa** za : Leszek Polony, op. cit., s.66.

³¹⁸³ J. R. R. Tolkien, op.cit.

³¹⁸⁴ Jerzy Gąssowski, *Mitologia Celtów*, Warszawa 1979.

³¹⁸⁵ Johann Huizinga, *Jesień...*, op. cit., s.244.

³¹⁸⁶ Johann Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. Maria Kurecka i Witold Wirpsza, Warszawa 2007, s.203 i nn.



Pelleasa aż do Władcy pierścienia)³¹⁸⁷, jak i w najważniejszych opowieściach muzycznych (u **Knapika** miecz przemieniony w strzałę z piór orła).

Jest ów symbol wreszcie typowym przykładem fenomenu faerie story³¹⁸⁸, uwiecznionym w muzyce przez **Richarda Wagnera**, **Claude'a Debussy'ego** czy **Eugeniusza Knapika**; opowieść ta, archetypiczna, magiczna i pełna symboliki, od czasów średniowiecza istniejąca w kulturze angielskiej (**Gower**, poeta angielski przed 1450, reprezentowana w czasach **Williama Szekspira – Edmund Spenser** [1552-1599] - poemat alegoryczny *The Faerie Queen* z lat 1590-1596, odwołujący się do odległej tradycji liryki rycerskiej obok przywołań **Chaucera** i **Petrarki**³¹⁸⁹), jest według idei **J. R. Tolkiena** czymś więcej niż zwykłą dziecięcą bajeczką o wrózkach – prezentowane wyżej modele, nieprzypadkowo wyrażone w muzyce odpowiadają temu gatunkowi.

Jakie cechy łączą opowieści o herosach - **Tristanie**, **Pelleasie** czy **Aragornie**? Do zestawu tych wyznaczników możemy włączyć takie elementy, jak:

- znaczące dla treści i powtarzające się w każdej legendzie symbole plecionki, miecza i groty³¹⁹⁰ (ważne sceny w grocie *Tristana* i *Pelleasa*, grotą **Goluma** z pierścieniem w dziele **J. R. Tolkiena**; tkanie materii muzycznej u **Wagnera**, **Debussy'ego** czy **Knapika**, linia arabeski w scenie miłosnej *Pelleasa*, motywy przewodnie, motywy plecionki roślinnej, laska **Gandalfa** czy siedziba **Elronda** Rivendell, przewodni motyw pierścienia u **Tolkiena**, obiegnikowy motyw cz. II ścieżki dźwiękowej *Władcy pierścienia*, plecionka symbolem miłości w mitologii Wikingów; symboliczny miecz u **Wagnera**, **Debussy'ego** i miecz przekazany przez **Elronda** dla **Aragorna** u **Tolkiena**),
- tragiczna i zarazem pełna szczęścia miłość, miłość zakazana z różnych powodów, opisana w różnych nasileniach i w odmiennym rodzaju spełnienia w każdej z tych opowieści oraz skutek jej braku w dziele **Eugeniusza Knapika**,

³¹⁸⁷ O funkcji symbolu groty w kulturze europejskiej i pozaeuropejskiej p.: Anna Gruszczyńska-Ziółkowska, *Koncert w Hadesie: jaskinia i grotą jako źródła dźwiękowych inspiracji*, w: *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. Sławomira Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003, s.7-21, też: Ewa Kolbuszewska, „Hipnoza głębi”. *Motyw jaskini w literaturze romantycznej*, rozdz. III książki pt. *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*, Wrocław 2007.

³¹⁸⁸ John Ronald R. Tolkien, *Tree and Leaf*, London 2001.

³¹⁸⁹ Jan Tomkowski, op. cit., s.146-147.

³¹⁹⁰ Władysław Kopaliński, *Słownik symboli...*, op. cit., s.117-119, 222-224; Brian Bates, *Magia, mity i tajemnice średniowiecza*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 2005.



- ewidentne odniesienia do dawnej magii i legend, opowieści interkulturowych, symboli uniwersalnych, do społecznych archetypów europejskiej kultury,
- motyw pielgrzyma wszechobecny w owych epickich fantazjach (u **Wagnera** i **Debussy' ego** – motywy wody i pielgrzymowanie statkami, u **Knapika** – motyw przeobrażony w wędrówkę stanów psychicznych bohaterki, u **Tolkiena** – pielgrzymowanie Drużyny Pierścienia w roli misji, czarodziej **Gandalf** – „szary pielgrzym”, bohater metamorfozy),
- nawiązanie do kręgów piekła i do miłości przedstawionej przez **Danteo** (u **Tolkiena** stolica to Minas Tirith, złożona z dziewięciu kręgów),
- różne wcielenia romantyczne, postromantyczne i antyromantyczne średniowiecznego modelu Liebestod, nawet w słynnym filmie.

Jeżeli ekspresję kompozycji opartej o zasadę plecionki, ale z zachowaniem symetrii wieloosiowej w sztuce **Ernest Gombrich** określił jako amor infiniti³¹⁹¹ – to czy jest to przypadek ?

Jeżeli potraktujemy interwał seksty jako odwróconą dziewiątkę, świętą dla ludów Śródziemia (termin anglosaski określający kulturę europejską w pierwszym tysiącleciu naszej ery) – to będziemy dalecy od prawdy o dalekich i splątanych korzeniach legend o wojownikach, herosach, pięknych kobietach, mieczach, grotach, świętych drzewach i... statkach ?

Jeżeli uświadomimy sobie, że dziewięć z dwudziestu pierścieni zostało rozdanych ludziom, królom ?

Jeżeli przypomnimy sobie, że w arcydziele **Tolkiena** jest dziewięciu członków Drużyny Pierścienia, walczących z dziewięcioma Upiorami Pierścienia, symbolizującymi siły zła, władzę **Saurona** ?

Jeżeli wreszcie uświadomimy sobie wszelkie owej seksty konteksty, to faktycznie można przywołać celną definicję **Josepha Campbella**: „Jeżeli artyście udało się trafić na właściwy rytm, masz odczucie promieniowania, zostajesz pochwycony przez estetyczne wzruszenie. To jest epifania”³¹⁹², „nagła manifestacja ukrytego sensu”³¹⁹³ – i w tym momencie zamyka się tajemny krąg miłosnej seksty.

³¹⁹¹ Ernst Gombrich, *The Sense of Order*, Oxford 1979, za wyd. niemieckim pt. *Ornament und Kunst*, Stuttgart 1982 cyt. za: Mieczysław Zlat, *Symetria w sztuce*, w: *Symetrie w sztuce i naukach humanistycznych*, red. Janina Gajda-Krynicka, Wrocław 1993, s.49-97.

³¹⁹² Joseph Campbell, op. cit., s.249.

³¹⁹³ Michał Paweł Markowski, op. cit., s.106.



„un art qui a de la vie ne reproduit pas le passé; il le continue”³¹⁹⁴

(August Rodin)

6.5. Morze atramentu wylane - raz z powodu *nieszczęśliwej miłości*, a po drugie wskutek niezliczonych badań tego zadziwiającego syndromu upoważnia do podjęcia refleksji na jego temat raz jeszcze, w kontekście wiecznie ujawniającego się symbolu, także zrodzonego w czasach antycznych, aczkolwiek raz na zawsze skojarzonego z epoką westchnień i łez – epoką romantyzmu. Symbol ten wchodzący w skład ideologii romantycznej, sposobu życia nabiera w tym czasie specyficznych cech – jest to miłość szalona, niespełniona, sięgająca granic metafizycznej ekstazy, oddzielona od osobistego szczęścia, skierowana często przeciw tradycyjnej moralności, prowadząca do zguby, i, co najbardziej ją denotywujące, platoniczna³¹⁹⁵. To raczej miłość-fatum niż miłość-eros, a często celtyckiego zakorzenienia Eros-Thanatos³¹⁹⁶.

Jej rola polega również na proteście przeciw racjonalności XVIII wieku, przeciw ówczesnym hedonistycznym i liberyńskim ideałom. Uczucie to determinuje wszystkie inne poczynania romantycznego bohatera, generując typowo romantyczny irracjonalizm, spirytualizm, indywidualizm, wręcz mesjanizm. Staje się w tej dobie znakiem uczestniczenia w „wyższej rzeczywistości”, sumą postaw społecznego buntu. Interesujące są natomiast różnorodne symbole „miłosnego zac zadzenia”: od fontanny, postaci młodej kobiety ze świecą, przepiórki, gęsi, rogu obfitości, jabłka, granatu, lilii, róży, księżyc, po kamienie szlachetne (rubin, perła), strzały, rękawicę i lutnię³¹⁹⁷ i kolor czerwony³¹⁹⁸. Stąd taka popularność w kulturze romantyzmu motywu łabędzia (słynny *Łabędź Camille’a Saint-Saënsa*).

Miłość nierozzerwalnie związana z cierpieniem i z licznymi przeszkodami ma swoje zakorzenienie w owej dawnej dworskiej konwencji rycerskiej średniowiecznego romansu wykształconego w końcu epoki hellenistycznej³¹⁹⁹ i właśnie nieprzypadkowo

³¹⁹⁴ *Dictionnaire des citations de langue française*, Paris 1995, s. 41.

³¹⁹⁵ *Miłość romantyczna jako figura wyobraźni*, red. Bożena Płonka-Syroka, Edyta Rudolf, Wrocław 2009

³¹⁹⁶ Jednocześnie trzeba zauważyć także inne, współczesne odmiany interpretacji romantyzmu powstałe z ducha tej formacji w wydaniu brytyjskim i francuskim, p.: Agata Bielik-Robson, *Racjonalność romantyzmu*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. Michał Kuziak, Kraków 2009, s. 57-70.

³¹⁹⁷ Jack Tresidder, op. cit., passim.

³¹⁹⁸ *Znaki i symbole, Ilustrowany przewodnik National Geographic*, red. Maria Aleksandrow, tłum. Barbara Kocowska London – New York – Munich – Melbourne – Sydney – Warszawa 2009, s. 280.

³¹⁹⁹ Stanisław Jaworski, Marek Bernacki, Marta Pawlus, *Słownik gatunków literackich...*, op. cit., s. 190: **Longosa** *Daphnis i Chloé* (III w. p.n.e.), **Apulejusza** *Metamorfozy albo Złoty osioł* (125-170) z opowieścią o *Amorze i Psyche*, *Odyseja*, *Powieść o Troi* **Benedykta z Saint-Maur**.



powraca „z mroków średniowiecza” w aurze misterium i utopii. Zwraca tutaj jednak uwagę odwrócenie ról w stosunku do antycznego wzorca – tam szaleńcza miłość przypisana jest kobiecie (**Fedra, Medea, Dydona**); tezę zaś autorki jest popularność motywu nieśmiertelnych kochanków umotywowana ich niedoskonałością, podatnością na grzech³²⁰⁰ obok stopniowej świadomości zanikania grzechu pierwotnego w chrześcijaństwie³²⁰¹.

Owe kodeksy zachowań miłosnych, zalotne rytuały, kanon „miłości oddalenia”, nakaz ekshibicjonizmu uczuciowego, męska tęsknota i kobiece strategie, seria piętrzących się przeszkód i śluby wierności – zrodzone na fundamencie zależności feudalnej w zadziwiający sposób zostały odkryte w epoce romantyzmu i, zapoczątkowane sentymentalnością *Nowej Heloizy* **Jeana Jacquesa Rousseau** czy werteryzmem przełomu wieków, raz na zawsze naznaczyły relacje między obiema płciami, aż do naszych czasów.

I jeżeli wspomnimy miłosną ekstazę poczynając od *Pieśni nad pieśniami*, zakazaną miłość **Abelarda i Heloizy, Dydony i Eneasza** czy **Chopina do Delfiny Potockiej**³²⁰², niespełnione uczucie **Cypriana Kamila Norwida do Marii Kalergis** czy **Wertera do Lotty** (opera **Julesa Masseneta** *Werther*), miłość w ujęciu Liebestod w nieśmiertelnych obrazach **Antoniusza i Kleopatry, Tristana i Izoldy, Orfeusza i Eurydyki, Romea i Julii** (obraz **Johna Everetta Millais** *Śmierć Romea i Julii*) czy **Zygmunta Augusta i Barbary Radziwiłłówny**, w klimacie *Brzeziny* **Jarosława Iwaszkiewicza** czy wierszach **Haliny Poświatowskiej**, namiętność w panoramie **Władysława Reymonta** i jego *Chłopach, Ludziach bezdomnych* **Stefana Żeromskiego**, w powieści **Zofii Nałkowskiej** *Granica* i **Bolesława Prusa** *Lalka* czy nieszczęśliwe marzenia o miłości w *Cudzoziemce* **Marii Kuncewiczowej** i *Nieznośnej lekkości bytu* **Milana Kundery**³²⁰³ – odnajdujemy szereg odmian tego porywającego uczucia, które po wielokroć zostało odwzorowane w literaturze i w sztuce. Ów emocjonalizm literatury, egzaltacja naprzemienna z liryzmem cechują szereg gatunków epoki, kreatywne jest wtedy nasilenie tak sytuacji komunikatywnej, jak solilokwialnej.

Najbardziej zaś wyraziście przejawia się owo misterium ducha i absolutu w muzyce, powołanej na parnas sztuk, w muzyce, która te procesy rozkładu i

³²⁰⁰ Magdalena Sakowska, *Korzenie miłości romantycznej – aspekty związku Tristana i Izoldy w najstarszych znanych zapisach legendy*, w: *Miłość romantyczna...*, op. cit., s. 79-93.

³²⁰¹ John Portmann, *Historia grzechu*, przeł. Iwona Sławik i Bożena Mierzejewska, Warszawa 2010.

³²⁰² Film **Andrzeja Żuławskiego** *Błękitna nuta Chopina i George Sand*.

³²⁰³ Też słynne filmy: *Casablanca*, reż. **Micheal Curtiz**.



metamorfozy klasycznego systemu uwidacznia najmocniej, najbarwniej i niezwykle sugestywnie. Jeżeli, idąc śladem romantycznej korespondencji sztuk, wzmóc starania o komparatystykę odwzorowania uczuć w obrazie i dźwięku, odnaleźć ten klimat można np. w słynnym *Pocałunku Gustava Klimta* (1907-1908)³²⁰⁴, obrazie **Fridy Kahlo** *Diego i ja* i poemacie symfonicznym *Stanisław i Anna Oświecimowie Mieczysława Karłowicza*³²⁰⁵, w kilkakrotnie podejmowanym przez polski gatunek operowy końca XIX wieku dramacie **Antoniego Malczewskiego** *Maria*. Niezapomniane madrygały miłosne **Claudia Monteverdiego** (księga III), poezja i muzyka nowatora **Guillaume'a de Machaut³²⁰⁶ i **Gesualda da Venosy**, pieśni **Ludwiga van Beethovena** *Do dalekiej ukochanej*, barwna i żywiołowa *Czarodziejska miłość* w wydaniu **Maurice'a Ravela** – odtwarzają w rozmaitych uwarunkowaniach stylistycznych odwieczny ludzki dylemat i nigdy nie zaspokojone pragnienia.**

Aksjomatem kultury są utwory muzyczne odtwarzające klimat wielkiej miłości **Romea i Julii³²⁰⁷ czy adaptacje filmowe tego słynnego romansu (**Franca Zeffirello**, 1968; **Baza Luhrmanna**, 1996).**

Repertuar muzyczny zna kilka oper o **Orfeuszu³²⁰⁸, wiele dzieł z motywem miłosnym³²⁰⁹, a skupiając się dalej w sferze muzyki na najcelniejszych przykładach odwzorowania tragicznej miłości, przypomnimy XX-wieczną ekspresjonistyczną i dodekafoniczną operę **Wozzeck Albana Berga** wraz z jego opromienioną osobistymi przeżyciami i ezoteryczną numerologią *Suite liryczną*, wsłuchamy się w piękno typowo romantycznej pieśni **Mieczysława Karłowicza** oraz zaangażowanych emocjonalnie w polskim stylu romantyzującym utworów **Tadeusza Bairda** - *Cztery sonety miłosne* i *Goethe-Briefe*.**

³²⁰⁴ Alina Biała, *Literatura i malarstwo*, Warszawa – Bielsko-Biała 2009, s. 116-118.

³²⁰⁵ Leszek Polony, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza. Program literacki, ekspresja i symbol w poemacie symfonicznym*, Kraków 1986.

³²⁰⁶ Agata Sobczyk, *Miłość w czasach zarazy: rozdźwięki czasowe w „Le Voir Dit” Guillaume'a de Machaut*, w: *Dawne literatury romańskie...*, op. cit., s. 69-80.

³²⁰⁷ Uwertura fantastyczna **Piotra Czajkowskiego**, opery **Charlesa Gounoda**, i **Vincenzo Belliniego** (*I Capuletti e Montecchi*), symfonia dramatyczna **Hectora Berlioza**, balet **Sergiusza Prokofiewa**, p.: Mieczysław Tomaszewski, *Szekspirowski wątek o kochankach z Werony w interpretacjach romantycznych*, w: *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, Kraków 2003, s. 87-109; też opery **Daniela Steibelta**, **Vincenzo Belliniego**, **Charlesa Gounoda**, **Hectora Berlioza** – symfonia dramatyczna, balet **Sergiusza Prokofiewa** i musical **Leonarda Bernsteina** *West Side Story*.

³²⁰⁸ **Giulio Caccini**, **Jacopo Peri**, **Claudio Monteverdi**, **Luigi Rossini**, **Georg Philipp Telemann**, **Christoph Willibald Gluck**, **Franz Liszt** – poemat symfoniczny, balet **Igora Strawińskiego**.

³²⁰⁹ Np.: **Gaetano Donizetti**, *Napój miłosny*; **Camille'a Saint-Saënsa** *Samson i Dalila*, **George Gershwin** *Porgy and Bess*, *Madame Butterfly* i *Manon Lescaut* **Giacomo Pucciniego**, też *Manon Lescaut* opera komiczna **Daniela François Aubera**, **Jules Masseneta** i balet **Jacquesa Halevy'ego**.



Roztańczona walcem pieśń **Mieczysława Karłowicza** do słów **Czesława Jankowskiego** ponownie topiczna ze słowikami w tle *Z nową wiosną* pomyślana w stylistyce domowego muzykowania (zwrotkowa, homofoniczna, kantylenowa, monomotywiczna) jeszcze raz przywołuje obraz utraconej miłości, w idiomie wczesnego romantyzmu **Schuberta**, a więc w stylistyce niemieckiej, spóźnionej, bliskiej owoczesnej muzyce polskiej.

Słynne sonety polskiego kompozytora **Tadeusza Bairda** napisane do poezji **William Szekspira**³²¹⁰ zachwycają niezwykłą prostotą muzycznego ujęcia skutkiem oparcia przebiegu na zarodkowej postaci systemu dur-moll. Stylizacja ta, powstała podobnie jak *Pieśni Truwerów* w ciemnym dla kraju okresie panowania ideologii socrealizmu, to intymne wyznania i refleksje o miłości, wzruszające swą ascezą środków, oszczędną fakturą, powściągliwością uczuć, częstą recytacją tekstu, prostą rytmiką i odmalowywaniem uczuć, nie ich ilustracją. Stosowane także procedury z dawnych wieków (fauxbourdon, zestawianie akordów, odejście od systemicznych zasad rozwiązywania dysonansów) intensyfikują wrażenie cichej tęsknoty miłosnej, autentycznie romantycznej w odbiorze (*Spójrz, co tu ciche serce wypisało, Słodka miłości, Drwię, mając ciebie z całej ludzkiej pychy, Jakże podobna zimie jest rozłąka*).

Inspirowany osobistymi przeżyciami klimat specyficznej miłości jest tematem kantaty **Tadeusza Bairda** na baryton, chór mieszany i orkiestrę *Goethe-Briefe* (1970), wieloletniej (1775-1827) miłości starego i słynnego człowieka do starszej od siebie kobiety, matki **Charlotte von Stein** (1742-1827). Listy stanowią podstawę dla tekstu, wybranego przez kompozytora. Zachowało się tysiąc sześćset listów oraz małych bilecików; wielki mistrz dla swej wybranki tworzył także rysunki, sztuki teatralne, a bohaterki jego dramatów noszą jej cechy (*Ifigenia*, księżniczka z *Torquata Tassa*). Największa miłość jego życia, gwałtownie przerwana w 1776 r., kontynuowana była jednak dalej w listach.

Atmosfera miłości, i z drugiej strony śmierci, bliska była stylistyce kompozytora, liryka, wzbogacającego dokonania **Karola Szymanowskiego**. W tym tonie utrzymane są największe dzieła **T. Bairda** (*Psychodrama*, *Jutro wg Josepha Conrada*, *Suita liryczna*, *Erotyki*, *Concerto lugubre*, *Ekspresje*, *Głosy z oddali*).

Kantata w języku niemieckim ma swojego bohatera, upostaciowanego w partii barytonu, chór natomiast pełni antyczną funkcję zbiorowego komentatora. Typowo

³²¹⁰ W przekładzie **Macieja Słomczyńskiego** na baryton solo z orkiestrą (1956), sonety: XXIII, XCI, LVI, XCVII..



romantyczne, wręcz kanoniczne są metamorfozy nastroju dzieła, od pogodnego, beztroskiego, naznaczonego miłosnymi wyznaniem, obrazującego początkowo rosnące, „kielkujące” uczucie, poprzez stan zabarwiony smutkiem i tęsknotą i noc w III segmencie solisty aż po ostateczne wyznanie w IV segmencie – pożegnania, epilogu, niejako punktu kulminacyjnego, kończącego gradacyjne narastanie emocji. Elementy te można przytoczyć, chcąc określić utwór jako monodram muzyczny, wypływający z założeń „wielkiej romantyki”.

Także pod względem konstrukcji tematycznej sięgnąć można do wzorców **Wagnerowskich** – instrumentalny wstęp stanowi kompendium materiału całości w postaci zestawu motywów przewodnich (motyw symboliczny miłości, kobiety i pożegnania). Charakterystyczne ukształtowanie narracji wstępu, kontrastowe, impulsywne w przeciwieństwie do wygasającego, oddalającego się zakończenia, operowanie różnorodnymi rodzajami partii wokalne (balladowy, recytacyjny, kantylenowy, archaizowany typ Sprechgesangu) dialektycznie zestawione jest z gatunkiem uproszczonej, także harmonicznym, partii chóru, eksponującego momentami elementy nowoczesnej brzmieniowości.

Kompozytor z wielkim wyczuciem ujmuje dwa główne plany – orkiestry i solisty, dopełniając je całkowicie, na wzór niemieckiej romantycznej Lied i rozumiejąc je symbolicznie (wzrastający ambitus partii solisty w momencie frazy o kielkującym ziarnie, recytatyw secco w chwili opisywania śniegu i mrozu) bądź nawet ironicznie (podczas lirycznego wyznania solisty na drugim planie sarkastyczny motyw klarnetu i perkusji, zwiastujący bolesne zakończenie miłości).

Rozbudowana dwunastodźwiękowa harmonika paralelna jest do ówczesnie panującej techniki harmonicznym, zwanej „sonorystyczną”, nastawionej na eksponowanie brzmienia, często w wersji eksperymentalnej. Nie zaskakuje nawiązanie do słynnego motywu **Tristanowskiego** w głównym motywie³²¹¹.

Fascynujące wędrówki topicznych motywów poprzez wieki i kraje dowodzą raz ich niesłychanej żywotności, a z drugiej strony argumentują dążenia wielkiej rzeszy artystów pragnących wzbogacić istniejące już zasoby skarbnicy owej ekfrazy. Zadziwiające metamorfozy znaczeń tych mentalnych i kulturowych emblematów, przeobrażeń często w kierunku ich kontrastu, działają także na rzecz ich nieustającej

³²¹¹ Tadeusz Baird, Izabella Grzenkowicz, *Rozmowy, szkice, refleksje*, Kraków 1982, s. 135; Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, *Świat liryki wokálně-instrumentalnej Tadeusza Bairda*, Warszawa 1980, s. 101.



aktualności. Mają także funkcję stabilizacyjną naszego bytowania w świecie i kulturze, wzmagają nasze poczucie czegoś stałego, a tym samym kojącego w tym ciągle zmieniającym się tyglu przemian.

Aksjomat przyległości muzyki do ewolucji idei wielokrotnie zostaje ugruntowany poprzez każde istotne chef d'oeuvre niezależnie od epoki, odzwierciedlające dominujące ideologie, orientacje, nawet te krótkotrwałe. Wspaniała dzięki temu jest droga tropienia owych śladów przenikających poprzez niewidzialne bariery do różnych sfer, z filozofii, poezji do literatury, malarstwa, architektury i muzyki, a nad nimi wszystkimi panuje niepodzielnie niezniszczalna sfera mitu i wierzeń, na dalszym planie niezmiennie odczuwa się śródziemnomorskie konstrukty i wschodnie wizje...

I jeżeli już antyk miał świadomość emocjonalności muzyki, a średniowiecze jej się bało, to oddziałujące od renesansu przeświadczenie o przekazywanych przez to medium uczuciach, „drgnieniach duszy” i wzruszeniach nie zostało zachwiane pomimo wielu momentów usiłujących przywrócić muzyce matematyczną, strukturalną funkcję, co najlepiej dowiódł czas postmodernizmu. I tak jak „wraca wiosna”³²¹², tak krążą idee od wzmocnionego zapachem kadzidła słowa do pędzla i dźwięku, którego przekaz dookreśla hymn fanfar, zamykając tym samym okrąg o fundamentalnym dla Europejczyka dziedzictwie i tworząc zarazem cywilizację.

*„Stuk, puk! z dziupła wypłoszona
W świat wybiega Dziwożona,
O, już tańczy zwijanego,
Gonionego, wyrwanego.
Leśnej bajce dając wątek,
Pośród modrych tańczy łątek,
Gra jej ciepła trzcina muzyka,
O, ucieka już, już znika”.*³²¹³

³²¹² Tytuł pieśni **Hugo Wolfa** z cyklu *Mörrike-Lieder*.

³²¹³ Bolesław Leśmian, *Zwiedzam wszechświat*, wybór, wstęp i opracowanie Włodzimierz Bolecki, Warszawa 2006, s. 195-196.



6.6. Czarownice na miotle od zarania dziejów, od starożytności (Kodeks **Hammurabiego**, Biblia, świadectwa **Horacego** i **Apulejusza**, potępione w rzymskim Prawie Dwunastu Tablic)³²¹⁴ nas fascynowały i nie zawsze mogły cieszyć się prestiżem czy dobrobytem, o czym relacjonuje **James Frazer**³²¹⁵. Wręcz przeciwnie – ich prześladowania w całej Europie między XV a XVIII wiekiem (do lat 70-tych³²¹⁶) obciążają nasz cywilizowany, wówczas rozfanatyzowany kontynent i wbrew powszechnemu mniemaniu należy się w tym momencie wzmianka o nasileniu tych prześladowań u wschodzącego i szczytowego renesansu, nie zaś w dobie średniowiecza.

Ów ścisły związek wschodniego pochodzenia magii (**Zoroaster** z V w. p.n.e.), religii i okultyzmu z przyrodą personifikowany w postaciach szanowanych za mądrość i skuteczność czarownic stanowił jeden z emblematów kultury europejskiej. I to symptomów wcześniej wykwitłych: o teorii czarów jako o sztuce diabelskiej mówi jeden z Ojców Kapadockich, **Grzegorz z Nazjanzu** z IV w.³²¹⁷. Pomimo ewidentnych związków czarownic ze sztuczkami diabelskimi (i pomimo negatywnego o nich zdania **Konstantyna Wielkiego**) pozostawała jednak sztuka czarów nieszkodliwa jako relikw pogańskich rytuałów aż do początków renesansu (twierdzenia św. św. **Augustyna**, **Tomasza** i *Canon Episcopi* z 900 r., potem unieważniony przez bullę papieską *Summis desiderantes* **Innocentego VIII** z 1484 r.).

Zakotwiczenie tych przesądów podkultury ludowej wiedzie nas od wschodnich magów i mistycznych tradycji judaistycznych, od alchemii i mantyki (wróżenie) poprzez transsyberyjskich szamanów do celtyckiej tradycji druidów (wicca to czarownica), a wyróżnienie poprzez liczne symbole (kociołek, kielich, kukła, księga zaklęć, czarny kot, kruk i ropucha, zaklęcia i eliksiry, różdżka na czele z miotłą, symbolizującą odnowienie³²¹⁸)³²¹⁹ i domniemany związek z diabłem wraz z uznaniem

³²¹⁴ *Historia brzydoty*, red. Umberto Eco, przekł. zbiorowy, Poznań 2007, s. 203-215 (203)..

³²¹⁵ James George Frazer, op. cit., s. 81-84; p. też: Brian Bates, op. cit.

³²¹⁶ Ostatni stos francuski w 1745 r., niemiecki w 1775 r., szwajcarski w 1782, podobnie w Polsce: Michał Komar, *Czarownice i inni*, Kraków 1980. Potwierdza to Derek Beales, w: *Religia i kultura*, w: *Osiemnasty wiek. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Tim C. W. Blanning, przełożył Marek Urbański, Warszawa 2011, s. 175-228 (209-210). Laurence W. B. Brockliss datuje koniec polowań na czarownice w końcu XVII wieku, wskazując na dwa tylko kraje uprawiające ten proceder – Polskę i Węgry, w: *Wiek ciekawości świata*, w: *Siedemnasty wiek. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Joseph Bergin, przełożył Marek Urbański, Warszawa 2011, s. 188-232 (231). W Polsce karę śmierci za czary zniesiono w 1776 r. (Wiesław Bokajło, *Nowożytna Europa, nowożytna europejskość*, w: *Podstawy europeistyki. Podręcznik akademicki*, red. Wiesław Bokajło, Anna Pacześniak, Wrocław 2009, s. 285.

³²¹⁷ Paolo Lombardi, *Filozof i czarownica. Rozum i świat magiczny*, przeł. Anna Dudzińska-Facca, Warszawa 2004; o **Grzegorz z Nazjanzu**: *Słownik wiedzy o religiach*, red. Kazimierz Banek, Warszawa – Bielsko-Biała 2010, s. 38.

³²¹⁸ Związek z wierzeniami o możliwościach panowania złych duchów nad magicznymi przedmiotami: Jack Tresidder, op. cit., s. 32.



lotów za naturalną właściwość wiedźm³²²⁰ - przyczyniły się do serii inkwizytorskich napaści, powszechnych zwłaszcza w epoce późnego renesansu i baroku³²²¹, szczególnie nasilonych w Niemczech, zgodnie z chrześcijańską wykładnią o kobiecie jako źródle grzechu pierwotnego i z mizoginiczną postawą kręgu **Lutra**³²²². Wspomnieć trzeba o górskich ośrodkach pierwotnej magii, w okolicach Tuluzy, w górach Sabaudii, Piemontu, Szwajcarii³²²³.

Zapoczątkowała te procesy słynna kolońska publikacja **Jakuba Sprengera** i **Henryka Institorisa Kramera** *Malleus Maleficarum* (*Młot na czarownice*) z 1486 r.³²²⁴, z 1608 roku pochodzi natomiast równie sławny podręcznik *Compendium Maleficarum* autorstwa **Francesco Marii Guazza**³²²⁵, czyli instrukcja dla prześladowców, wytyczenie zasad ich wykrywania, określania i karania (pławienie najbardziej rozpowszechnione w całej Europie od średniowiecza). W swojej epoce traktowana była bardzo poważnie, stanowiła autorytet w tej dziedzinie, a sława tej książki przetrwała do naszych czasów³²²⁶.

Nie zawsze jednak obowiązywały reguły w niej zawarte, prymat należał się prawu zwyczajowemu, datującemu się z procedur wschodniemieckich³²²⁷, w miastach prywatnych decydowała wola pana, a na wsiach sprawy o czary pozostawały w kompetencji sądów miejskich³²²⁸. Należy w tym miejscu wspomnieć o podziale na magię białą, związaną z objawami życia przyrodniczego i tępiącą, szkodliwą dla Kościoła i obyczajów magię czarną³²²⁹.

³²¹⁹ *Znaki i symbole. Ilustrowany przewodnik*, National Geographic, red. Maria Aleksandrow, London – New York – Munich – Melbourne – Sydney – Warszawa 2008, s. 192-193.

³²²⁰ 1458, Nicolas Jaquier, *Flagellum haereticarum*, za: Michał Komar, op. cit.; w Polsce słynny *Katalog magii Rudolfa z XIII w.* z Rud Raciborskich.

³²²¹ Słynny proces w Salem w 1691 r.

³²²² Christopher F. Black, *Społeczeństwo, w: Zarys historii Europy. Oxford*, red. Euan Cameron, z angielskiego przełożyła Małgorzata Szubert, Warszawa 2011, s. 105-134 (127, 132). Źródłem był także Starotestamentowy nakaz karania czarownic śmiercią (ibidem), podczas gdy moralność katolicka tolerowała zjawisko koncesjonowanej prostytucji.

³²²³ Edward Patkowski, *Czary i czarownice*, Warszawa 1970.

³²²⁴ Władysław Kopaliński, *Słownik mitów...*, op. cit., s. 703.

³²²⁵ Poprzednia publikacja: **Ramon Llulla** *Directorium inquisitorum* (1376), **Jean Bodin**, *De la demonomanie des sorciers*, Paris 1587; kolejna m. in. **Pawła de Grillandisa** *Tractatus de haereticis et sortilegiis* z 1525 r.

³²²⁶ Autor ustanowił tam 11 warunków ogłoszenia czarów (m.in. pakt z diabłem, deptanie krzyża, zabijanie i zjadanie ciał własnych dzieci, trucicielstwo, sprowadzanie chorób na bydło), sformułowanych po zeznaniach wymuszanych torturami. Istniały dwie kategorie czarownic – „pomówione” i „powołane”, czyli oskarżone o czary oraz podane jako współwinne przez inną „czarownicę”, p. Jack Tresidder, op. cit.

³²²⁷ W Niemczech silne na mocy feudalnego prawa patrymonialnego, za: Edward Patkowski, op. cit.

³²²⁸ Bohdan Baranowski, *O hultajach, wiedźmach i wszetecznicach. Szkice z obyczajów XVII i XVIII wieku*, Łódź 1988, s. 103.

³²²⁹ Andrzej Wyczański, *Wschód i Zachód Europy w początkach doby nowożytnej*, Warszawa 2003, s. 200-202.



Wybuch nienawiści wystąpił na tle religijnym i kulturowym, poprzedzony unicestwieniem XIII-wiecznych herezji katarów i waldensów³²³⁰, objawił się na fali popularnego od 1260 r. mesjanizmu chrześcijańskiego (**Joachim z Fiore**); erupcja spowodowana została przez konstrukcje teologiczne oraz w rezultacie postulatów politycznych determinowanych wymogami powstawaniem państwa narodowego i wzmocnieniem władzy centralnej³²³¹. Nagonka była na rękę warstwom uprzywilejowanym z powodu jej funkcji ogniskowania buntów społecznych, gniewu spowodowanego nierówną redystrybucją dóbr i wszechstronnym wyzyskiem feudalnym.

Przyczyniły się do tego również ortodoksyjne moralne nakazy reformacji i wywiedziona z niej doktryna ikonoklastyczna, aczkolwiek nie istnieje protestancka teoria czarów³²³². Dopiero upowszechnienie ideałów kartezjańskiego rozumu zahamowało procesy o czary (początek końca procesów w Belgii i Niemczech).

Rozpoczęte w Niemczech procesy czarownic (według paragrafu 109. *Constitutio Criminalis Carolina* z 1532 r.) nieprzypadkowo przypadały na czas wojen religijnych, ogólnego upadku gospodarczego i kulturalnego, niepokoju społecznego, klimatu irracjonalizmu i intensyfikacji wiary w wiedzę tajemną; stanowiły wentyl bezpieczeństwa dla ludności, pozbawianej podstawowych dóbr, męczącej nieustannymi konfliktami, epidemiami, falami głodu czy chorobami bydła³²³³. Zjawiska te rozkwitły na fundamencie działań kontreformacyjnych, reakcji katolickiej przeciwko przedchrześcijańskim reliktom kultowym, znajdując posłuch wśród niepiśmiennego ludu i usłużnych sędziów czy duchownych. Podstawą zaś społeczną była silna wówczas wiara w nieograniczoną moc diabła. Systematyczne ściganie czarownic przez Inkwizycję nasiliło się w końcu XVI wieku w niektórych regionach Europy (część ziem niemieckich, Szwajcarii, Saary i Szwabii), przedtem pozostawało to w gestii sądów świeckich³²³⁴.

Funkcja medialna, rozrywkowa takich widowisk miała ogromne znaczenie w monotonnym życiu małych środowisk. Warto podkreślić w tym miejscu fakt sporej rzeszy biednych kobiet zajmujących się znachorstwem czy wróżbiarstwem, a także możliwość ukarania w ten sposób odważnych „przywódczyni” ludowych, występujących w obronie uciskanych włościan obok rezultatów małomiasteczkowej rywalizacji, niesnasek rodzinnych czy zwykłej sąsiedzkiej zawiści. Forma czarów niejednokrotnie była funkcją protestu społecznego, a w ideologii rządzących i Kościoła występowała w postaci „wroga ludu”³²³⁵.

³²³⁰ Historia prześladowań w: Marvin Harris, *Krowy, świnie, wojny i czarownice. Zagadki kultury*, przeł. z angielskiego Krystyna Szeres, Katowice 2007.

³²³¹ Paolo Lombardi, op. cit., s. 81.

³²³² Ibidem, s. 133.

³²³³ Bohdan Baranowski, op. cit., s. 130-143.

³²³⁴ Euan Cameron, *Niepokoje religijne*, w: *Szesnasty wiek...*, op. cit., s. 165-193 (166-168).

³²³⁵ Marvin Harris, op. cit., s. 222.



W toku wielowiekowego rozwoju „czarownica oddzieliła się od prawzoru mądrej kobiety związanej z naturą i jawi się odtąd jako macocha, obrzydliwa starucha, nierządnicą (meretrix) oraz partnerka diabła podczas tańca”³²³⁶. I fakt wreszcie najbardziej istotny – oskarżone mogły być jedynie osoby „podlejszego stanu”, czyli chłopcy lub mieszczanie, w zupełnie wyjątkowych wypadkach szlachta podlegała takiej jurysdykcji³²³⁷.

Abstrahując od psychologicznych rozważań na temat stanu psychicznego samych „bohatek” tych okrutnych procesów (znakomita większość to kobiety), można określić ich wysoki stopień zaangażowania religijnego.

Rzecz jasna, wiedźma znalazła silne odzwierciedlenie w bajkach i sztuce, wśród zbiorów bowiem jest wiele przedstawień diabła, a wraz z nim czarownic, od Szekspira i Nocy Walpurgii z *Fausta* **Goethego** poczynając³²³⁸, nie wspominając naszych *Dziadów* cz. II.

Sama bogini **Diana** jest ich władczynią³²³⁹, aspekt lunarny bowiem jest nierozdzielnie związany z symbolem wiedźm. Stąd także popularność w XIX wieku gatunku danse macabre na fali renesansu niesłusznie skojarzonych w tym przypadku idei średniowiecza w dobie romantyzmu (**Camille Saint-Saëns**), z XX wieku znamy kilka słynnych tytułów (metaforyczne *Czarownice z Salem* **Arthura Millera**³²⁴⁰, *Msza za miasto Arras* z 1971 r. **Andrzeja Szczypiorskiego** o źródłach zbiorowej psychozy³²⁴¹, *Diabły z Loudun*, opera **Krzysztofa Pendereckiego**³²⁴² i film **Jerzego Kawalerowicza** *Matka Joanna od Aniołów* z 1960 r.³²⁴³ na podstawie opowiadania **Jarosława Iwaszkiewicza**³²⁴⁴ aż po *Wiedźmina* **Andrzeja Sapkowskiego**).

Jesteśmy więc już niedaleko Łysej Góry, której nazwa przyszła do wschodniej Europy z Zachodu, jest bowiem charakterystyczna dla satanicznych spotkań w noc Walpurgii (30 kwietnia na 1 maja). Nieprzypadkowo uaktywniona w romantyzmie dramatyczna i wysoce emocjonalna sztuka narodów słowiańskich znalazła tu swoje wspaniałe ujście. Co ciekawe, jest sporo miejsc o tej nazwie lub tego przeznaczenia (np.

³²³⁶ Manfred Lurker, op. cit.

³²³⁷ Ibidem.

³²³⁸ Laura Ward, Will Steeds, *Demony. Wizje zła w sztuce*, tłum. Ewa Romkowska, Warszawa 2008, s. 85; wspomniane w *Uczcie Trymalchiona Petroniusza*, w *Metamorfozach Apulejusza* z Madaury z II w. n.e.; opera 1901 **Vincenta Wallace’a** *The Amber Witch*; *Czarownice* **Piotra Perkowskiego** na sopran i zespół kameralny (1970), *Czarownice* na chór dziecięcy **Andrzeja Hundziaka** (2003)

³²³⁹ Manfred Lurker, op. cit., s. 345.

³²⁴⁰ Jan Tomkowski, *Dzieje literatury powszechnej*, Warszawa 2008, s. 491.

³²⁴¹ Stanisław Burkot, *Literatura polska po 1939 roku*, Warszawa 2006, s. 300.

³²⁴² O wydarzeniach z 1632-1634 r. we Francji i losach ojca **Urbana Grandiera**.

³²⁴³ Andrzej Kołodyński, Konrad Zarębski, *Słownik adaptacji filmowych*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008, s. 129-130.

³²⁴⁴ Ibidem, s. 50.



Babia Góra, góra Brocken w Górach Harzu³²⁴⁵, „czarcia łapa” w Muzeum w Lublinie³²⁴⁶), a nazwa kojarzy się przede wszystkim z muzycznym arcydziełem szkoły rosyjskiej.

Muzyczna dobrotliwa „czarodziejka”, pełna wdzięku i uroku, prezentuje się w lekko tanecznej miniaturze **Nikolaia Medtnera** *Fairy Tale* (skrzypce i fortepian), najśłynniejszy zaś w muzyce sabat czarownic wywodzi się, rzecz jasna, z narodowej szkoły słowiańskiej – orkiestrowa fantazja *Noc na Łysej Górze* **Modesta Musorgskiego** powstała w 1886 r. Feeria barw orkiestrowych, znamienna dla tego środowiska, od **Rimskiego-Korsakowa** począwszy aż po dzieło **Igora Strawińskiego** odzwierciedla atmosferę owych czarcich pląsów aż po świt – biją dzwony...³²⁴⁷.

Podobne „thrillery” zna muzyczny repertuar w operze **Arrigo Boito** *Mefistofeles* (Noc Walpurgii akt II), w sławnej *Symfonii fantastycznej* **Hectora Berlioza** oraz w słynnym *Fauście* **Charlesa Gounoda** (scena czarów diabelskich w piwnicy Auerbacha)³²⁴⁸.

Wspomniany kompozytor rosyjski lubił ponure nastroje, więc Baba Jaga występuje jeszcze raz, w sławnym cyklu *Obrazki z wystawy* (*Chatka na kurzej stopce*); wspomnieć trzeba ponadto miniaturę orkiestrową **Anatola Liadowa** *Baba Jaga*³²⁴⁹ oraz wariacje ekscentrycznego wirtuoza **Niccolo Paganiniego** na swoje skrzypce z orkiestrą *Le Streghe*.

³²⁴⁵ Miejsce corocznych świąt nocy Walpurgii, obok Goetheweg jest także Hexenstieg.

³²⁴⁶ Pamiątkowy odcisk po niesprawiedliwym wyroku trybunału z 1637 r. w tym mieście; też Świątynia Ludzkości - Wspólnota Damanhur z 1977 r. pod Turynem..

³²⁴⁷ Diabelski motyw główny wzbogacony o motyw poboczny tańca czarownic, wywiedziony z t. I i fugato tworzą w sumie układ koncentryczny (a b b' c – marsz b'' – fugato b – chorał c kantylenowe b chorałowe a b - fugato), pełne blasku barwy orkiestrowe w wirze i przerażającym nastroju.

³²⁴⁸ Ponadto: poemat symfoniczny *Południca* **Antonina Dwořáka** (1896), *Noc czarownic* **Eugena Suchonia**.

³²⁴⁹ Ponadto **Aleksandra Tansmana** *La danse de la sorcière* (1924) na fortepian lub zespół kameralny lub na dwa fortepiany lub orkiestrę, **Piotra Perkowskiego** *Czarownice* na sopran, chór i zespół kameralny.



Paul Verlaine, Parsifal (1886)

*Parsifal a vaincu les Filles, leur gentil
Babil et la luxure amusante - et sa pente
Vers la Chair de garçon vierge que cela tente
D'aimer les seins légers et ce gentil babil;*

*Il vaincu la Femme belle, au cœur subtil,
Étalant ses bras frais et sa gorge excitante;
Il a vaincu l'Enfer et rentre sous sa tente
Avec un lourd trophée à son bras puéril,*

*Avec la lance qui perça le Flanc suprême!
Il a guéri le roi, le voici roi lui-même,
Et prêtre du très saint Trésor essentiel.*

*En robe d'or il adore, gloire et symbole,
Le vase pur où resplendit le Sang réel.
- Et, ô ces voix d'enfants chantant dans la coupole!*

6.7. *Kielich św. Graala*, tajemniczy symbol mitologii chrześcijańskiej, abstrakcyjny w swym mistycyzmie, ale i obecny w obrazie serca, w którym przechowuje się miłość, z zielonym eliksirem, strzeżony na „dzikiej niedostępnej górze” (Montserrat) – jest wyrazem duchowego oświecenia, zbawienia³²⁵⁰, najgłębszej duchowości, poszukiwania ostatecznej prawdy. Przetrwał on do naszych czasów w postaci czystej idei, a za sprawą francuskiego poety **Roberta de Boron** stał się głównym tematem legend o **królu Arturze** i rycerzach Okrągłego Stołu³²⁵¹. Legendę o Graalu z celtycką i bretońską sagą

³²⁵⁰ Jack Tresidder, op. cit., s. 20, 116, 127, 158.

³²⁵¹ *Znaki i symbole*, op. cit., s. 208.



połączył w 1180 r. sławny poeta **Chrétien de Troyes** (1140-1190)³²⁵²; symboliczne jest umiejscowienie świętego naczynia – pośrodku, centralnie³²⁵³.

Ów kielich z Ostatniej Wieczerzy, inaczej przedmiot ze szlachetnego kamienia lub misa z zebraną przez **Józefa z Arymatei** krwią Ukrzyżowanego w swej nowszej nazwie (San Greal), pojmowanej akronimowo (sang real), związany m. in. ze słynnym klasztorem w Montserrat oznacza królewską krew, a najnowszy dowód fascynacji mitem objawił się w słynnej powieści **Dana Browna** *Kod Leonarda da Vinci* (2003).

To zdobycie świętego Graala, symbolu czystości i doskonałości, duchowej syntezy, niekończącej się wędrówki, odkupienia wreszcie - było celem wypraw sławnych rycerzy arturiańskich (m.in. **Parsifala** i **Lancelota**), co udało się dopiero **Galahadowi**.

Parsifal, celtycki rycerz z drużyny **króla Artura**, obecny jest w literaturze od poematu **Chrétiena de Troyes** (*Perceval* z 1175 r.); temat podjęty został i pogłębiony psychologicznie ok.1197-1210 przez **Wolframa von Eschenbacha** (*Parzival*) i jako kontynuacja niemieckiego przesłania stanowi podstawę misterium **Richarda Wagnera**³²⁵⁴, kontynuację motywu **Tristana** i całego *Pierścienia*.

Mityczne początki św. Graala sięgają magicznego celtyckiego kociołka (kotły Dagdy, Brana)³²⁵⁵ jako symbolu obfitości i płodności³²⁵⁶, a wielokrotne i wielowiekowe interpretacje sięgają nawet pokrewieństwa przesłania do *Ziemi jałowej* **Thomasa Stearnsa Elliotta** jako wyobrażenia miejsca całkowicie spustoszonego, gdzie każdy żyje życiem nieprawdziwym, bezwolnym; Graal jest więc „czymś, co osiąga i urzeczywistnia człowiek, który żył własnym, autentycznym życiem. Graal symbolizuje pełne urzeczywistnienie najwyższych duchowych potencji ludzkiej świadomości”. Sens przypowieści o Graalu wielki badacz widzi dalej w obieraniu ścieżki neutralnej, pośrodku „między parami przeciwieństw, między lękiem i pragnieniem, między dobrem i złem”³²⁵⁷ wskutek tego, iż Graala przenosili aniołowie pomiędzy linią Boga i Szatana.

³²⁵² *Wielki atlas mitów i legend świata*, red. William G. Doty, z angielskiego przełożył Jerzy Korpanty, Warszawa 2004, s. 129; najstarsza wersja legendy w zbiorze *Mabinogion*, opowieści o **Peredurze**, wykorzystana przez **Chrétiena de Troyes** w *Percivalu* i przez **Wolframa von Eschenbacha** w *Parzivalu*, ostateczny kształt nadał jej **Malory** w *La Morte d'Arthur*.

³²⁵³ Manfred Lurker, op. cit., s. 159; Mircea Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. III: *Od Mahometa do wieku Reform*, przeł. Agnieszka Kuryś, Warszawa 1997, s. 73-74.

³²⁵⁴ Władysław Kopaliński, *Słownik mitów...*, op. cit., s. 835.

³²⁵⁵ *Wielki atlas mitów i legend świata*, op. cit.

³²⁵⁶ *Znaki i symbole*, op. cit., s. 208-209.

³²⁵⁷ Joseph Campbell, op. cit., s. 222-226.



Dlatego „tym, co nadaje życiu autentyczność, są impulsy natury, a nie prawa pochodzące od nadprzyrodzonego autorytetu”³²⁵⁸.

Najbardziej znamienne jest usytuowanie w opowieści o Graalu i o **Parsifalu** początku Europy, Europy zindywidualizowanej, prowadzącej wprost do... trubadurów, którzy „rozwalili ten stary świat”, do Europy naznaczonej spotkaniem dwóch tradycji w 500 lat po przyjęciu chrześcijaństwa, gdzie Graal³²⁵⁹ symbolizuje ponowne zjednoczenie tego, co kiedyś zostało rozdzielone przez chrześcijańskie doktryny, „jest pokojem płynącym z połączenia”³²⁶⁰, świadectwem gnostyckiej postawy wobec nowej religii. I tak to widział **Richard Wagner** w swoim ostatnim opus magnum, owej „baśni o miłości i religii”³²⁶¹, mistycznym, niematerialnym „image” o wielowątkowej genezie (m. in. buddyjskiej) i najbardziej przemienionym stylistycznie w symboliczne misterium (1882)³²⁶²...

Ze względu, iż arcydzieło niemieckiego mistrza funkcjonuje w wielu opisach³²⁶³, skupimy się w tym miejscu na mniej znanym dziele zafascynowanego mistrzem i kontynuującego jego mistyczne klimaty **Vincenta d’Indy Fervaal**³²⁶⁴.

Powstałe w 1897 r. dzieło akademika i eklektyka **Vincerta d’Indy** (action musicale w 3 aktach z prologiem) do „prose poem” według szwedzkich celtyckich baśni przeniesionych do południowej Francji ujawnia tematykę motywu odkupienia przez śmierć, siłę i miłość. Sam kompozytor przyznawał się do wpływów wielkiego mistrza z Bayreuth; paralele do **Tristana i Parsifala** są tutaj niezwykle czytelne i świadome. Podobne infiltracje zachodzą na płaszczyźnie techniki kompozytorskiej (motywy przewodnie, ekstremalna chromatyka, symbolika tonacji, dramatyczność narracji, rozrośnięta orkiestra).

Każdy z nas lubi bajki, zwycięstwo dobra czy szlachetnego bohatera działa na człowieka budująco, nic więc dziwnego, że odwieczne mity, opowieści, legendy i toposy wędrują, powracają niezależnie od czasu i ideologii. Odnajdujemy je tak w westernowej scenerii, w serialowych perypetiach, „babach” straszących dzieci czy

³²⁵⁸ Wspomnieć tu także trzeba **Josepha Péladana** (1858-1918), francuskiego pisarza dekadentyzmu, założyciela koła różokrzyżowców, autora ezoterycznych traktatów, który wydatnie przyczynił się do ożywienia legendy o Graalu.

³²⁵⁹ **Kaija Saariaho** koncert skrzypcowy *Graal theatre* (1994).

³²⁶⁰ Joseph Campbell, op. cit., s. 223.

³²⁶¹ Ryszard Daniel Golianek, *Zrozumieć operę*, Łódź 2009, s. 101-108.

³²⁶² Lucien Rebatet, op. cit., s. 481-482.

³²⁶³ Barry Millington, *Buehnenwiefestspiel in three acts by Richard Wagner*, Grove on line.

³²⁶⁴ Anya Suschitzky, *Fervaal, Parsifal and French National Identity*, “19-th Century Music” 2001-2002, no 2-3, s. 237-265; Robert Orledge, *Fervaal*, Grove on line.



popularnych „romansach”; wypoczynek na łonie przyrody wśród szemrzącego potoku i szczebiotu ptaków to marzenie każdego mieszczucha – funkcja toposów jest tak samo niezmienna, jak stałe są dążenia człowieka, czy to mieszkającego w jaskini czy w loftach. Objawiające się temporalnie okresy intensyfikacji duchowości świadczą o pozamaterialnych pragnieniach ludzkiej jednostki, poza czy obok wyznawanej religii. I jeżeli pierwotny człowiek przygrywał do jaskiniowych malunków, tworząc prototyp filmu, tak tajemnica nieodmiennie związana z mityczną narracją i pokładami ludzkiej psychiki odżywa w skomplikowanym współczesnym świecie, przybierając postać mechanizmów giełdy i kodów gentlemena, „wolnego artysty”, globalnego biznesmena czy bohaterskiego policjanta, obok niezachwianych argumentów wiary w potęgę żywiołów, o złowieszczych próbach wdrożenia modelu utopii nie wspominając. Tę odwagę i potrzebę przemian celnie pointuje, jak zwykle. **Zbigniew Herbert**, opisując znaczenie skarbów groty w Lascaux: „To jest właśnie ludzka duma i wyzwanie rzucone obszarom nieba, przestrzeni i czasu”³²⁶⁵...

³²⁶⁵ Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004, s. 19.



F. Rekapitulacja 7. *Concordia oppositorum* jako istota symboliki europejskiej znacząca w muzyce czyli ilustracja wnioskowania na wybranych przykładach - cztery procesy dyfuzji³²⁶⁶

Prolegomena

Jeśli gdziekolwiek jest nadzieja, to leży ona jakoś tak pośrodku, między dwiema skrajnościami (które w istocie spotykają się); skrajności są bliższe sobie nawzajem niż „środka”, który zdaje się leżeć pomiędzy nimi³²⁶⁷.

Od momentu, kiedy talent i intuicja **Polikleta** zdeformowały hieratyczność egipskiego modelu sztuki w kierunku wyeksponowania dynamiki ludzkiego ciała i jego wymowy estetycznej, a z drugiej strony grecki teatr wchłonął wielorakie i zdyferencjonowane komponenty, tworząc synkretyczną całość³²⁶⁸, powstała sztuka europejska, której istotą stanie się raz na zawsze przemawiająca do widza czy słuchacza przesada, intencjonalny akcent przekraczający realizm. Z tych pierwotnych zróżnicowanych pokładów materii rodzi się osobliwy przekaz; jego oddziaływanie odnajdujemy tak w ateńskiej demokracji, rzymskim imperializmie, we wszechogarniającym świetle impresjonizmu jak w ekstazie ekspresjonizmu – wymieniać nie sposób... Europa jako idea mieni się barwami tęczy sprowadzonymi do nieuchwytniej, momentowej jedności...

Punktem wyjścia poniższych rozważań, ponownie zakotwiczonych w starożytności, tym razem od strony właściwej jej dychotomii, są tezy **Umberta Eco** na temat badań interdyscyplinarnych, analiz przeprowadzanych w ramach różnych dyscyplin w jednym zasadniczym dążeniu - „ukazania podobieństwa struktury wypracowanych modeli”³²⁶⁹. Procedura ta polega, cytując dalej, na ustaleniu, że: „w celu sprowadzenia różnych zjawisk do jednego modelu można (a wręcz: jest

³²⁶⁶ Rozdział ten jest rozszerzoną i zmienioną wersją artykułu mojego autorstwa pt. *Coincidentio oppositorum w kulturze i muzyce europejskiej. Kanon i interferencje*, w: *Händel, Haydn i idea uniwersalizmu muzyki*, red. Ryszard Daniel Goliński i Piotr Urbański, Poznań 2010, s. 263-274.

³²⁶⁷ Thomas Merton w liście do Czesława Miłosza z dn.28.03.1961, w: *Thomas Merton – Czesław Miłosz. Listy*, przeł. Maria Tarnowska, Kraków 1991, s.98.

³²⁶⁸ Władysław Tatariewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988, s. 21-25, 62-68.

³²⁶⁹ Umberto Eco, *Sztuka*, przeł. Piotr i Mateusz Salwa, Kraków 2008, s.288.



nieodzowne) posłużyć się tymi samymi narzędziami³²⁷⁰. Wielki „guru” naszych czasów mówi o powstaniu „poetyk stanowiących analogie”³²⁷¹.

Umberto Eco w swojej znamiennej *Historii brzydoty*³²⁷², określając ten fenomen jako symetryczne odwzorowanie piękna, aksjologicznie doprecyzowuje zarazem opozycję dobra i zła, harmonijności, proporcjonalności i doskonałości naprzeciw ich antonimom. Rozprawa ta odpowiada przecież na wcześniejszą *Historię piękna*³²⁷³, dopełniając ją – oba tomy stanowią całość, dopiero wtedy wykład na temat sztuki Zachodu staje się kompletny. Charakterystyczny jest w tym dziele podział brzydoty na trzy rodzaje: brzydoty jako takiej, formalnej i artystyczne przedstawienia ich obu. Symptomatyczne jest natomiast, iż od razu wybitny badacz zakłada niejednoznaczność opisywanego zjawiska i jego zależność od przemian kulturowych w dziejach Zachodu.

Posiłkując się aksjomatem o nierozdzielności treści i formy w dziele, stymulującym nieskończone interpretacje i przystępując do procesu interpretacji pragmatycznej, założyć należy, iż ...(jest ona) kontekstualizacją faktów i zakłada, że każda z interpretacji w inny sposób i z innych powodów dokonuje selekcji faktów, tym samym dokonuje w świecie jakiejś zmiany³²⁷⁴. Jaki jest więc tok procedur i rezultat owych działań – „stawiamy pytania tekstom i staramy się dowiedzieć, co mają one wspólnego z naszym życiem”³²⁷⁵. Po to właściwie jest ten tekst...

Podążając następnie tokiem wieloznacznych i wielowątkowych myśli **Michela Foucaulta**, który wyróżnia cztery rodzaje podobieństwa (1. convenientia, 3. analogia, 4. sympatia), nas najbardziej interesować będzie drugi typ – aemulatio, czyli rodzaj odpowiedniości na odległość, gdzie „rozproszone po świecie rzeczy odpowiadają sobie”³²⁷⁶; jest w tym coś z odbicia i zwierciadła.

O dialektyce historii i jej poziomach mówi znamienity **Fernand Braudel**³²⁷⁷, kiedy kreśli trzy wymiary czasu trwania – wymiar historii tradycyjnej, sukcesywnej, wymiar opowieści o wydarzeniach zgrupowanych blokowo, kompleksowo i trzeci, sumujący dwa poprzednie – połączenie jego słynnego długiego trwania, na najgłębszym

³²⁷⁰ Ibidem.

³²⁷¹ Ibidem.

³²⁷² *Historia brzydoty*, red. Umberto Eco, przekł. zbiorowy, Poznań 2007, s.10-16.

³²⁷³ *Historia piękna*, red. Umberto Eco, przeł. Agnieszka Kuciak, Poznań 2005.

³²⁷⁴ Michał Paweł Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s.18.

³²⁷⁵ Ibidem, s.74.

³²⁷⁶ Ibidem, s.31.

³²⁷⁷ Fernand Braudel, *Gramatyka cywilizacji*, przeł. Hanna Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s.68-69.



poziomie: „cywilizacja jest domeną czasu długiego, długiego trwania, nitką odwijającą się z kłębka bez końca”.

Trzecim poziomem bazowym niniejszego wykładu spośród wielu stanowisk wybieram pełne sprzeczności idee **Stendhala** zawarte w jego pismach o sztuce³²⁷⁸, zwłaszcza o muzyce **Haydna**, układane w binarne systemy porównawcze dla sztuk, dla ich poetyk; idee wywiedzione z jednej strony z **Haydnowskiej** apologii systemu oświecenia³²⁷⁹, jak i z poszukiwań syntezy elementu subiektywnego i obiektywnego, tradycji i współczesnego mu romantyzmu³²⁸⁰: „The general character of the instrumental music of our author is that of romantic imagination” **Haydn** will always hold the first place among landscape-painters: he will be the **Claude Lorraine** of music”. Sensem dla pisarza jest poszukiwanie idiomu łączącego przekaz obrazowy i literacki; jego skłonności do porównywania sztuk i artystów skoncentrowane są w XII rozdziale „*Żywota Haydna...*” z 1815 r., owego „**Tintoretta** muzyki” czy inaczej – „**Claude Lorraine**” muzyki³²⁸¹.

Ostatnim czwartym punktem zaczynu metodologicznego są konkluzje **Michała Bachtina** o dwóch przeplatających się liniach stylistycznej ewolucji literatury europejskiej³²⁸² - „powieści prób” opierającej się na - właściwym niskim gatunkom - zdialogowaniu, różnojęzyczności i jedności stylistycznej (wyznań, żywotów, prozy problemowej i przygodowej, wychowawczej, rodzajowej powieści satyrycznej) oraz wywodzącej się z gatunku rycerskiego powieści sofistycznej, będącej monologowym, wielostylistycznym i zdecentralizowanym opanowaniem stylu abstrakcyjno-idealizującego, kiedy to „język staje się zorganizowanym artystycznie systemem języków”³²⁸³.

Sednem tych panoramicznych rozważań jest obrazowanie wielokrotnych skrzyżowań tych linii (np. antycypujący przyszłość XX wieku *Don Kichot Miguela de Cervantesa*, określane przez **Martina Seymour-Smitha** jako jedna z najbardziej

³²⁷⁸ Ernesto Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zbigniew Skowron, Kraków 1997, s.288-292; *The Lives of Haydn and Mozart with Observations on Metastasio and on The Present State of Music*, trans. From the French of L.A.C. Bombet, <http://books.google.pl>.

³²⁷⁹ Arnold Hauser, *Społeczna historia sztuki i literatury*, t.2., przekł. Janiny Ruszczycówny, s.204-218.

³²⁸⁰ Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Metastase*, Paris 1815, s.67, 68, 148.

³²⁸¹ „There is more energy than softness, required to execute properly the adagios of Haydn. They have rather the proportions of a Juno than of a **Venus**”; „It is rather the style of Ariosto or of **Shakespeare**”; „This sombre gravity is not pain, it is joy constrained to disguise itself, which might be called the concentrated joy of a savage: but never sadness, dejection, or melancholy. This is the reason why he has never excelled in dramatic music” , w: *ibidem*, s.149.

³²⁸² Michaił Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Warszawa 1982, s.211-278.

³²⁸³ *Ibidem*, s.262.



„modernistycznych” powieści świata³²⁸⁴), opis momentów zacierania się tych opozycji począwszy od początku XIX wieku, opis procedur mieszania się owych stylów z jednym dominującym. I ową dominację tu chodzi, o rzadsze i charakterystyczne dla momentów historycznego apogeum przejawianie się czystych gatunków...

Sensem jest więc dla mnie w tej dysertacji badanie przekraczania granic, procesów syntezy, kontaminacji przeciwieństw w mniej lub bardziej kompletne całości, tropem wiecznej dialektycznej triady **Hegla**, opis podążania szlakiem odwiecznych kanonów i ich przemian sukcesywnych czy objawień symultatywnych, zjawisk natury prymarnej i ich różnorodnych interferencji – świat nie jest zerojedynkowy, poza dniem i nocą istnieje także świt i zmierzch...

7.1. Opozycje binarne w kulturze Zachodu – subiektywna prezentacja teorii dialektyki przeciwieństw – „człowiek na tym świecie jest miejscem podwojenia empiryczno-transcendentalnego...”³²⁸⁵

7.1.1. Na początku pojawia się założenie fundamentalne o dualizmie naszej europejskiej kultury, zakorzenione w IV i V wieku n.e., kiedy to mamy do czynienia z pojednaniem kanonów chrześcijaństwa z tradycją klasyczną; w przeciwnym wypadku mielibyśmy do czynienia z sakralizowaną kulturą orientalną. Rezultatów tego wielowiekowego procesu nie sposób przecenić, co zostało detalicznie zarysowane w rozdz. 2. – w tym momencie jedynie należy się przypomnienie o konstruktywnym znaczeniu tych ewolucji dla mentalności człowieka kontynentu, dla typowo europejskiego zmysłu krytycyzmu, odwagi do podejmowania innowacyjności i siły twórczego napięcia, wynikającego z tej odwiecznej dysharmonii, nie zawsze jedynie pozytywnej. Zwraca uwagę także dychotomia społecznej warstwowości wczesnych narodów Europy (szlachcic - rycerz naprzeciw włościanina), co wywarło decydujący wpływ na dalszy jej rozwój – **Christopher Dawson** kreśli tezę o dopingującej mocy inwazji determinującej postęp i najgłębsze rozwarstwienie kultury w bogatszych rejonach³²⁸⁶.

Sięgając do źródłowych pokładów naszej świadomości nowożytnej, czyli do łacińskiego średniowiecza, spostrzegamy w funkcji reliktyw starożytnych nie tylko

³²⁸⁴ Martin Seymour-Smith, *100 najważniejszych księzek świata*, przekł. Jarosław Mikos, Warszawa 2001, s.212-217.

³²⁸⁵ Michel Foucault, *Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. Tadeusz Komendant, Gdańsk 2007, s. 290.

³²⁸⁶ Christopher Dawson, *Tworzenie się Europy*, tłum. Jolanta W. Zielińska, Warszawa 2000, s. 83.



obraz i symbol zarastriańskiego Dobra i Zła, bogów i demonów, świata rzeczywistego i podziemnego, piekła i raju, ale i Trójcy Świętej. Te aksjomaty rozwinięte potem przez mentalność antyku i apokaliptyczną myśl żydowską³²⁸⁷ (postać Szatana, judeochrześcijański podział na duszę i ciało) czy naukę apostołską (m. in. niezbędnego dla ówczesnego człowieka czyścica – nowe zjawisko XIII wieku³²⁸⁸) wprowadzają człowieka do średniowiecza - do fascynującego i rozległego obszaru średniowiecznych apoftegmatów liczbowych, zakotwiczonych w Starym Testamencie, w przekazie starożytności i w poezji wieków średnich, a powszechna formuła 2 + 1 stosowana była w praktyce spowiedniczej, kaznodziejskiej i ... w kanonach żartu³²⁸⁹.

Istniejące w europejskiej świadomości od **Arystotelesowskiej Metafizyki**, od początków rozumowania dychotomicznego u **Zenona z Elei** i sofistów, od dialektyki paradoksów i antynomii megarejczyków, od antycznych sporów „starożytników” i „nowożytników”³²⁹⁰ przez średniowieczne usytuowanie dialektyki w poziomie trivium, przez antyaugustiański dyskurs **Danteo** i dyferencjację **Kartezjusza** (res cogitans i rex extensa), drugi wielki spór z przełomu XVII i XVIII wieku aż po romantyzm³²⁹¹ i do **Nietzscheańskich** pierwiastków apollińskich i dionizyjskich wraz z dialektyką marksistowską - opozycje binarne stanowią immanentny sens kultury Zachodu, jego dyskursu antropologicznego. U progu zaś tego pojęcia leży scholastyczny o fundamentalnym znaczeniu dekret **Gracjana** *Concordia discordantium Canonum*, czyli zbiór sprzeczności średniowiecznego prawa kanonicznego (1140)³²⁹².

Platoński świat idei i kopii złączony przez **Immanuela Kanta** objawia się coraz to innej postaci myśli i sztuki. Wielki filozof ze swego założenia o dwóch władzach umożliwiających człowiekowi poznanie stworzył trójdzielny system krytyki umysłu: estetyki (dziedzina zmysłowości), analityki (dziedzina intelektu) i dialektyki (teoria rozumu)³²⁹³.

Spójrzmy na przykład na obraz **Dosso Dossiego** z 1525 r. pt. *Alegoria muzyki* uwieńczony trójkątem z napisem *Trinitas in unum*, czyli znaku połączenia przeciwieństwa w jedność, której apogeum stanowi Trójca Święta.³²⁹⁴ Kolejnego argumentu, i to w randze arcydzieła, dostarcza nam rzeźba **Michała**

³²⁸⁷ Wolfgang Reinhard, *Życie po europejsku. Od czasów najdawniejszych do współczesności*, tłumaczył Jacek Antkowiak, Warszawa 2009, s. 487-488.

³²⁸⁸ Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Flammarion 2008, s.2; Jacques Le Goff, *W poszukiwaniu średniowiecza*, przeł. Maria Żurowska we współpracy z Jeanem Maurice'm De Montrémy, Warszawa 2005, s.119-120; Jacques Le Goff, *Narodziny czyścica*, tłumaczenie Krzysztof Kocjan, Warszawa 1997.

³²⁸⁹ Ernst Robert Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i opracowanie Andrzej Borowski, Kraków 2005, rozdz.. *Przysłowia liczbowe*, s.537-542.

³²⁹⁰ Jacques Le Goff, *Historia i pamięć*, przeł. Anna Gronowska, Joanna Stryczyk, Warszawa 2007, s. 72.

³²⁹¹ Ibidem, s. 76.

³²⁹² Szerzej: Antoni Dębiński, *Znaczenie prawa dla rozwoju nauki w średniowieczu*, w: *Czasy katedr – czasy uniwersytetów. Źródła jedności narodów Europy*, Lublin 2005, s. 23-38.

³²⁹³ *Słownik myśli filozoficznej*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008, s.214-229.

³²⁹⁴ Matilde Battistini, *Symbole i alegorie. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, tłum. Karolina Dyjas, Warszawa 2005.



Aniola, czyli *Nagrobki Giuliana de Medici* (1526-1534, z alegoriami Nocy i Dnia) i *Lorenza de Medici* (1524-1534, z alegoriami Jutrzenki i Zmierzchu, oba we Florencji)³²⁹⁵.

Kontynuacji szukamy naturalnie w **Heglowskim** przechodzeniu bytu w jego przeciwieństwo i zniesienie tego przeciwieństwa w postaci kolejnych etapów, czyli słynny układ tezy, antytezy i syntezy, w zrównaniu Bytu (Sein) i Niczego (Nichts), dla których dialektyczną syntezą jest Das Werden (Stawanie Się)³²⁹⁶. Także na bazie dialektyki pytania i odpowiedzi **Hans Gadamer** zbudował swoje rozumienie hermeneutyczne jako realizację rozmowy w funkcji „uniwersalnej cechy naszego językowego doświadczenia świata”³²⁹⁷. Przypomnieć się godzi ponadto o dialektycznej podstawie rozumowania utopistów (**Claude Henri de Saint-Simon**), dla których właśnie z owej biegunowości rozwoju społecznego (organiczne i krytyczne okresy w historii) wynika postęp – jego istota polega na doprowadzaniu przez drugie procesy do zmierzchu pierwszych i narodzin kolejnych, wyższych ciągów czasowych³²⁹⁸.

Analogii szukamy także, z zupełnie innych pozycji, w niezwykle piśmiennictwie **Normana Daviesa**, ciągle starającym się przekraczać bariery europejskie, zwłaszcza te mentalne³²⁹⁹. Podobnie, nawiasem mówiąc, widzi to **Gerard Delanty**³³⁰⁰, który źródła ambiwalencji kultury kontynentu dostrzega w „dwóch modelach tożsamości zbiorowej: ekskluzywistycznego i formalnego wyobrażenia państwa z jednej strony oraz koncepcji opartej na uczestnictwie i solidarności z drugiej”; wręcz twierdzi, iż „idea Europy jest raczej produktem konfliktów, a nie porozumienia”³³⁰¹.

Mocno akcentuje ten problem **Ernest Gellner**, pisząc: „W historii dziejów ważniejsze spory intelektualne mają tendencję do binaryzacji... Wydaje się, że obecnie w sprawach wiary nasza scena przestała być binarna. Istnieje bowiem nie dwóch, lecz trzech uczestników sporu, trzy fundamentalne i nieredukowalne postawy...”, a wyróżnia je autor następująco: religijny fundamentalizm, relatywizm, którego przykładem jest

³²⁹⁵ W: Paola Rapelli, *Symbole władzy i wielkie dynastie. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, tłum. Anna Wieczorek - Niebielska, Warszawa 2008, s.346.

³²⁹⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Nauka logiki*, przeł. Florian Nowicki, Warszawa 1967; *Słownik myśli filozoficznej*, op. cit., s.230-245.

³²⁹⁷ Jean Grondin, *Wprowadzenie do hermeneutyki filozoficznej*, tłum Leszek Łysień, Kraków 2007, s.147.

³²⁹⁸ Michael Burleigh, *Ziemska władza. Polityka jako religia. Od Rewolucji Francuskiej do I wojny światowej*, z angielskiego przełożył Jerzy Korpanty, Warszawa 2011, s. 247.

³²⁹⁹ Norman Davies, *Europa między Wschodem a Zachodem*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Kraków 2007.

³³⁰⁰ Gerard Delanty, *Odkrywanie Europy. Idea, tożsamość, rzeczywistość*, przekład Renata Włodek, Warszawa-Kraków 1999, rozdz.1.

³³⁰¹ Ibidem, s.8-9.



postmodernizm i wreszcie oświeceniowy racjonalizm czyli racjonalny fundamentalizm”³³⁰².

Wywiedzione we współczesnej metodologii humanistycznej z teorii strukturalizmu **Ferdynanda de Saussure’a** i **Claude’a Levi-Straussa**, łączące się w związki z innymi parami i posiadające znaczenia (uprzywilejowane – nieoznaczone i oznaczone – niepożądane), tworzące sieć relacji przestrzennych w koncepcji **Jurija Łotmana** i immanentne dla okresu romantyzmu³³⁰³ - owe opozycje binarne obecne w historii sztuki u **Heinricha Wölfflina**³³⁰⁴ wiodą tak do obecnych krytyk z pozycji **Jacquesa Derridy**, jak i z drugiej strony do badań hybrydyzacji, sformułowanych na gruncie teorii postkolonialnych; mowa tutaj przede wszystkim o pracach **Homi Bhabha**, opisujących styk dwóch różnych kultur³³⁰⁵, co mnie w tym tekście będzie interesowało szczególnie w kontekście sprzeczności orientacji humanistycznych. Nawet w strefie politycznej pewne stałe obowiązujące (jedność państwa i prawa) tracą w obecnym świecie na znaczeniu na rzecz prawa rozproszonego, korporacyjnego czy negocjacyjnego, praw mniejszości czy wyznaniowych³³⁰⁶.

Dychotomie te i podobne pełniące funkcje fundamentu nauk lingwistycznych czy socjologicznych, obowiązują w psychologii, są podstawą mitologii, a przemienione w stereotypy życia codziennego tkwią głęboko w naszej podświadomości³³⁰⁷; wszystkie najważniejsze europejskie archetypy są symbolami o dwoistej naturze i przyjmują wieloraką postać, a przykładów pełne są mity czy wyobrażenia, np. bóstw kosmogonicznych występujących w każdej kulturze³³⁰⁸.

Opozycje binarne zjednoczone i rozdzielone zarazem tzw. kategoriami mediującymi są podstawą opisu mitu bohaterskiego, którego są elementarnymi składnikami; bohater działa w trzech wymiarach przestrzeni – makrokosmosie, mikrokosmosie (własnej przestrzeni psychicznej) i mezokosmosie, czyli w sferze pośredniczącej przyrodniczego otoczenia³³⁰⁹; chodzi o fenomeny przełamujące naczelny dualizm (np. życie po śmierci, dualizm bohaterów, śnienie na jawie). W badaniach nad symboliką średniowiecza zwraca się uwagę na praktykę stykania się przeciwieństw, pokrewną praktyce odchylenia czy inwersji, mające wymowę wykroczenia poza

³³⁰² Ernst Gellner, *Postmodernizm, rozum i religia*, przeł. Maciej Kowalczyk, Warszawa 1997.

³³⁰³ Jurij Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. Anna Tanalska, Warszawa 1984.

³³⁰⁴ Anne D’Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, przekł. Eleonora i Jakub Jedlińscy, Kraków 2008, s.157-158.

³³⁰⁵ Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006.

³³⁰⁶ Wolfgang Reinhard, op. cit., s. 271-273.

³³⁰⁷ Szerokie rozważania p.: Bogumiła Mika, *Muzyka jako znak w kontekście analizy paradygmatycznej*, Lublin 2007, s.81-96.

³³⁰⁸ Matilde Battistini, op. cit., s.82.

³³⁰⁹ Łukasz Trzciniński, *Mit bohaterski w perspektywie antropologii filozoficznej i kulturowej*, Kraków 2006 - narodziny i śmierć, seks-aseksualność, czuwanie, obudzenie i sen, świadomość-nieświadomość, podmiot-przedmiot, ludzkie-nieludzkie.



ustalony porządek. Autor monografii symboliki tej epoki, **Michel Pastoureau**, formułuje to lapidarnie: „Punkt wyjścia stanowi przekonanie – drogie zachodniej kulturze w kontekście długiego trwania – że przeciwieństwa przyciągają się, a w końcu się łączą”³³¹⁰.

Wystarczy zastanowić się na przykład nad mechanicystycznym, optymistycznym i harmonijnym uniwersalizmem oświecenia przeciwstawionego indywidualnie traktowanej i dialektycznie rozumianej kulturze romantyzmu, kulturze o podstawie teologicznej i metafizycznej, zarysowanej w klimacie katastroficznym sprzyjającym powstawaniu systemów historiozoficznych; owocujący aż do dzisiaj system podwójnie działających struktur społecznych (oficjalnych i nieoficjalnych), układ datujący się właściwie od renesansu stymulujący i zabezpieczający funkcjonowanie strategii politycznych to także emblemat europejskich dychotomii³³¹¹. Kontrowersje wywołują idee baroku, którym sprzeciwia się **Ernst Robert Curtius**, opowiadając się za **Paulem Van Tieghemem** po stronie linii pozbawionej tego okresu, w zamian określając całą epokę postrenesansową jako manieryzm³³¹²; te wzorce manieryzmu widzi on zresztą na każdym etapie historycznym³³¹³.

Ewolucję dysonansowości architektury i w sztuce w ogóle widzi **Bohdan Pociąg** w ujęciu naprzemiennym, dostrzegając w określonych stylach: „potęgowanie i mnogość przejawów dysonansowości (gotyk), w innych zaś (renesans, klasycyzm) łagodzenie dysonansowych napięć”³³¹⁴. Ów dysonans, „zaanektowany przez sztukę, wpisany jest w jej układy, złagodzony i obłaskawiony przez estetyczność... symbolizuje niezgodę, rozdwojenie egzystencjalne – człowieka i świata, a wewnątrz istoty ludzkiej dysonans znaczy także niezgodę człowieka na samego siebie”; „stany napięć dysonansowo-konsonansowych występują we wszystkich sztukach... dysonansem przeniknięta jest do rdzenia cała sfera kultury”.

Zespolenie trzech kardynalnych kategorii literackich głosił już **Johann Wolfgang Goethe**, umiejscawiając ten moment w najstarszej tragedii greckiej; potem nastąpiło ich rozdzielenie³³¹⁵. Te akceptowane i konstruktywne sprzeczności, konstruktywna dialektyka, leżą u podłoża tak baroku, jak i romantyzmu, utrzymując pożądaną harmonię, a przeciwstawne opcje determinują ekstremalnie odległe

³³¹⁰ Michel Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, przeł. Hanna Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s.24-25.

³³¹¹ Mark Greengras, *Polityka i wojna*, w: *Szesnasty wiek. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Euan Cameron, z angielskiego przełożyła Małgorzata Szubert, Warszawa 2011, s.74-104 (75).

³³¹² Ernst Robert Curtius, op. cit., s.273-276, 277-308.

³³¹³ Ibidem, też: Julian Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, Ossolineum, s.328; Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Anna Okopień-Sławińska, *Słownik terminów literackich*, Warszawa 1989, s.167; Henri Focillon, *La vie des formes*, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. Irena Wojnar, Warszawa 1980, s.240-268; .

³³¹⁴ Bohdan Pociąg, *Z perspektywy muzyki*, „Więź” 2006, nr 52.

³³¹⁵ Henryk Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980, s.150.



twierdzenia, prowadzące do opisywania całego wielkiego okresu jednym zbiorem cech – i tak **Mario Praz** zafascynowany był romantyzmem, uważając, iż istnieje jedynie ten ruch, a klasycyzm jest tylko jego aspektem; określał sztukę XX wieku obrazowo jako „współprzenikanie przestrzenne i czasowe”³³¹⁶, natomiast dla kultury galijskiej istotny jest nieustanny klasycyzm od XVII wieku aż po połowę XIX.

Autor wielkiej monografii, **Mieczysław Porębski** dokonywał syntezy, traktując jako jedność wielką epokę klasycyzno-romantyczną, zapoczątkowaną już w wieku XVII aż po znaczący moment, kiedy to „w latach trzydziestych i czterdziestych XIX stulecia rodzi się nowa Europa, Europa kolei żelaznych, ciężkiego przemysłu..., zmierzchu liberalno-universalistycznych złudzeń, wzrostu konfliktów klasowych i nacjonalizmów”³³¹⁷.

Wybitny historyk sztuki opisuje porządek „stawania się” stylów w sztuce i istotę ich przemian, rozgraniczając „kolejne warstwy informacyjne, nakładające się na siebie w określonym porządku – diachronii. Każda diachronia składa się ze ściśle współczesnej warstwy granicznej..., oraz z odkładającej się poza tą warstwą ‘zawartości’ ... W pojmowaniu takim (sukcesywnym – przyp. J S-K) od diachronii ważniejsze były synchronie: periodyczne nawroty identyfikowanych ze sobą stanów, sytuacji, zdarzeń i ich następstw. Przejście w konsekwencji cywilizacyjnego rozwoju od pojmowania cyklicznego do pojmowania diachronicznego bynajmniej nie prowadziło do odrzucenia tego pierwszego, przeciwnie: to właśnie koncepcja cyklu użyczała diachronicznej historii niezbędnej skali porównawczej. To, co zmienne, dawało się przecież uchwycić i określić jedynie na tle tego, co się powtarza, powraca, znaczy kolejne etapy nieodwracalnego przebiegu... Aż wreszcie w efekcie podniecającego spektaklu zarysowana zostaje granica współczesności, od której zaczyna się nowy cykl kumulacyjny”³³¹⁸.

Kontynuując ten wątek zmiennej dominacji prądów, zwracam się w kierunku twierdzeń **Władysława Tatarkiewicza**, który w swym znanym dziele analizował przeplatające się i różnorodnie dominujące dzieje subiektywizmu i obiektywizmu: „Subiektywistyczne rozumienie piękna pojawiło się już bowiem we wczesnej starożytności i nie było obce wiekom średnim, a obiektywistyczne także w czasach nowych utrzymało się długo; jeśli ustępowało na jakiś czas pierwszeństwa subiektywistycznemu, to wracało znowu. Co najwyżej można by statystycznie powiedzieć, że w starożytnej i średniowiecznej estetyce przeważał obiektywizm, w nowożytnej – subiektywizm”³³¹⁹.

Na marginesie obecnych rozważań można zatrzymać się nad mądrą książką **Waltera Ullmanna** o przenikaniu średniowiecza w humanizm, co miało charakter

³³¹⁶ Mario Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. Wojciech Jekiel, Warszawa 1981, rozdz.7.

³³¹⁷ Mieczysław Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie. Tom 3.: Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988, s.18.

³³¹⁸ Mieczysław Porębski, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Ossolineum 1965, s.7-9.

³³¹⁹ Władysław Tatarkiewicz, op. cit., s.229.



procesu, i to wielorako ukierunkowanego, wyrastającego ze średniowiecza, a „u jego najgłębszych korzeni tkwi sekularyzacja struktur ustrojowych w okresie rozkwitu wieków średnich”³³²⁰ (mowa o XII i XIII wieku). Szeroko i z właściwą sobie głębią retrospekcji prezentuje te kwestie sławny **Jacques Le Goff**³³²¹, mówiąc o kompromisie tego czasu, czyli zachodzących na siebie relacjach współczesnej scholastyki oraz tradycji antycznej, kwestionowanej i zarazem nieustannie, sinusoidalnie wdrażanej poprzez szereg nawiązań, czyli następujących skokowo tzw. Renesansów (karoliński, ottoński, XII w. i Wielki Renesans). Z owych procesów adaptacji intelektualnego dorobku świata grecko-rzymskiego w formy chrześcijańskie wyrósł w końcu ów Wielki Renesans: „Rzym już się nie znajdował w Rzymie. Translatio, przekazywanie, rozpoczęło wielki średniowieczny zamęt myśli. Ale ten zamęt był warunkiem powstania nowego ładu”³³²². To proces laicyzacji, zachodzący pod koniec średniowiecza zburzył ową trójdzielność funkcjonalną, o jakiej opowiada autor³³²³, ów układ społecznej harmonii oparty na utrzymywaniu przez klasę pracującą pozostałych dwóch; i właśnie na przełomie XII i XIII w. ten trójdzielny schemat społeczeństwa rozpada się, ustępując miejsca schematowi bardziej złożonemu.

I jeżeli niezastąpiony **Richard Tarnas** każe nam pamiętać tak o harmonii Logosu **Heraklita** i o tym, że olimpijski panteon zrodził się z mezaliansu, jak o ogólnej „doktrynie podwójnej prawdy”, czyli współobowiązywaniu „wewnętrznej kultury Zachodu” (sztuki) wraz z jej zewnętrznym wymiarem (nauki), która to dychotomia genetycznie sięga średniowiecza, a właściwie starożytności – to próby syntez podejmowane przez wielkie umysły od **Goethego** począwszy aż do **Junga** doprowadzające do XX-wiecznych epifanii znamionują intelektualną i zawsze rozpiętą pomiędzy różnymi biegunami formację Europy, i na szczęście³³²⁴.

Te właśnie problemy są sednem poniższych rozważań - zgłębianie odpowiedzi na pytanie, jak to, co nowe nakłada się na stare, dominując je, jak nowe jest anonsowane oraz jak i kiedy dochodzi do syntezy, jeżeli tak się staje...

³³²⁰ Walter Ullmann, *Średniowieczna korzenie renesansowego humanizmu*, przeł. Jerzy Mach, Łódź 1977, s.6.

³³²¹ Jacques Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, tłum. Hanna Szymańska-Grossowa, Warszawa 1970, s.122 i nn.

³³²² Jacques Le Goff, *Kultura średniowiecznej...*, op. cit., s.123.

³³²³ Ibidem, s.263-265.

³³²⁴ Richard Tarnas, *Dzieje umysłowości zachodniej. Idee, które ukształtowały nasz światopogląd*, przekład Michał Filipczuk, Janusz Ruszkowski, Poznań 2002, s. 29-30, 63, 442-457.



„ Któż to powiedział, że wszystko, o czym by nie wspomnieć, musi podpadać pod tę czy inną z dwu (albo z pół tuzina) kategorii ontologicznych? ”³³²⁵

7. 1.2. Starając się przybliżyć do pojęcia dwubiegunowej opozycji w literaturze, mimo woli zwracamy się do zbiorów romantycznych, wystarczająco „rozchwianych” w swym gatunkowym kształcie, by ugruntować aksjomatyczną opinię. Sięgając jednak w głąb wieków, odnajdujemy w tych „zmieszanych” zakresach np. historię nowelistyczną, gatunek fabularnej literatury staropolskiej prozą lub wierszem, pokrewny klasycznej noweli włoskiej, w formie nadanej przez **Boccaccia** w słynnym *Dekameronie*, utworze stojącym na pograniczu dwóch epok, średniowiecza i renesansu³³²⁶. By skończyć ów wątek, wspomnimy tylko jeszcze o XVII-wiecznej tragikomedii, wywodzącej się z tragedii szekspirowskiej, a przeciwstawnej tragedii antycznej i tragedii klasycystycznej, szczególnie dla ówczesnego teatru hiszpańskiego, arcydziełem zaś tego gatunku jest równie słynny *Cyd Pierre’a Corneille’a* (1636)³³²⁷. Spoglądając w stronę bardziej popularnych gatunków, myśleć trzeba o oddziaływującym do dziś w różnych formach medialnych melodramacie, który to rodzaj rozwinął się aż w XVIII w. jako odmiana dramy mieszczańskiej, o sentymentalnym klimacie i fabule intryg³³²⁸.

Wiadomo więc, że jedną z cech charakterystycznych literatury romantycznej jest dekonstrukcja klasycystycznego normatywnego porządku genologicznego w kierunku m.in. wprowadzenia nowych gatunków (powieść poetycka – np. *Grażyna*)³³²⁹ czy uznawanych dotychczasowo za „niskie” (ballada), programowego przekraczania rodzajów i granic stylów, co skutkowało powstaniem literatury synkretycznej (ballada, poemat dygresyjny, powieść dramatyczna **Jeana Paula**, liryka opisowo-podróżnicza, dramat romantyczny). Szczególna preferencja romantyzmu do formy otwartej determinowała dalszy rozwój sztuki pisma, co zaowocowało przemianami końca

³³²⁵ Richard Rorty, w: *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. Małgorzata Szczubiałka, Warszawa 1994, s.113, za: Fred Inglis, *Kultura*, przeł. Małgorzata Stolarska, Warszawa 2007, s.192.

³³²⁶ *Słownik gatunków literackich*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008, s.219.

³³²⁷ Ibidem, s.284.

³³²⁸ Ibidem, s.305.

³³²⁹ Ewa Grzęda, wstęp, wybór tekstów i opracowanie, w: *Poezja I połowy XIX wieku. Antologia*, red. Jacek Kolbuszewski, Wrocław 2007.



wieku³³³⁰. **Rene Wellek** i **Austin Warren** powiadają wręcz, iż „historia rodzajów kończy się na wieku XVIII, ponieważ odtąd niemal całkowicie zanikła ciągłość w tym zakresie, powtarzające się schematy strukturalne... Lepiej będzie jednak stwierdzić, że pojęcie rodzaju literackiego XIX wieku zmienia się, a nie zanika”³³³¹.

Obszernie problemy te wyklada **Henryk Markiewicz**³³³². Autor podobnie opowiada się przeciw troistemu podziałowi literatury pięknej, w której podstawą analiz mają być przede wszystkim cechy diagnostyczne tekstu; prezentuje podział literatury pięknej zakładający istnienie stref granicznych między rodzajami, a oparty na fakcie przewagi określonych funkcji językowych, na nieostrej definicji samego zjawiska, zjawiska zmiennego w czasie i przestrzeni³³³³. Jeżeli wielcy filozofowie niemieckiego idealizmu uważali dramat jako zjednoczenie cech liryki z jej subiektywizmem i obiektywnej epiki, jeżeli zreflektujemy się, iż literaturoznawstwo francuskie nie uwzględnia owego słynnego trójpodziału, to także dla **Juliusza Kleinera** obok **Stefanii Skwarczyńskiej** zakresy poszczególnych gatunków są nieostre.

Ważne są aksjomatyczne stwierdzenia **Henryka Markiewicza** o zacieraniu się wcześniejszego podziału dychotomicznego, o dynamicznej konstrukcji prądu literackiego i jego ewoluujących, częściowo alternatywnych składnikach; konstruktywny jest bilans sił między cechami danego prądu literackiego a cechami istotnymi, lecz heterogenicznymi. Autor celnie określa granice tych zjawisk: „Granice między okresami, zawsze przybliżoną, stanowi wejście w fazę ofensywną przynajmniej jednego z nowych prądów literackich, odbywających później mniej więcej równoległą drogę rozwojową. Granica ta przypada zazwyczaj na czas, kiedy prądy wcześniejsze przechodzą w swą fazę późną, ale jeszcze produktywną, przynoszącą nieraz wybitne osiągnięcia”³³³⁴.

Sumując, syntetycznie ujmuje to **Michał P. Markowski**, oddzielając dwie nowoczesności współczesnej literatury, romantyczno-modernistyczną, wyłaniającą się z wieku XIX, i krytyczną oraz tę trzecią – awangardę³³³⁵.

Poszukując dalej owego discordia concors (pojęcie **Macieja Kazimierza Sarbiewskiego**) w sferze literackiej, znajdujemy obraz groteski pióra **Arona Guriewicza**, groteski, której funkcja to „integrowanie przeciwieństw”, „wzmacnianie paradoksalnej jedności elementów sobie przeciwnych”³³³⁶, a ta technika zaś typowa jest dla południowoamerykańskiego realizmu magicznego (np. **Gabriel Garcia Marquez**³³³⁷).

³³³⁰ *Wielki leksykon literatury*, Warszawa - Bielsko-Biała 2008, s.214.

³³³¹ Rene Wellek, Austin Warren, *Teoria literatury*, przekł. pod red. i z posłowiem Macieja Żurowskiego, Warszawa 1976, s.315.

³³³² Henryk Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze. Prace wybrane t. III*, Kraków 1996, s.151-214.

³³³³ Henryk Markiewicz, op. cit., s.159-162.

³³³⁴ Ibidem, s.204.

³³³⁵ Michał Paweł Markowski, *Polska literatura nowoczesna...*, op. cit., s.39-43.

³³³⁶ za: Katarzyna Mroczkowska-Brand, *Skrzydlate postacie mocno stąpające po ziemi*, w: *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Kraków 2007, s.67-83.

³³³⁷ Jan Tomkowski, *Dzieje literatury powszechnej*, Warszawa 2008, s.474-475.



Kontynuując tropy gatunków mieszanych, sięgamy do wzorców literackich³³³⁸, o których mówi **Julian Krzyżanowski**; są to np. poemat epicki, recytowany śpiewanym słowem przy dźwięku formingi, w średniowieczu nazywany romanssem – *carmen heroicum*, poemat opisowy, tj. wierszowany traktat naukowy z epoki przedprozaicznej, odrodzony w tzw. prozie lirycznej (np. **Stefana Żeromskiego** *Wisła, Międzymorze, Na Skalnym Podhalu* **Kazimierza Tetmajera**) czy bajka zwierzęca.

7.1.3. Kolejną płaszczyzną dialektycznego stykania się przeciwieństw jest w sferze sztuki idea *correspondance des arts* i jej różnorodne, ewoluujące w czasie reprezentacje, na przykład w piśmiennictwie **Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna**, który sam traktował swoją sztukę w kategoriach pokonywania granic i co sam udowodniał swoją aktywnością³³³⁹. Jego teorie wywiedzione pokrewne są do myśli **Victora Cousina**, który bazując na zasadzie rozdzielności sztuk, nie wykluczał jednakże „pożyczek interdyscyplinarnych”, a charakter graniczny między sztukami przyznawał poezji³³⁴⁰.

Zastanawiając się nad opozycjami w tej mierze, podejmuje się często wątki o sinusoidalnie objawiających się manieryzmach; wskazać należy więc na kilka momentów w historii kultury, kiedy to szczególnie widoczne były zjawiska przesilenia tendencji, przełamywania się tych dominujących ustępujących w nowe, dotychczas drugorzędne czy symultatywnego nakładania się dominujących i drugorzędnych, tak jak to miało miejsce w epoce końca średniowiecza, kiedy to, jak twierdzi **Arnold Hauser** „tezy o rzekomo nowej epoce czy też zerwaniu z przeszłością niepodobna obronić”³³⁴¹. I tak wywodząc te uwagi od manieryzmu właściwego, np. od późnego dzieła **Michała Anioła**, można dotrzeć do sentymentalizmu rokokowego, preromantyzmu, preimpresjonizmu francuskiego, XIX-wiecznego neorokoka, neorenesansu, parnasizmu³³⁴² i neobaroku na bazie historyzmu prowadzące do XX-wiecznego neoklasycyzmu czy paralelizmu sztuk w czasie Art Nouveau³³⁴³, a zwłaszcza do obrazu

³³³⁸ Por. Ryszard Handke, *Poetyka dzieła literackiego*, Warszawa 2008, s. 74-84.

³³³⁹ Iłona Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk*, Kraków 2008; *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. Teresa Cieślukowska i Janusz Sławiński, Wrocław 1980.

³³⁴⁰ Ibidem, s.65-67.

³³⁴¹ Arnold Hauser, op.cit., s.281.

³³⁴² Michel Fauré, *Musique et société du second empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion 1985.

³³⁴³ Michel Fleury, *L'impressionisme et la musique*, Fayard 1996.



sztuki zarzuconej już orientacji, czego exemplum jest np. ekspresjonistyczna sztuka **Antonio Gaudiego**³³⁴⁴.

Dychotomicznie pomyślana jest również rozprawa **Karola Bergera**, który widzi tak skonstruowane zjawiska ze sfery sztuki i muzyki jako np. działanie i stan mentalny – forma i treść, narracja i liryka, słuchanie aktywne, syntetyczne klasycyzmu wiedeńskiego i bierne romantyczne (według teorii **Heinricha Besselera**)³³⁴⁵.

Klasyk historyk sztuki **Jacob Burckhardt** zwraca uwagę na odwieczną oksymoroniczną naturę sztuki, która „żyje własnym życiem, przekraczając historię i zarazem nieprzerwanie ją współtworząc, wyrastając ponad własną, konkretną czasowość”³³⁴⁶. Istota tej dychotomii sprowadza się do wyrastania z tradycji i jej zarazem negowania czy korygowania, do powoływania do życia nowych światów, nie rezygnując ze starych, do generowania „światów równoległych”. Odnośnie procesu twórczego oglądu przeciwieństw znoszących się lub też współlistniejących dokonuje **Władysław Stróżewski**, który w ramach nadrzędnej jedności wyróżnia procesy: dynamiczności, opozycyjności i komplementarności³³⁴⁷. Podobnie dualizmy zintegrowane w całość wyższego rzędu stanowią fundament systemu binarnego, zbudowanego na biegunowym napięciu, często symetrycznym³³⁴⁸.

Poprzez teorię **Władysława Stróżewskiego** o procesie twórczości, który jest immanentnie zjawiskiem dialektycznym, przebiegiem scalania owych antynomii (dialektyka nowości, początku, czasu i odbiorcy, jedności i wielości, dialektyka szeregu przeciwieństw)³³⁴⁹ chcemy przejść do świata dźwięków. Wejdziemy w klimat niejednoznaczności tak, jak odczuwa go **Bohdan Pocij**, mówiąc o wspólnych wszystkim sztukom „stanach napięć dysonansowo-konsonansowych”, zakorzenionych w samym człowieku, „dualistycznie rozdartym (ciało-duch), dialektycznie skłóconym..., rozpiętym między wzburzeniem a uciszeniem, między niezgodą a

³³⁴⁴ Nicolaus Pevsner, *Pionierzy współczesności*, przeł. Janina Wiercińska, Warszawa 1978, s.101, 106; też: *Gustav René Hocke, Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520-1650 i współcześnie*, przeł. Marek Szalsza, Gdańsk 2003.

³³⁴⁵ Karol Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. Anna Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 391-394, 396-400, 405-407.

³³⁴⁶ Ryszard Kasperowicz, *Zweite, Ideale Schöpfung. Sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta*, Lublin 2004, s. 115-121 (115).

³³⁴⁷ Władysław Stróżewski, *Wokół piękna*, Kraków 2002, s. 326-327.

³³⁴⁸ *Słownik symboli*, red. Juan Eduardo Cirlot, Kraków 2006, s. 81. Tutaj pierwotną egzemplifikacją są siły natury, zjawiska kosmiczne (dzień – noc, lato – zima, wdech – wydech, skurcz – rozkurcz, niebo – ziemia, byt – niebyt, dobro – zło, ojciec – matka, duchowe – cielesne, kosmos - człowiek itp.), mit Bliźniąt, doktryna manichejska, gnostycka i neopitagorejska – zło i materia to dualność zła w naturze żeńskiej; por. tropiące te odwieczne fenomeny pisarstwo **Mircea Eliade**.

³³⁴⁹ Władysław Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983.



zgodnością”; dysonansowy rozziw kryje w sobie zacyzn nadziei, otwiera perspektywę odrodzenia”³³⁵⁰.

7.2.1. Od postaci znanego muzykologa i muzykografa, **Bohdana Pocięja**, przechodzimy do kwestii opozycji binarnych w obszarze muzyki; skupimy się, rzecz jasna, na wybranych aspektach, i to raczej o charakterze nie strukturalnym, ale teoretycznym w zakresie postaw twórczych, wyborów estetycznych i ich oglądu, a przede wszystkim na różnorodnym ich zespoleniu, splataniu – gdyż owe antynomie rzadko kiedy objawiają się w stanie czystym.

Wzmiankowane już były (rozdz. 3.) różnice wynikające z mentalności narodowych i geograficzno-klimatycznych, jak np. włoska melodyjność czy francuska tendencja do konstruktywizmu i szczególnej wagi harmoniki, wykształcenie gatunku niemieckiej Lied i francuskiej chanson. Dyferencjacja zasadza się ponadto także w procesie społecznej recepcji muzyki, stopnia zamożności i intensywności stowarzyszeń (angielskie życie muzyczne). I tak jak np. europejski barok zyskał na kontaminacji owych różnic w dziełach **Jana Sebastiana Bacha** i **Georga Friedricha Händla**, tak poszczególny artysta wzbogaca swoje emploi, dokonując metamorfozy selektywnie traktowanej tradycji, co akcentuje wybitny niemiecki muzykolog **Carl Dahlhaus**, przytaczając przykłady czerpania z dokonań **Rafaęla** przez **Mozarta** czy **Michelangelo** przez **Beethovęna**³³⁵¹.

Pozostając jeszcze w kręgu fundamentalnej europejskiej symboliki, wskazać należy na dialektyczne rozróżnienie **Jana de Grocheo**, architekta ars nova na cantus coronatus (śpiew dworski) i cantus gestualis (rzemieślniczy), zbliżone do uprzedniego XIII-wiecznego podziału **Jana Balbiego z Genui** na gestire (pożądanie) i gestu - tylko to drugie określenie ma konotację pozytywną³³⁵². Jeszcze wcześniej przywołujemy **Hugona de Saint Victor** (1091-1141), dla którego harmonia jest istotą muzyki: „muzyka lub harmonia to uzgodnienie licznych przeciwieństw sprowadzonych do jedności”³³⁵³.

Omówienie tych właśnie sfer konstrukcyjnych, dobrze nam znanych, zakotwiczonych przecięż w pierwotnym, archetypicznym upostaciowaniu elementu

³³⁵⁰ Bohdan Pocięj, *Dysonans*, „Więż” 2006, nr 52; też: Bogumiła Mika, op. cit., s.97-132.

³³⁵¹ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, translated by J. Bradford Robinson, University of California Press/ Berkeley, Los Angeles, London 1989, s. 33.

³³⁵² Więcej o średniowiecznej gęstycie: Jean-Claude Schmitt, *Gest w średniowiecznej Europie*, przeł. Hanna Zaremska, Warszawa 2006, s.141.

³³⁵³ Jerzy Morawski, *Teoria muzyki w średniowieczu*, Warszawa 1979, s.18.



apolińskiego i dionizyjskiego³³⁵⁴, eksponowanych wielokrotnie przez **Charlesa Rosena** w jego podstawowej rozprawie o kanonach okresu klasycznego jako epoki symetrycznie zespalającej bieguny³³⁵⁵ - znalazło się już w polskiej literaturze muzykologicznej. Wszelkie bowiem te konkluzje można także odnieść do sfery chronologicznej sztuki dźwięku (**Friedrich Blume**³³⁵⁶, **Donald J. Grout**³³⁵⁷, **Paul H. Lang**³³⁵⁸)³³⁵⁹. Przecież obok szczytowej fazy neoromantyzmu istniał świat dzieła **Brahmsa** i **Brucknera**, podobnie jak dychotomia **Bacha** i **Händla** streszcza cały splot problemów epoki baroku.

Nie można pominąć ważnej z początku XX wieku teorii **Augusta Halma**³³⁶⁰ o dwóch muzycznych kulturach, kultury melodii w formule jedności i indywidualności zarazem - fugi oraz kultury kolektywnej aktywności, symetrycznej harmonii zjednoczonych przeciwieństw, organiczności wielu jednostek - sonaty, opozycyjnych wobec siebie i syntetyzujących się w trzecią, upostaciowaną w symfoniach **Antona Brucknera**³³⁶¹. Te dwie linie są manifestacjami dynamicznej siły muzyki; odwzorowują jednocześnie styl uprawianej sztuki – w postaci tendencji syntetycznych, eklektycznych odzwierciedlonych w sztuce kontrapunktu i indywidualnych kreacji wcielonych w sztuce harmonii³³⁶².

Kolejna ważna teoria form muzycznych, fugi, wyłożonej w podstawowym dziele *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts* (1917), opiera się na dynamicznej alternacji tematycznej w procesie krystalizacji i rozwiązania przy założeniu konstruktywnej dla pracy przetworzeniowej roli segmentów *Zwischenspiel*, prowadzących do właściwego przetworzenia (*Durchführung*), gdzie owe łączniki przybierają relacje ruchu i jego intensyfikacji poza oczywistym zadaniem wiązania przebiegu w szersze kompleksy. Jesteśmy więc w zbiorze pism **Ernsta Kurtha**³³⁶³, którego fundamentalna reguła brzmi (w tłum. Autorki): „The motive arises out of

³³⁵⁴ Por.: D. Clarke, *The Music and Thought of Michel Tippett. Modern Times and Metaphysics*, Cambridge Univ. Press, 2006 (autor analizuje momenty wynikania klimatu dionizyjskiego z apolińskiego); o tych toposach u **Strawińskiego** mówi Karl Heinz Wörner, *Neue Musik in der Entscheidung*, Mainz 1954, s.78.

³³⁵⁵ Charles Rosen, *The Classical Style*, New York – London 1998, s. 83.

³³⁵⁶ Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey*, London Boston 1979.

³³⁵⁷ Donald J. Grout, *A History of Western Music*, New York 1960.

³³⁵⁸ Paul H. Lang, *Music in Western Civilisation*, New York 1941.

³³⁵⁹ Ernesto Fubini, *Les philosophes et la musique*, Paris 1983, s.163.

³³⁶⁰ August Halm, *Von Zwei Kulturen der Musik*, München 1920; por. K. L. Lynn, *August's Halm „Von Zwei Kulturen der Musik, Proquest Dissertations and Theses*, The University of Texas at Austin, 2008.

³³⁶¹ August Halm, *Die Symphonie Anton Bruckner*, 1914.

³³⁶² August Halm, *Von Zwei...*, op.cit., s.15, 33, 251.

³³⁶³ Lee A. Rothfarb, *Ernst Kurth. Selected Writings, Cambridge Studies on Music Theory and Analysis*, gen editor Ian Bent, Cambridge-New York-Melbourne-Sydney 2006, s.58, 939-940, 74..



motion and dissolves back in motion. The beginning and end of all polyphony is motion”.

Pozostajemy nadal w obszarze przewartościowywanej obecnie historii, także historii muzyki i dlatego, kiedy **Philip G. Downs** rysuje u końca XVIII wieku obraz dwóch istniejących sprzecznych orientacji, klasycznej, wywiedzionej od **Immanuela Kanta** i romantycznej, sprokurowanej m.in. przez **Johanna Gottfrieda Herdera** oraz wpływ tych dyskusji na powstający wówczas romantyzm, a także na „bitwy” estetyczne („battles”) istotne dla końca XIX – bliskie jest to naszemu, postmodernistycznemu sposobowi myślenia³³⁶⁴. Nawiązując nadal do okresu klasycyzmu znany badacz tej epoki, **Charles Rosen**, akcentuje wyraźnie, iż sonata nie ma ustalonych reguł, ale jest „a way of articulating and transforming a set of forms inherited from the early eighteenth century”³³⁶⁵, wielokrotnie szczegółowo wykazuje liczne barokowe pozostałości w kanonie sonaty³³⁶⁶, stwierdzając dobitnie, iż nawet w latach 80-tych XVIII wieku sonata nie była formą wykrystalizowaną, a raczej zbiorem rozproszonych procedur³³⁶⁷.

Momentalnie przychodzi nam na myśl syntetyczny, targany sprzecznościami i prekursorski zarazem świat **Ludwiga van Beethovena**, który w świetle kontrowersyjnych tez **Theodora W. Adorna** przedstawiony jest przez **Michaela Spitzera**³³⁶⁸. Autor mówi o dwóch stylach klasycznych (reguł języka, konwencji muzycznej i wewnętrznych struktur dzieła, muzyki jako myśli) oraz o trzecim stylu, spinającym owe dwa, a zarazem najbardziej z nich nieuchwytnym, o stylu języka natury, „Sprache der Natur”, czyli muzyki jako ciała („music as body”)³³⁶⁹. Stosownie do wcześniejszych tez, ujawnionych już u **Blumego, M. Spitzer** kreśli swobodnie obraz wielowątkowego klasycyzmu – jako epoki, w której koegzystują w „konstelacjach” różne wątki, baroku, galant, szczytowego klasycyzmu i proromantyzmu. Wręcz, dokonując syntezy swoich refleksji oświadczą, iż styl nowy i stary nakładają się na siebie w dwojaki sposób: klasyczny zamraża („freezes”) barok, a barokowy niweczy („shatters”) klasyczny. Podobnie kreśli zasadę funkcjonowania trzech stylów późnego **Beethovena**, w latach 20-tych: stylu barokowego, klasycznego i jego własnego

³³⁶⁴ Charles Rosen, *The Classical Music. The Era of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York-London 1998.

³³⁶⁵ Charles Rosen, *Sonata Forms*. New York – London 1980, s.123.

³³⁶⁶ Ibidem, Rozdz.VII *Evolution of Sonata Forms*.

³³⁶⁷ Ibidem, s.162.

³³⁶⁸ Michael Spitzer, *Music as Philosophy. Adorno and Beethoven's Late Style*, Bloomington and Indianapolis, s. 230, 204.

³³⁶⁹ Ibidem, s.20-24.



heroicznego, widząc paralele do twórczości **Friedricha Hölderlina**³³⁷⁰, a jego wniosek natury ogólnej nie pozostawia wątpliwości: „stylistic synthesis is actually a fact of all musical material in every period of history. Kunstvereinigung is thus not a leap but an ongoing strategy”.

Owe opozycje na planie muzycznym rozważane są przez **Kofi Agawu** z pozycji teorii semiotycznych aż po rodzaje analizy (hermeneutyczną i strukturalną); punktem wyjścia pozostają ponownie aksjomaty kulturowe³³⁷¹. **Leonard B. Meyer** akcentuje z kolei naprzemienne występowanie prądów narracyjnych i strukturalnych w odniesieniu do muzyki³³⁷², eksponując teorię klasycznych hierarchicznych syntaktycznych skryptów i niehierarchicznych romantycznych statystycznych planów³³⁷³. Specyficzny w swojej oryginalności poglądów na muzykę podręcznik historii sztuki dźwięku **Luciena Rebateta**³³⁷⁴ jest miejscem zaakcentowania rodzimych preferencji modalnych i germańskiej nieodłącznej tonalności.

Pozostając nadal w kręgu systemów teoretycznych, acz teraz oglądanych z perspektywy historycznej, przypomnieć można na znane i dzisiaj już odmiennie przyjmowane poglądy **Friedricha Blumego**, który akcentując precyzyjnie początek baroku, nie traktuje tak jednoznacznie momentu inicjacji klasycyzmu, kiedy to wiele kanonów formalnych dostosowało się do przemian w innych postaciach; dyskusyjna jest nawet opinia o dwóch tematach formy sonatowej, co dziś także przedstawia dla nas walor bardziej oczywisty, zwłaszcza po trylogii **William S. Newmana**. Dla **F. Blumego** ma miejsce zespolenie klasycyzmu i romantyzmu, co określa wręcz, używając słowa „unity”³³⁷⁵.

Pozostawiając z boku teorię semiotyczną gestu muzycznego **Roberta Hattena** i strefową teorię czasu **Ludwika Bielawskiego**, zwracam się w stronę takiego właśnie dychotomicznego opisu teoretycznego, polegającego raczej na badaniu zespolenia owych antynomii, wyników ich oddziaływania i skutków w zbiorze form muzycznych czy orientacji estetycznych. Mam tu na myśli teorię utworu słowno-muzycznego **Mieczysława Tomaszewskiego**, a dokładnie teorię pieśni romantycznej, system skonstruowany dwutorowo, zaprezentowany w postaci elementu i jego

³³⁷⁰ Ibidem, s.201 i nn.

³³⁷¹ Victor Kofi Agawu, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford Univ. Press 2009, s.28.

³³⁷² Leonard B. Meyer, *Style and Music. Theory, History and Ideology*, The University of Chicago Press, 1996, s.119.

³³⁷³ Leonard B. Meyer, op. cit., s.303, 330.

³³⁷⁴ Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique. Des origines à nos jours*, Paris 1969, s.545.

³³⁷⁵ Friedrich Blume, op. cit., s.146.



przeciwieństwa³³⁷⁶ (dialektyka miłości i samotności: akty i stany, liryki ulotne i lapidarne, typy wyznania i wołania, Ich-Lieder i Du-Lieder) zorientowany na analizę właściwości konstytutywnych związku słowa i muzyki.

Podobnie dychotomicznie skonstruowana jest monografia **Bohdana Pocięja** o dziele **Henryka Mikołaja Góreckiego**³³⁷⁷, podejmująca próbę wniknięcia w dialektykę twórczości kompozytora przejawiającą się w trzech aspektach (czasu, przestrzeni, tożsamości i różnicy)³³⁷⁸. Ze spotkania „na osi prastarego kontrastu: między brzmieniową ostrością a eufonią, między napięciem dążenia a pełnią uspokojenia, między energią a kontemplacją, działaniem a medytacją, niepokojem a pokojem, wzburzeniem a wyciszeniem, zewnętrżnością a wewnętrżnością, ekstensywnością a intensywnością, siłą życia a mocą ducha, świeckością a świętością, profanum a sacrum” – powstaje muzyka **Góreckiego**, zawieszona „między materią a duchem”³³⁷⁹.

Zastanawiając się nad jednym z aspektów opozycji binarnych w muzyce, nad odwiecznym pytaniem o kwantyfikację elementów tradycji i, jak mówi **Charles Rosen**, ekscentryczności (o **Berliozie**), o niewielu spośród kompozytorów można powiedzieć to, co autor nakreślił o **Chopinie**, o paradoksie jego dzieła: „He is most original in his use of the most fundamental and traditional technique. That is what made him at the same time the most conservative and the most radical composer of his generation”³³⁸⁰. W podobnie diachroniczny sposób analizuje autor warsztat **Hectora Berlioz**³³⁸¹.

Jednym z momentów zespolenia dwóch wydawałoby się, nieprzystawalnych postaw artystycznych, był koniec XIX wieku, a dokładnie specyficzna francuska wagnerolâtrie, której uległ nawet sam **Debussy**. Obszerna literatura na ten temat³³⁸², także w obszarze literatury powszechnej, przybliżyła istotę tej fascynacji, jej skutki, owocujące nawet arcydziełami (**Pélleas i Melisande**); w tym miejscu przypomnę

³³⁷⁶ Mieczysław Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s.31.-82

³³⁷⁷ Bohdan Pocięj, *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Katowice 2005, s. 117, 131-132, 85-86.

³³⁷⁸ Autor opisuje ponadto m.in. spolaryzowaną harmonikę, dialektykę w postawie estetycznej, kontrast melosu i akordu.

³³⁷⁹ Ibidem, s. 85 (85-96).

³³⁸⁰ Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge 1998, s.471.

³³⁸¹ Ibidem, rozdz.9.: *Liberation from the Central European Tradition, Chord Color and Counterpoint, Long-Range Harmony and Contrapuntal Rhythm*, a rozdz.5. o **Chopinie** nosi tytuł: *Counterpoint and the Narrative Forms*.

³³⁸² M.in.: Lucien Rebatet, op.cit., s.639-642; Andre Schäffner, *Debussy*, w: *Histoire de la musique. Encyclopédie de la Pleiade, t.II*, red. Roland Manuel, Gallimard 1963, s.909-927. Serge Gut, *La musique moderne de 1900 a` 1945*, w: *Histoire de la musique. La musique occidentale du moyen age a` nos jours* sous la direction de Marie Claire Beltrando-Patier, Bordas 1982, s.513-560; Robin Holloway, *Debussy and Wagner*, London 1979; też: Marcel Dietschy, *A Portrait of Claude Debussy*, ed. and trans. William Ashbrook and Margaret G. Cobb, Oxford 1990.



jedynie rozprawę **Touya de Marenne** o relacji francuskich poetów do dzieła wielkiego Niemca³³⁸³ w kontekście symbolizującej tendencji *La Revue Wagnerienne* z zaakcentowaniem roli kompozytora w sferze samej poezji.

Pozostając nadal w klimatach **Wagnerowskich** i w kręgach stykających się opozycji, przywołać można jeszcze jeden obraz z modnych obecnie teorii oporu wobec władzy, a konkretnie wobec supremacyjnej ideologii, tym razem wiktoriańskiej – problem zrodzenia się postaw nonkonformistycznych także zakotwiczony był w estetyce **Wagnera**, a ponadto w dziele **Oscara Wilde’a** i **Henrika Ibsena**³³⁸⁴.

Jednym z wyrazistych przykładów koegzystencji, nakładania się dwóch biegunów artystycznych w jednym oryginalnym obrazie jest także dzieło **Arthura Honeggera**, opisanego przez **Siegfrieda Borrisa** w drugiej fazie witalizmu³³⁸⁵, prezentującego znamienne warsztatowe i estetyczne zespolenie cech germańskich i romańskich³³⁸⁶, a z drugiej strony wspomnieć można estetykę **Alberta Roussela**, uplasowanego w pierwszej fazie tej orientacji przez tegoż **S. Borrisa**³³⁸⁷ czy portret **Vincenta D’Indy’ego**. Nie wspominając o spolaryzowaniu twórczości XX wieku przez bipolowe działanie **Strawińskiego** i **Schönberga**, co było ponadto uwarunkowane politycznie.

7. 2. 2. Powyższe rozważania generują więc rozmaite konkluzje odnośnie do koegzystencji różnych prądów kultury, prądów dominujących i ustępujących, relacji ich wzajemnego wynikania, nakładania, następstw i opóźnień, ich przystawalności do obowiązującego w danej epoce historyczno-artystycznego kanonu, „czyli listy dzieł i artystów zaliczanych do ‘wielkich’, będących pierwszoplanowym celem badań historyczno-artystycznych”³³⁸⁸. Paralelnie do obecnych postmodernistycznych tendencji humanistycznych rozumiemy to jako modus dynamiczny: „uwaga skupia się nie na systemach i strukturach znaków, lecz na sposobach, w jakie rozmyte układy znaczeń nakładają się na siebie w konkretnych sytuacjach”.³³⁸⁹ Idąc tym tropem, można

³³⁸³ Touya de Marenne, *La poësis en question: Les poètes français et Richard Wagner*, Proquest Dissertations and Theses, Univ. of Chicago 2002.

³³⁸⁴ Patricia Poon, *Overcoming conscience: A Study of Wagner, Ibsen and Wilde*, Proquest Dissertations and Theses, Univ. of Honkong 2003.

³³⁸⁵ Siegfried Borris, *Historische Entwicklung der Neuen Musik*, w: *Stilkriterien der Neuen Musik*, Berlin 1961, , s.30.

³³⁸⁶ Karl Heinz Wörner, *Neue Musik in der Entscheidung*, Mainz 1954, s.142/

³³⁸⁷ Siegfried Borris, *Der Schlüssel zur Musik von Heute*, Düsseldorf-Wien 1967, s.117-118.

³³⁸⁸ Anne D’Alleva, op.cit., s.103.

³³⁸⁹ Elaine Baldwin, Brian Longhurst, Scott McCracken, Miles Ogborn, Greg Smith, *Wstęp do kulturoznawstwa*, przekł. Maciej Kaczyński, Jerzy Łoziński, Tomasz Rosiński, Poznań 2007, s.62.



wyróżnić w rodzajach koncepcji kompozytorskiej cztery takie rodzaje zależności, *cztery rodzaje procesów dyfuzyjnych*:

- interferencji, nakładania się różnorodnych niezhierarchizowanych przeszłych i obecnych orientacji, skutkujących stopem elementów, dziełem gatunkowo i stylistycznie mieszanym,
- inkrustacji czynników dawnego stylu w nowe dzieło, procedury determinującej zjawisko nawiązania stylistycznego, archaizacji,
- symbiozy, konwergencji, współdziałania różnorodnych elementów, tworzących w sumie nową jakość gatunkową,
- anuncjacji, dzieła o charakterze i funkcji anonsującej nowe walory, dzieła prekursorskiego w stosunku do powszechnego kanonu.

Wszystkie te zjawiska możemy obserwować w zbiorze utworów muzycznych, co argumentujemy poniżej, prezentując każdorazowo wybrane dzieła, których estetyka i struktura zaświadcza o konstruktywnym działaniu antynomii, i to działaniu szerszym niż układ zero-jedynkowy.

7. 2.2.1. Przystępując do eksplanacji zjawiska interferencji myślimy o takich dziełach, w których uwidaczniają się różne przeciwstawne tendencje warsztatowe czy estetyczne wywodzące się, synchronicznie czy diachronicznie, z teraźniejszości czy przeszłości, tworząc zadowolający artystycznie, acz nie całkiem jednolity konglomerat procedur kompozytorskich. W tych przypadkach twórcy rozwijają nowe style harmoniczne we wnętrzu systemu diatonicznego, jak mówi **Paul Griffiths** m. in. o **Williamie Waltonie** i **Ralph Vaughan Williamsie**³³⁹⁰, którego zresztą **Hans Heinz Stuckenschmidt** w zakresie operowania bitonalnością czy politonalnością porównuje do **Dariusza Milhauda**³³⁹¹, a **Michel Chion** sytuuje w kręgu spóźnionych modernistycznie prób romantycznych³³⁹².

Specyfika takich procesów, charakterystycznych dla organicznie pojmowanego stylu artystycznego, rosnącego, dojrzewającego i ekstrawagancko się manieryzującego, szczególnie wyraziście zaznacza się w okresach granicznych, u początku wielkich przemian czy u ich kresów. Oglądać je można w krystalizujących się formach

³³⁹⁰ Paul Griffiths, *Brève histoire de la musique moderne. De Debussy à Boulez*, traduit de l'anglais par Marie-Alyx Revellat, Fayard 1992, s.21.

³³⁹¹ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Musique nouvelle*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Salel, Paris 1956, s.219.

³³⁹² Michel Chion, *La symphonie à l'époque romantique*, Fayard 1994, s.245.



barokowych, takich jak canzona, prowadząca w swej ewolucji do sonaty, czy we wstępnych formach instrumentalnych (fantazja chorałowa). I jeżeli w *Koncertie fortepianowym Ferdynanda Riesa* pobrzmiewają postacie **Chopinowskie** obok wirtuozowskich girland romantycznego brillant skojarzone z typowo **Beethovenowskimi** akordami – jest to nośny argument na syndrom ciągle przeplatających się dawnych i nowych prądów, procedur, występujących bardziej czy mniej synchronicznie z terażniejszością, także podlegającą kompozytorskim wyborom.

W tym momencie chciałabym skupić się na *VIII Symfonii* d-moll (1953-1955, rev. 1956) zadeklarowanego romantyka, **Ralpa Vaughan Williamsa**, symfonii obrazującej owe działania, opartej o procedury heterogeniczne, niesynchronizowane. Kontaminacja impresjonizujących zjawisk zespolona z neoromantycznym klimatem, pandiatonizm z elementami modalizmu założony na fundamencie rozbudowanej orkiestry, bukoliczna aura przeciwstawiona postaciom witalizmu czy komizmu muzycznego (*Scherzo* cz. II) przy jednoczesnym momento smutku i niepokoju³³⁹³, procesy wariacyjne przenikające się z fantazją (cz. I) i szeregowaniem motywicznym, operowanie ciągiem climaksów przy efekcie zanikających brzmień i oddramatyzowaniu narracji – to cechy stylu tego ucznia **Maxa Brucha** i **Maurice’a Ravela**.

Kolejnymi przykładami, wybranymi fakultatywnie z wielu zbiorów, są msze romantyczne, powstające w nieco odmiennej stylistyce niż znana i reprezentatywna muzyka instrumentalna; pisane dla bardziej już wyselekcjonowanej, niszowej, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, publiczności, a więc, zgodnie z teoriami **Leonarda B. Meyera**, zawierające elementy procesów historyzujących, zwracających się do przeszłości, bez ułatwień programowych czy narracyjnych – nosiły one cechy mszy klasycznej, typu kantatowego na podłożu języka romantycznego (m.in. *msze Franza Schuberta*, trzy *msze Carla M. von Webera*, *msze Luigiego Cherubiniego* z elementami kontrapunktu³³⁹⁴).

7. 2.2.2. Idiom inkrustacji rozumiem jako interpolację odrębnego stylu w całość powstałą w innym okresie, posługującą się już późniejszym czy innym rozumowaniem artystycznym; ten zabieg ma na celu przypomnienie aluzyjne o funkcji archaizacyjnej, symbolicznej, bądź sentymentalnej. Tak odczuwam niektóre przywołane poniżej dzieła, jak np. *IV Symfonię Johannesa Brahmsa* ze słynnym finałem, opisanym przez **Percy**

³³⁹³ James H. Ottaway, w: *Grove Dictionary*, t.19, s.569-580.

³³⁹⁴ Edward Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 2008, s.137-143.



Goetschiusa jako chaconna³³⁹⁵ czy popularne odwołania do dodekafonii polskich zwłaszcza neoklasyków, będące realizacją dwóch silnie opozycyjnych wówczas tendencji³³⁹⁶, a manierystycznych w swej istocie (jednoczęściowa *III Symfonia koncertująca na fortepian i orkiestrę* **Bolesława Woytowicza** ukształtowana na wzór fugi i oparta częściowo na postaciach dwunastodźwiękowych).

Istotnym natomiast zabiegiem warsztatowym klasyków, procesem działającym w roli konstruktywnej, jest stosowanie procedur polifonicznych czy fugowanych w schemacie sonatowym, pełniących funkcję środka konstrukcji nie zaś jedynie mechanicznego przywołania formy fugi³³⁹⁷. Na polskim gruncie zbadał to zjawisko **Leon Markiewicz**³³⁹⁸.

Odnosząc się do tego syndromu i do owych „form krzyżowanych”, można przyrzeć się bliżej postaci fugato z 6-częściowego oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej* **Ludwiga van Beethovena**, które autor syntezy uznaje „jako szczególnego rodzaju złożone fugato w C-dur, nawiązujące do zasad ricercaru” ze względu na sukcesywne zestawienie tematów³³⁹⁹; nie jest to fuga potrójna, przebieg pozbawiony jest bowiem odcinka symultatywnego połączenia tematów. Dzieło to w świetle syntezy północno-południowego konfliktu kulturowego widzi autorka analizy, **Joanna Biermann**³⁴⁰⁰, sytuując je w stylu oratorium barokowego.

Owo fugato, sukcesywne i potrójne, stanowiące zakończenie dramatycznego dzieła, zbliżającego się do stylu romantycznego (1803), o temacie stylizowanym na temat **Bachowskiej** fugi, wieńczy oratorium, a także sporadyczne fragmenty imitacyjne obecne poprzednio w przebiegu dzieła. Temat ten sugeruje silne zakotwiczenie kompozytora w wirtuozowskim monumentalizmie **Bacha** z jego wielkich utworów wokalnie-instrumentalnych; pełni funkcję ukoronowania, strukturalnego punktu strategicznego, a zarazem rolę segmentu nawiązującego do tradycji.

To założenie zgodne jest z zasadami wcielania barokowych procedur do późnoklasycznego przebiegu w charakterze effect of culmination, o czym piszą autorzy

³³⁹⁵ Percy Goetschius, *The Larger Forms of Musical Composition*, New York 1915, s.55-56.

³³⁹⁶ Zofia Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej*, Kraków 1985, s.215-223.

³³⁹⁷ Walter Georgii, *Klaviermusik*, Atlantis 1950, s.211.

³³⁹⁸ Leon Markiewicz, *Fuga w twórczości klasyków wiedeńskich*, Katowice 1978.

³³⁹⁹ Ibidem, s.159.

³⁴⁰⁰ Joanna Biermann, *Christus am Oelberge: North-South Konfrontation, Conflict, Synthesis*, w: *Beethoven. Studia i interpretacje 3. Beethoven und die Barockzeit: Inspirationen, Kontext, Resonanz. Beethoven zwischen Nord und Sud*, red. Mieczysław Tomaszewski i Magdalena Chrenkoff, Kraków 2006, s.275-298.



systematyki sonaty końca XVIII wieku³⁴⁰¹, wskazując na zaczątki tego sposobu myślenia już u **Haydna** (Symfonia nr 40, 3 kwartety z op.20, kwartety **Mozarta** KV 168, 173 i 387 ze słynną *Jowiszową* włącznie).

Znana, wysublimowana fuga w typie „sophisticated”, rozpoczynająca późne dzieło z okresu heroicznego³⁴⁰² (**Michael Spitzer**), dzieło cykliczne³⁴⁰³, zbudowane na zasadzie napięcia pomiędzy wolnością i dyscypliną³⁴⁰⁴, 7-częściowe³⁴⁰⁵ zespolone w całość - *Kwartet smyczkowy cis-moll op.131*, z „długofalowymi epizodami modulacyjnymi”³⁴⁰⁶ i częstą zmianą tonacji³⁴⁰⁷, o intensywnej pracy motywicznej w łącznikach³⁴⁰⁸ - ma układ trzyczęściowy, a modyfikacja tematów obejmuje już drugie ich wejście. Motyw zbliżony w swej istocie do drugiego tematu, a w rzeczywistości będący bardziej usamodzielnionym epizodem, argumentuje infiltrację klasycznych norm w zastane kanony odziedziczone po baroku, uzewnętrznione w stretto tematu głównego i w postaci augmentacji (od t.99); motyw ten ma charakter faktycznie epizodyczny i wprowadza powrót głównego tematu.

Reguła dwutematycznego ronda w tonacji A-dur (!) w funkcji podstawy kompozycji skojarzona z akompaniamentem w postaci barkaroli została inkorporowana w pandiatoniczny klimat *Wyspy radosnej Claude’a Debussy’ego* aż w 1904 roku. Powstała na fali sentymentalnych powrotów do „krajiny Arkadii” ze strony odchodzących warstw opiniotwórczych, zrodzona w klimacie *fin de siècle’u* i arystokratycznej nostalgii determinującej „emigrację wewnętrzną”, jako muzyczna replika słynnego obrazu **Antoine’a Watteau** *Odjazd na Cyterę* - jest zarazem przykładem na zabiegi stylizacyjne³⁴⁰⁹ i historyzujące (aluzje fakturalne do tradycji klawesynistów) przełomu wieków, argumentem na ostatnie przywołanie dawnych struktur i reguł syntaktycznych³⁴¹⁰.

³⁴⁰¹ James Hepokoski, Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth Century Sonata*, Oxford 2006, s.335.

³⁴⁰² Michael Spitzer, op. cit., s. 201

³⁴⁰³ Charles Rosen, *The Romantic Generation*, op.cit., s. 580.

³⁴⁰⁴ Philipp G. Downs, *Classical Music. The Era of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York – London 1992, s.614-616

³⁴⁰⁵ Wyjątkowo wśród opracowań pojawia się liczba części 6: *Cobett’s Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Oxford Univ. Press 1964, s.105, a forma poszczególnych segmentów opisana jest jako: fuga regularna (cz. I), suita (cz. II), *Scherzo* (cz. IV – 5 segm.), *Lied Form* (cz. V – 2 segm.), forma sonatowa (cz. VI), jedyna tego typu w całym cyklu.

³⁴⁰⁶ Philipp G. Downs, op.cit., s.80.

³⁴⁰⁷ Tonacje części: cis-moll, D-dur, A-dur, E-dur, gis-moll, cis-moll.

³⁴⁰⁸ *Ibidem*, s. 140.

³⁴⁰⁹ Temat lidyjski w kodzie zmieniający się w klimat hiszpański: Christopher Rüger, *Klaviermusik A – Z*, Leipzig 1988, s.264.

³⁴¹⁰ Michel Faure, op. cit., s.168-172, livre II, chapitre II.



Sam natomiast gatunek pracy tematycznej przywołuje na myśl już XX-wieczne procedury prolongacyjne **Strawińskiego** czy **Bartóka**; widzimy tutaj raczej operowanie polifonią linearną niż postaciami fugowanymi wywodzącymi się z baroku.

Ten typ warsztatu kompozytorskiego można opisać terminem **Leonarda Meyera** *saturation*, właściwym dla okresu romantyzmu³⁴¹¹, polegający na powtarzaniu pojedynczej figury i sięgający **Debussy’ego**, a stosowany jako jedna z metod osłabiających właściwą dla klasycyzmu syntaktyczną regularność i przewidywalność³⁴¹².

7. 2.2.3. Konwergencje to kolejne, począwszy wyraziście od epoki romantycznej, interwencje motywiczne i stylistyczne, odmienne technicznie, acz pozostające ze sobą w większej niż uprzednio konkordancji stylistycznej, sumujące się do nowej całości, często pojmowanej innowacyjnie i skonstruowanej na zasadzie przekraczania dotychczasowych granic – zespalają sprzeczne często tendencje. Rozpocząć wypada, idąc tym tropem, od **Beethovena** i jego *IX Symfonii*, wspomnieć o intertekstualnej formie poematu symfonicznego, by wreszcie przyjrzeć się oryginalnie ukształtowanemu monotematycznie *Koncertowi fortepianowemu A-dur* **Ferenca Liszta** (wstęp i cztery odcinki wariacyjne zakończone marszem z reminiscencjami tak **Chopina**, jak **Brahmsa**, sugerujące cykl symfoniczny lub, inaczej – rozbudowaną do czterech ogniw formę sonatową).

³⁴¹¹ L. B. Meyer, *Style and Music...*, op.cit., s.280.

³⁴¹² **Theodor Helm** (w 5-częściowym układzie dzieła) określa typ melodii jako „niekończącej się”, a sam temat główny jako „Schmerzengedanke” przy akceptacji dwóch motywów początkowej fugi, zaś cz. II kwartetu autorzy syntezy o formie sonatowej określają jako rozszerzony typ 1. sonaty, w rozumieniu istnienia przekomponowanej strefy tematu I i łącznika w tzw. rotacji 2., czyli segmencie drugim sonaty zasadniczo pozbawionej przetworzenia, w: Theodor Helm, *Beethoven’s Streichquartette*, Leipzig 1921, s.233-267 oraz: J. Hepokoski, W. Darcy, op. cit., s.349. W dawnym przewodniku **Riemanna** znajdujemy uwagę o podobieństwie motywu końcowego kwartetu z materiałem zakończenia sonaty op.101 mistrza z Bonn. Samą fugę zestawia się z fugą cis-moll z tomu I wiekopomnego dzieła Bacha (Hugo Riemann, *Meisterführer nr 12, Beethoven. Streichquartette*, Berlin, Wien b. d., s.139-149), a **Joseph Kerman** widzi kwartet w roli przeciwieństwa poprzedniego XIII, cały cykl zaś jako serię bagatel, przy oryginalności cz. I, która według niego nie jest ani sonatą ani fugą (J. Kerman, *Les quators de Beethoven*, version française de Marcel Marnat, Paris 1974, s.394-422), natomiast wybitny znawca klasycznego okresu **Charles Rosen** trafnie zauważa, iż faktura dzieła jest klasyczna, „totally alien to Baroque fugal style (Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn...*, op. cit., s.441). Wreszcie trzeba przytoczyć interesującą paralełę stylistyczną, jaką snuje **Rainer Cadenbach** na temat słynnego kwartetu, odczuwając jego pokrewieństwo z kwartetem **Franciszka Schuberta** G-dur (op. posth. 163 D 887), także z 1826 r. (Rainer Cadenbach, *Równoczesność jako problem – kwartety smyczkowe Beethovena i Schuberta z czerwca roku 1826*, w: *Od Beethovena do Mahlera. Beethoven i muzyka XX wieku. Beethovena – Schuberta – Chopin. Studia i interpretacje 2*, red. Mieczysław Tomaszewski i Magdalena Chrenkoff, Kraków 2003, s.211-224), co odnosi się również do funkcji części wolnej – centrum emocjonalnego. Teleologiczna koncepcja tego niezwykłego dzieła, jego nieustanne napięcia trybów i tonacji, destabilizacja harmoniczna, emanujący z niego „duch racjonalizmu” czy „radykalne przekomponowanie” – determinują refleksję autora: „to dzieło ukierunkowane na dialektyczną konsekwentność akcji i kontrakcji „(s. 224).



Wstępując na chwilę w sfery form muzycznych, myślę o wielokrotnie inkorporowanych w cykl sonatowy i rozumianych integralnie wariacjach, o klasycznym podłożu pojmowania romantyzmu przez **Franza Schuberta**. Ten pierwszy przypadek **Leonard Meyer** rozumie jako zespolenie dwóch niezależnych strukturalnie zasad; wariacje nie są tutaj jedynie techniką „for motivic manipulation”³⁴¹³.

Obraz romantycznej wędrówki i samotnego bohatera usytuowanego w mitologii zapoznanego geniuszu³⁴¹⁴, skrzyżowanie symfonii i koncertu na bazie realizacji idée fixe³⁴¹⁵ i narracyjnych zmian miejsc i klimatów akcji – oto estetyczne założenia znanego dzieła **Hectora Berlioz**a Symfonia *Harold w Italii* (1834), powstałego z inspiracji **Niccolo Paganiniego**, a przede wszystkim lorda **Byrona**. Dzieło składa się z czterech części (*Harold w górach*, *Marsz pielgrzymów śpiewających modlitwę wieczorną*, *Serenada górala z Abruzji do jego kochanki*, *Orgia rozbójników*³⁴¹⁶), z których ostatnia w założeniu jest dwusegmentową syntezą poprzednich. Zbudowana na potrójnej ekspozycji tematycznej część I³⁴¹⁷ z introdukcją w funkcji miejsca narodzin długo potem się krystalizującego tematu głównego, część oparta na ogniwach formy sonatowej (z reprzyzą rozpoczynającą się od t. II), ustrukturowana na sieci klimaksów - prezentuje przede wszystkim perypetie dramaturgiczne, zmiany kolorytu i klimatu orkiestrowego oraz romantyczny dialog bohatera z jego losem, bohatera usytuowanego na zewnątrz, skoncentrowanego na swoich odczuciach i na współobcowaniu z przyrodą – motyw znany od starożytności³⁴¹⁸.

O części pierwszej dzieła mówią ponownie wspomniani autorzy panoramy sonaty jako o „the circular rotational principle ... intermixed in provocative ways with „linear” sonata deformational procedures and the process of teleological genesis successive nurturings of an underlying idea that will eventually be treated to a climactic statement”³⁴¹⁹. Wkomponowany temat części III ma charakter ludowy, taneczny,

³⁴¹³ Op.cit., s.333.

³⁴¹⁴ Victor Kofi Agawu, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford Univ. Press 2009, s.42.

³⁴¹⁵ Ryszard Daniel Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998, s.23.

³⁴¹⁶ Cz. II ułożona koncentrycznie z centralnym kontrastującym segmentem *Canto religioso*, cz. III w funkcji scherza, monomotywiczna potraktowana wariacyjnie.

³⁴¹⁷ Z podtytułem: *Harold aux montagnes: Scènes de mélancholie, de bonheur et de joie, Marche de Pelerins chantant la prière du soir, Sérénade d'un Montagnard des Abruzzes a` sa maitresse, Orgie de Brigances*.

³⁴¹⁸ Ernst R. Curtius, op.cit., s.115-135, 191-209.

³⁴¹⁹ James Hepokoski, Warren Darcy, op.cit., s.323 i dalej: „Essential expositional closure and essential structural closure (w ekspozycji i reprzyzie – przyp. J.Sz.-K.) attainment ... remain crucially important features of all these works, as does the sheer sense of **Berlioz's** purposely frictional, transgressive



wywołujący skojarzenia z tańcami górali, a klimat ten podkreślają burdonowe kwinty akompaniamentu. Scena ta ma miejscami charakter bukoliczny, a epokę bezbłędnie akcentują topiczne motywy rogów, obecne też w cz. IV.

Programowość dzieła obok tradycyjnej architektoniki (4-częściowość z ostatnim żywiółowym segmentem, sonatowy układ części I o trzech głównych tematach), dostosowana do paradygmatu ilustracyjności multitematyczność z jedną myślą wiodącą, cyklicznie przenikającą całość w roli symbolu wędrówki i romantycznej narracji zarazem, **Beethovenowskie** rodem przetwarzanie materiału, motywy zaśpiewów religijnych w cz. II (odcinek środkowy *Canto religioso*) obok charakterystycznej dla epoki postaci barkaroli (cz. III) i nokturnu (cz. II) oraz ludowych faktur tanecznych – determinują dzieło w pełni zgodne z postulatami epoki, typowo francuskie w swej barwności, nawet w swym braku efektownej wirtuozerii, acz nie pozbawione elementów wielkiej dramatycznej tradycji niemieckiej z marszem włącznie. Dzieło symboliczne, po raz kolejny odnoszące się do przyrody i współodczuwającego ją człowieka, tak wydatnie zobrazowanego w swym humanizmie modlitwy, miłości i tańców. Symptomatyczne jest także pojawienie się w tym dziele motywu jaskini, grotty (cz. III) obok scenerii pastoralnych - jakże odległe jest to skojarzenie ze skarbcą europejskiej symboliki i mitologii...

Symfonia istniejąca w swym romantycznym paradygmacie reprezentacji, z marszem i śpiewem *Canto religioso* w cz. II, tańcami rozbójników w cz. III i orgią tarantelli w cz. IV, z typowo szeroko rozpiętymi płaszczyznami czy segmentami ruchowymi, topicznym użyciu rogów czy scen bukolicznych, cykliczna w swym wczesnoromantycznym gatunku galijskości i domknięta syntetycznym finałem – jest charakterystycznym odwzorowaniem zjawiska „landscape sounds”, określonego przez **David Knighta**³⁴²⁰.

Monumentalne opus **Beethovena** skutkujące w końcu XIX wieku symfonią wokalnie-instrumentalną prezentuje podobną linię rozwojową postaci poematu symfonicznego w relacji do wielowektorowej, hybrydycznej, oryginalnej w swej koncepcji i przesłaniu, także ekstratekstualnej, acz symbolicznie, *Symfonii Alpejskiej Richarda Straussa*, zestawionej z wielu ogniów (22) i jednego głównego tematu, skoncentrowanego także w jednym klimaksie narracyjnym w momencie burzy,

treatment of sonata norms, often in pursuit, it seems, of a swashbuckling or ego-charged ‘Romantic’ freedom, sometimes tied loosely to an extramusical image” - op.cit., s.323.

³⁴²⁰David B. Knight, *Landscape in Music. Space, Place and Time in the World's Great Music*, Lanham Boulder – New York – Toronto – Oxford 2006, s.46-47.



rozwiązującego się typowo romantycznie, w szeregu zanikających postaci brzmieniowych, sugerujących zachód słońca – zgodnie z możliwościami percepcyjnymi przeciętnego mieszczańskiego słuchacza tej epoki.

Istota tej symfonii programowej, dychotomicznie ekspresjonistycznej i poetycko-realistycznej zarazem, pozostaje tak bardzo zgodna z panującą ideologią romantyczną, zasadzając się tak w psychologicznej analizie bohatera, jak i w naturalizmie przedstawienia. Uderzająca w tym dziele autoafirmatywna impresja odwzorowana środkami neoromantycznymi w funkcji malarskich symboli dźwiękowych ujawnia zarazem fakt oddramatyzowania przebiegu, co nieuchronnie kieruje nas ku momentowości impresjonizmu. Dzieło to paradoksalnie stoi u wrót zarówno XX-wiecznego neoklasycyzmu, jak ekspresjonizmu, wykazując zarazem tendencje symbolizowania interpretacji z końca wieku. Humanizm tego paneau, obrazu ekspresji kompozytora-poety reinterpretuje ponownie powszechnie identyfikowany topos antyczny – introwertyczną samotną wędrowną; dominująca jeszcze tutaj czasowa i przyczynowa-skutkowa romantyczna narracja przenika się z liryzmem kontemplacji, co skonstruowane jest na podłożu powszechnych wówczas praktyk harmoniczo-architektonicznych. To ekspresja odchodzącej epoki wielkiej orkiestry, epitafium dla stylu minionego stulecia, paneau, które „expresses the worship of nature, eternal and magnificent”³⁴²¹.

Jeszcze raz pojawi nam się zespolenie klasycyzujących norm, tym razem z przemijającym impresjonizmem, w obrazie *sonat Claude’a Debussy’ego*³⁴²² (według **David** **Drewa**³⁴²³ okres impresjonistyczny zakończył się na *Preludiach*). I jeżeli **Frédéric Goldbeck** widzi w momentach tych sonat relikty świata **Musorgskiego** czy cygańskich skrzypiec³⁴²⁴, to ów impresjonistyczny manieryzm zaprezentowany w bardziej syntaktycznym i rewitalizacyjnym porządku znamionował delikatny i symboliczny wręcz akces mistrza do nieco innej już estetyki.

³⁴²¹ Michael Kennedy, *Strauss. Tone Poems*, London 1984, za: David B. Knight, *Landscapes in Music. Space, Place and Time in the World’s Great Music*, Lanham Boulder – New York – Toronto – Oxford 2006, s.132-135.

³⁴²² Trzy sonaty z sześciu projektowanych: na wiolonczelę i fortepian, 1915, na flet, altówkę i harfę, 1915, na skrzypce i fortepian, 1917 r., techniki stylizacyjne (*Sonata wiolonczelowa*, *Sonata skrzypcowa* cz. I, humor neoklasyczny *Sonata wiolonczelowa* cz. II) obok rodzaju neoklasycyzmu postimpresjonistycznego (*Sonata skrzypcowa* cz. II)

³⁴²³ David Drew, *Modern French Music*, w: *European Music in the Twentieth Century*, London 1961, s.252-253.

³⁴²⁴ Frédéric Goldbeck, *Des compositeurs au XXe siècle. France, Italie, Espagne*, traduit par Gerhard Brunschwig, Paris 1988, s.35.



Obok syntetyzującego różne, właściwie opozycyjne, tendencje stylistyczne i warsztatowe **Alberta Roussela**³⁴²⁵, w tym miejscu wspomnę jeszcze o podobnym amalgamacie, także proveniencji romańskiej – o germańskiej mentalności **Arthura Honeggera**. Jego stylizująca *I Symfonia* (z elementami passacaglii w rondowej cz. III) i 3-częściowa *II Symfonia* prowadzą do sławnej *IV Symfonii* w stylu **Haydnowsko-Mozartowskiego** klasycyzmu, także z passacaglią w cz. II i IV (gdzie połączona jest z fugą) i do *Symfonii V*, przywołującej chorał w fazie początkowej i końcowej. Ta typowo neoklasyczna aura nie pozbawiona jest jednocześnie charakterystycznej dla tego kompozytora głębi i gęstości faktury, a jej klarowne artystyczne założenie przywołania dawnych epok, drogiego francuskim twórcom okresu rokoka, a także szczytowego baroku, raz jeszcze wskazuje na żywotność ciągle transponowanego modelu zespalania opozycyjnych tendencji – w tej operacji zmianie ulegają jedynie służące temu środki warsztatowe.

Jeszcze jedno dzieło nasuwa się w tym subiektywnym przeglądzie jednoczenia się przeciwieństw – *Msza Igora Strawińskiego* z 1947 roku, utwór z końcowej fazy jego sławnego neoklasycyzmu, 5-częściowy³⁴²⁶ skomponowany według standardowego katolickiego cyklu liturgicznego, acz na nietypowy skład: głosy solowe (z chóru), chór dziecięco-męski i podwójny kwintet instrumentów dętych. Zastosowane tu środki wyrazu stanowią exemplum zespolenia różnorodnych muzycznych technik warsztatowych i toposów pochodzących z odmiennych kręgów kulturowych³⁴²⁷. W rezultacie powstało więc dzieło o niezwyklej spójności, głęboko poruszające duchowo, o wyrazistej i konsekwentnej koncepcji estetycznej, konstrukcyjnej i stylistycznej.

7. 2.2.4. Ostatnią z proponowanych procedur widzę jako anunciację – sięgnięcie po innowacyjne metody techniczne czy sposoby interpretacji, zwiastujące nadchodzący

³⁴²⁵ Marc Pincherle, *Albert Roussel*, Genève 1957; Christian Doumet, Claude Pincet, *Les musiciens français*, Rennes 1982, s. 346-351; Paul Collaer, *La musique moderne*, Bruxelles 1963, s.31-34; Paul Landormy, *La musique française après Debussy*, Paris 1943, Lucien Rebatet, op. cit., s.663-665..

³⁴²⁶ *Kyrie*, aklamacja błagalna., *Gloria* – hymn, uzupełnienie *Kyrie*, ornamentowane recytatywy z kręgu kultury Wschodu, stylizacja śpiewów anielskich, zespolenie elementów chóralu gregoriańskiego ze śpiewami rytów wschodnich o bogatej melizmatyce, *Credo* – deklamacja w fakturze nota contra notam, *Sanctus* nawiązujące do *Gloria* i chóralowe *Benedictus*, *Agnus Dei* – mistyczne, eufoniczne, kolorystyczne.

³⁴²⁷ Linearyzm pasm, archaizacyjna stylizacja, ascetyzm przekazu muzycznego, modalizmy (skale, incipit gregoriański w *Credo*, nawiązania do chóralu) i formy recytacji, bez rozbudowanej polifonii barokowej proveniencji acz w duchu staroklasycznego kontrapunktu linearnego (por. L. Markiewicz, *Wielka Fuga op. 133 L. van Beethovena jako przykład formy krzyżowanej*, w: *W 150 rocznicę śmierci Ludwiga van Beethovena. Materiały z sesji naukowej. Ogólnopolska Sesja Naukowa 8-10.XI 1977*, PWSM w Krakowie, red. Krzysztof Meyer, s.108-114).



nowy styl, nowe orientacje, niejako intuicyjne przeczuwanie ewolucji myślenia. Takich utworów w historii muzyki jest, jak wiemy, wiele; spośród nich kilka z nich zasługuje na przywołanie, jak np. bezprecedensowa, hybrydyczna w swej koncepcji architektonicznej (owa forma krzyżowana według **Leona Markiewicza** jako przykład symbiozy elementów formy fugi z wymogami formy sonatowej) i wizjonerska brzmieniowo *Wielka Fuga na Kwartet smyczkowy op. 133 Ludwiga van Beethovena* czy szczególnie skojarzona intertekstualnie jego *Sonata Kreutzerowska A-dur op.47* z 1803 r. (opowiadanie **Lwa Tolstoja** z 1889 r.)³⁴²⁸, właśnie z cyklem wariacji wewnątrz cyklu (cz. II), a od strony ekspresyjnej sięgająca już następnej ery³⁴²⁹, o czym świadczy przytoczony przez **William S. Newmana** pierwotny tytuł sonaty, wskazujący na koncertowy charakter dzieła i na jego specyficzną przynależność gatunkową – sonata na fortepian i skrzypce obbligato³⁴³⁰.

Utwór typowy ponadto dla aktualnego już na zawsze romantycznego toposu miłości i jej związków z chorobą lub śmiercią, dla frenetycznego traktowania „stanów granicznych” – został prawidłowo odczytany w wiele lat po swoim powstaniu³⁴³¹. Intensywne studium psychiki ludzkiej, przesłanie osobistego i oryginalnego idealizmu **Tolstoja**, zobrazowanie ukrytej, podświadomej skomplikowanej seksualności na fundamencie rodzącego się w epoce wiktoriańskiej feminizmu wraz z symbolem postawy **Don Juana**³⁴³² – dla opisanie tego wszystkiego dramatyczna, zmienna w swych tonacjach, fakturach i narracjach muzyka mogła stanowić odpowiednią kanwę.

Sonata, w której kompozytor specyficznie operuje tonacją główną i molową jednoimienną (cz. I zaczyna się i kończy w a-moll, charakterystyczne dla **Beethovena** strukturowanie stosunków mediantowych) oraz molową dominantą³⁴³³ zawiera wstęp, potraktowany jako płaszczyzna anonsowania i narastania tempa oraz akcji dramatycznej. Zmienna narracja charakteryzuje zresztą całą sonatę, stanowiąc anons romantycznych odczuć, przykład klimatów epoki Sturm und Drang; idea tej sonaty

³⁴²⁸ O skojarzeniach sonaty z literaturą: Alina Biała, *Literatura i muzyka. Korespondencje sztuk*, Warszawa – Bielsko-Biała 2011, s. 288-289.

³⁴²⁹ O strategiach harmonicznycch sonaty p.: William Caplin, *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford Univ. Press 1998, s.207-208; Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York – London 1998, s. 399.

³⁴³⁰ William Stanley Newman, *The Sonata in the Classic Era*, The University of North Carolina Press, 1963, s.539-541.

³⁴³¹ Maria Cieśla-Korytowska, *Comparison n'est pas raison*, w: *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, Kraków 2007, s.9-26 (22-23); p. też: Andrzej Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.

³⁴³² WWW.varchive.org/tpp/Kreutzer: Dr .J.V. Coleman w: „*Psychoanalytic Review*”, vol. XXIV 1937,

nr 1.

³⁴³³ James Hepokoski, Warren Darcy, op.cit., s.315.



zaowocowała zresztą w XX wieku – usymbolizowana została w I Kwartecie smyczkowym *Sonata Kreutzerowska* **Leosa Janačka** z 1923 r.

Prekursorską rolę *Preludiów z t. II Johanna Sebastiana Bacha* analizuje m. in. **Hermann Keller**³⁴³⁴, podkreślając ich dwuczęściowość (10); wśród nich aż trzy antycypują wczesny kształt sonaty (D-dur, f-moll, B-dur). Ponadto ważne z punktu rozwoju stylu w wczesnoklasycyzmie są rozmiary preludiów i ich homofonizująca niekiedy faktura (fis-moll), a znaczniejsze różnicowanie gatunkowe w stosunku do tomu I jest także znamieniem późniejszej już epoki, epoki baroku przemieniającego się w styl galant.

Podobnie innowacyjny, uznawany już przez następną epokę, jest w swym romantyzującym klimacie *Koncert fortepianowy d-moll* KV 466 **Wolfganga Amadeusza Mozarta**, od początku fascynujący swoją retoryczną figurą o falującej i niepokojącej rytmice, zorganizowany jednak na bazie strukturalnego syntaktycznego klasycyzmu, acz pojętego znamienne przez **mistrza z Salzburga** – poprzez właściwą mu politematyczność, hierarchiczne rozwarstwienie tematów na te przynależne orkiestrze i soliście, a wśród nich na pierwszo- i drugorzędne. Skonsolidowanie genialne tych opozycji obok zestawiania partii tematycznych i epizodycznych w ramach wykształconej już i rozwijanej tym samym formy sonatowej - stanowi o randze tego dzieła³⁴³⁵.

Jeżeli wspomnieć w tym miejscu jedynie wizjonerski, łączący tradycję gatunku i innowacyjność rozwiązań, jedno- i wielotematyczny, romantyczny i nowoczesny zarazem w rodzajach emocji *I Koncert skrzypcowy* **Karola Szymanowskiego**, „protosonorystyczną” cz. *II Muzyki na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste* **Beli Bartóka** czy odważną w prostocie swej ekspresji, proroczą i rozpatrywaną dialektycznie przez **Bohdana Pocięja**³⁴³⁶ *III Symfonię Henryka Mikołaja*³⁴³⁷, sięgającą nawet reliktyw **Beethovenowskich**³⁴³⁸, nie wspominając o reminiscencjach z opusu Karola Szymanowskiego – zatrzymać się pragnę nad nutami dwóch dzieł

³⁴³⁴ Hermann Keller, *The Well-Tempered Clavier by Johann Sebastian Bach*, transl. by Leigh Gardine, London 1965, s.134.

³⁴³⁵ Dzieło to zaliczone jest do 5. typu sonaty, typu stanowionego przez egzemplifikację koncertów fortepianowych **Mozarta**, a temat II części I określony jest jako „the most famous tonally exceptional case” (James Hepokoski, Warren Darcy, op. cit., s.490); t. I solisty opisany jest jako „the preface-lament” (s.519).

³⁴³⁶ Bohdan Pocięj, op. cit., s.127, 132, 155-156.

³⁴³⁷ Beata Bolesławska-Lewandowska, *Symfonia Henryka Mikołaja Góreckiego – myślenie awangardowe a tradycja gatunku*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*. Studia pod red. Alicji Jarzębskiej i Jadwigi Paji-Stach, Kraków 2007, s.238-259.

³⁴³⁸ Adrian Thomas, *Polish Music Since Szymanowski*, Cambridge Univ Press, 2005, s.266.



Gabriela Fauré'go: II Kwartetu fortepianowego g-moll z 1886 r. i I Sonata skrzypcowej A-dur z 1875 r.

Paradoksalne głębokie infiltracje idei i świata dźwiękowego **Wagnera** zaciążyły nad „czwartym” renesansem muzyki francuskiej, aczkolwiek bardziej w sferze estetycznej niż kompozycyjnej; ważny jest ponadto szeroki krąg wpływów w dziedzinie słowa³⁴³⁹. Z drugiej strony **Fauré** obok niektórych ówczesnych twórców (**Emmanuel Chabrier**) uważany jest za prekursora impresjonizmu, co nie leży w sprzeczności z powyższymi tezami, wszak sam **Debussy** ze swego wczesnego uzależnienia wysnuł daleko idące i mistrzowskie konsekwencje. Jeżeli do owych klimatów dołączymy „ducha” **Chopina**, specyficzne rozumienie przez Francuzów kanonu sonatowego obok nieprzystawalności kultury galijskiej do istoty romantyzmu oraz bliską im pieśniowość wywodzącą się ze spuścizny **Schuberta** – otrzymamy obraz dzieła **Fauré'go**, którego sonata w pełni te dychotomie odwzorowuje.

Talent **Fauré'go** był typowo kameralny³⁴⁴⁰, a procedury continuum, cykliczności, oddynamizowania przebiegu i konstruktywne traktowanie kolorystyki czy elastyczna, dwuznaczna modulacyjność tego „francuskiego **Schumanna**” znamionują tak zakotwiczenie w tradycji, w prawidłach swego czasu³⁴⁴¹ (by wspomnieć jedynie teorie **Henri Bergsona**³⁴⁴²), jak nadejście muzyki XX wieku. Charakterystyczna dla Francuzów w ogóle wariacyjność i szeroka fraza przy intensywnej figuracyjności, pojmowanej już nowatorsko, brzmieniowo, eksponowanie rozbudowanej faktury na podłożu ustawicznej przetworzeniowości – pochodzą z przeciwstawnych światów³⁴⁴³, co krytyka artystyczna skojarzyła celnie z wagnerowsko nacechowanym warsztatem **Marcela Prousta**³⁴⁴⁴.

Spoglądając na trzyczęściowy *Kwartet* poprzez zarysowane wyżej zakresy, można zrozumieć funkcję kompozytora jako anonsującego impresjonizm³⁴⁴⁵; oddynamizowanie przebiegu, kontrowersyjna modalność, eksponowanie wartości

³⁴³⁹ M.in.: powieść *Zmierzch bogów* (1884) **Emile'a Bourgesa**, sonety **Stephana Mallarmégo**, **Catule Mendèsa**, **Paula Verlaine'a**, **Charlesa Baudelaire'a**, **Pierre-Antoine'a Quillarda** i **Jacquesa Péladana**, cykl **Marcela Prousta** (p. Leon Guichard, *La musique et les lettres en France au temps wagnérisme*, PUF 1963; Jean M. Rodrigues, *Genèse de wagnérisme proustien*, w: *Romantisme. Revue du XIX s.*, Saint-Etienne 1987; Józef Heistein, *Historia literatury francuskiej*, Ossolineum 1997).

³⁴⁴⁰ Jean Michel Néctoux, *Fauré*, Seuil 1972; Michel Favre, *Gabriel Fauré. Kammermusik*, Zürich 1949.

³⁴⁴¹ Carlo Caballero, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Cambridge Univ. Press 2001, s. 70 I nn.

³⁴⁴² Carlo Caballero, op.cit., s.38-40.

³⁴⁴³ Jolanta Bauman-Szulakowska, *Twórczość kameralna Gabriela Fauré'go i Ernesta Chaussona jako obraz przemian epoki*, w: *Teksty o muzyce francuskiej. „Res Facta Nova”* 3 (12), Poznań 1999, s.113-117..

³⁴⁴⁴ Jean M. Rodrigues, op. cit.

³⁴⁴⁵ Michel Fleury, *L'impressionisme et la musique*, Fayard 1996.



kolorystycznych harmonicznym i figuracyjnym³⁴⁴⁶ oraz barwowo traktowana harmonika jeszcze pozostająca w kręgach systemu, przebieg pozbawiony klimatyczności, fluktuacja tonalna, przy jednoczesnej cykliczności i technice fugowanej w cz. III na bazie dwutematycznej (podobieństwo tematów) formy sonatowej w cz. I, odzwierciedlenie charakterystycznego dla tej epoki mistycyzmu pokonanej arystokracji, ucieczka w świat imaginacyjny³⁴⁴⁷ - to światy odczuwalne w *Kwartecie fortepianowym g-moll*.

Pozostaje w tych samych klimatach wcześniejsza *Sonata skrzypcowa*³⁴⁴⁸ - od początkowych momentów poprzez kolorystycznie traktowane figuracje i szeroko rozłożoną płaszczyznę melodyczną na fundamencie barwowo rozumianej harmoniki, bogatej faktury i przebiegu pozbawionego napięć narracyjnych jawi się kielkujący już muzyczny impresjonizm; wrażenie to ulega wzmocnieniu w cz. II, lirycznym zaśpiewie.

Należy się w tym momencie eksplikacja natury społeczno-kulturowej, co jest przedmiotem fascynującej monografii **Michela Faure'go**³⁴⁴⁹ - fundamentem przemian w II połowie XIX była z jednej strony ewolucja artystyczna i stylistyczna mająca za swą genezę emancypację mieszczaństwa i jego typ percepcji sztuki, a z drugiej strony – realizowane w toku tego wieku założenia historyzmu, zwrotu do muzyki dawnej, zainteresowania rodzimym folklorem, tradycyjnymi technikami kompozytorskimi, polifonią czy praktyka domowych i kameralnych koncertów. Autor podkreślając estetykę dystansu **Fauré'go**, widzi ponadto jego momentowe zbliżenie do symbolizmu³⁴⁵⁰.

7.2. 3. W strefie konkluzji...

Opisane uprzednio zjawiska muzyczne procedowane na zasadzie rekonceptualizacji, na podłożu „wzajemności narracji będącej właściwością współczesnej kultury”³⁴⁵¹ - dotyczą w szerokiej renomie tak kręgów stylistycznych

³⁴⁴⁶ Podobnie ujmuje ogląd **Florent Schmitt**, autor hasła w *Cobbett Cyclopedic...*, op.cit. (s.389-390), mówiąc o “romantycznym impresjonizmie” i o tym, że kwartet „might have been **Debussy's**”.

³⁴⁴⁷ Michel Faure, op.cit.,

³⁴⁴⁸ 4-częściowa cz.I dwutematyczna o tematach podobnych, o małym stopniu przetworzeniowości, jednomotywiczną cz.II andante, jednomotywiczną, wariacyjną, cz. III *Scherzo* i cz.IV repryzowa, wariacyjna, jednomotywiczną.

³⁴⁴⁹ Michel Faure, op. cit.

³⁴⁵⁰ Michel Faure, op. cit., s.69-75.

³⁴⁵¹ Fred Inglis, op.cit., s.137.



(zespolecie wizji preimpresjonizującej i neoromantycznej, **Wagnerowskiej** np. w twórczości **Fauré’go**, symbioza w dziele **Szymanowskiego**, będącym kreatywnym konglomeratem różnych idei³⁴⁵²), sfery konstrukcji architektonicznych (gatunek symfonii koncertującej czy forma rondo sonatowego, wzmożona przetworzeniowość, zanik klasycznej cykliczności) czy technik warsztatowych (hybrydyzacja sonaty z wariacjami, inkorporacja fugi w ramach sonaty, techniki stylizacyjne) obok muzycznych struktur i kanonu mikroformy (budowa okresowa).

I jeżeli pozostawimy na marginesie nieprawdziwą do końca teorię **Adolfa Bernarda Marxa** o synergii dwóch tematów formy sonatowej, nie całkiem powszechny model dwubiegunowej wczesnej sonaty czy formy barokowych tańców, jeżeli wspomnimy wariantową makietę dwusegmentowości formy **Witolda Lutosławskiego** - odnajdujemy wiele innych przykładów, dotyczących owej odwiecznej tęsknoty do mistyki liczb, do komplementarności „wolnych elektronów”, do tworzenia „triady dóbr” według **Ernsta Roberta Curtiusa**.

Tkwące głęboko w naszej podświadomości, obecne od zawsze w zachodniej umysłowości zainspirowanej wschodnią sferą, od *Testamentów*, od starożytności, od rozwarstwowanego średniowiecza aż po Dwie Wieże Nowego Jorku czy **Tolkiena** – owe kulturotwórcze, rozumiane uniwersalnie, dychotomie nie mogły również nie zaistnieć w muzyce, co starałam się w moich rozważaniach wykazać.

Owa ucieleśniona poprzez cztery wyżej wymienione syndromy i determinowana przez kompozytora reinterpretacja elementów, segmentów czy całych jednostek ma jako podłoże koordynację elementów o przeciwstawnych znakach, wspiera się na procesach rozmaicie pojmowanego syntetyzowania w kierunku nowych jakości bardziej czy mniej zsynchronizowanych. A w tle jawią się średniowieczne, a właściwie starożytne gesty, wizje i iluzje...

Wybrane poniżej fenomeny opozycji przeciwieństw ilustrujące zjawiska ze sfery muzycznej, ideowej i warsztatowej, stanowią rodzaj zakończenia powyższych wywodów, raz jeszcze argumentując istnienia ciągłości starożytnych myśli, wpisanych od zarania dziejów w europejskie myślenie, tak humanistyczne, jak i nauk przyrodniczych, dowodząc ich nieskończonych możliwości reinterpretacji w każdej epoce, każdej sferze estetycznej i w każdym zbiorze teoretycznych koncepcji.

³⁴⁵² Jadwiga Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Kraków 2009, s.82-99.



A w podsumowaniu tych tez słowa **Pablo Picassa**: „Nie zrozumiesz sztuki, jeśli nie zrozumiesz, że w sztuce $1 + 1$ może dać każdą liczbę z wyjątkiem 2”³⁴⁵³.

7.3. *Syndrom ars antiqua i ars nova – sukcesja i interferencja*

Rozpoznawany od tytułu traktatu **Philipa de Vitry** i terminu **Hugo Riemanna** syndrom artystycznego i historycznego konfliktu pokoleń stymuluje metamorfozy orientacji w sztuce, mniej czy bardziej burzliwe. Taka motywowana buntem, ciekawością czy wyczerpaniem się bodźców postawa „niezgody na zastane” staje się motorem zmian; ciekawe jest źródło sięgania po bezpośrednie wzorce odrzucane przez awangardę – tą skarbnicą pozostaje dalsza tradycja, tradycja dziadków czy jeszcze starsza, nierzadko trawestowana idea starożytności. Optymizm skonfrontowany z doświadczeniem, konserwatyzm ścierający się z postępowym myśleniem, żłudna wiara w nowe światy wygrywająca z bezpieczną rzeczywistością – działania *ars antiqua* i *ars nova* odwzorowują zasadę *constans*, która w strefie sztuki przybiera formę kontestacji ideologicznej czy warsztatowej. Szereg jednak twórców nie bierze w tym udziału, bardziej ceniąc sobie wierność swoim ideałom niż odmianę stylu; optymalną i zachowaną w pamięci pokoleń płaszczyzną jawi się synteza.

Niezależnie od rodzaju owych ruchów społecznych, rewolucyjnych czy reformatorskich, od zwrotu ku naturalnemu oglądowi w typie rozkwitu i przekwitania czy od przywołania tez **Henri Focillona** o okresach w sztuce paralelnie do etapów życia ludzkiego - „rozpatrywany w kategoriach ścierania się wzorów i paradygmatów rozwój kultury trafnie można byłoby zatem określić jako proces dialektyczny”³⁴⁵⁴ - przypatrzeć się należy mitologiom czy antycznej spuściznie słowa (**Antygona**), pamiętając o nieposłusznym **Ikarze** czy obrazom *Starego* czy *Nowego Testamentu* (wątek syna marnotrawnego), wybierając niezliczone „buszujące w zbożu” postacie literackie (obrazy **Caspara Davida Friedricha**, *Lalka* **Bolesława Prusa**, **Cezary Baryka** z *Przedwiośnia* **Stefana Żeromskiego**, bohaterka *Cudzoziemki* **Marii Kuncewiczowej**). Wysuwane mnogie manifesty czy hasła sławne z życia kulturalnego (*ars antiqua* i XIV-wieczna *ars nova*, motyw **Romea i Julii**, walka klasyków z romantykami, romantyków z pozytywistami, protagonistów rysunku i koloru w malarstwie, zwolenników **Eduarda**

³⁴⁵³ Jan Górec-Rosiński, *Mity i rzeczywistość literacka*, Warszawa 1973, s.98.

³⁴⁵⁴ Antonina Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 2007, s. 282-300 (teorie m. in. **Alfreda Kroebera**., **Arnolda Hausera**, **Vytatutasa Kavolisa**, **Talcotta Parsonsa**).



Hanslicka i idei neoromantyzmu, skamandrytów, groteskowa odmiana modelu w *Tangu Sławomira Mrożka*, hasła impresjonistów, futurystów, dadaistów czy muzycznych gluckistów i piccinistów, francuskiej *Grupy Sześciu*) – egzystują w rozlicznych odsłonach toposu inspirującego sztukę.

Istota tego procesu ma jednak wymiar nie tylko moralny, etyczny, ale i historyczny, chronologiczny; następstwa nie są prostoliniowe, „zero-jedynkowe” i jednoznaczne w aksjologicznym osądzie. Powroty do skarbcza nie zawsze funkcjonują w pozytywnym odbiorze (tzw. cecylianism w II połowie XIX wieku, czyli zachowawczy styl muzyki religijnej o charakterze użytkowym), a dawne ideały nie ustępują szybko i bez pozostałości (relikty średniowiecza w renesansie, akademizm burżuazyjnej sztuki połowy XIX wieku współistniejący z nowymi tezami impresjonistów, ceniony styl muzyki **Sergiusza Rachmaninowa** czy **Jeana Sibeliusa**).

Kiedy **Mozart** pisze jeden z ostatnich swoich koncertów fortepianowych w „romantyzującym” klimacie (*Koncert c-moll* KV 491), **Beethoven** rozpoczyna od przywołania tradycji wielkiego poprzednika w swoich pierwszych koncertach fortepianowych (C-dur i B-dur), podczas gdy za jego czasów rysuje się już nowy wirtuozowski styl brillant wczesnego romantyzmu, a **Liszt** w końcowej fazie swojej twórczości wyczuwa już nowe wizje (oratorium *Legenda o św. Elżbiecie*) - sukcesja współistnieje w jednym paśmie czasowym w kilku obliczach, interferencja jest naturalna...

Urzeczywistnieniem owych nieuknionych procesów sukcesji myśli i ich fantazyjnej interferencji są dwie symfonie z polskiego zbioru XX-wiecznych neoklasyków, odmienne i jak bardzo podobne zarazem, należące do dwóch światów w jednym kręgu nawrotów stylistycznych – heroiczna *II Symfonia „Warszawska”* **Bolesława Woytowicza** (1946), nawiązująca w odautorskim słowie do wojennych i okupacyjnych przeżyć (ze słynnym cytatem patriotycznej polskiej pieśni) oraz *III Symfonia* **Bolesława Szabelskiego** (1951).

Oba wielkie dzieła zakotwiczone w muzycznym historyzmie ujawniają jednocześnie zdyferencjonowane podejście do dźwiękowego i stylistycznego tworzywa (charakterystyczny dla **Szabelskiego** monumentalny, dramatyczny, późnoromantyczny symfoniom germańskiego gatunek forma formans, zrealizowany linearną polifonią w procedurach koncertujących zbliżonych do wczesnego baroku, z preferencją instrumentów blaszanych oraz klasycyzujący, zobiektywizowany świat **Woytowicza**, o logicznym przebiegu narracji i konstrukcji, z genezą we francuskim



klimacie przedwojennym, w tym rozumieniu forma formata, typ zabarwiony powojennymi orientacjami neoromantycznymi i symbolicznymi oraz z właściwą mu formą fugi typu szczytowego baroku w zmodernizowanym typie **Bachowskim**³⁴⁵⁵), egzemplifikując fluktuację idei oddalonych w czasie generacji oraz syntezę tradycji i innowacji.

Jeżeli **Zofia Helman**³⁴⁵⁶ rozróżnia trzy odgałęzienia rodzimego neoklasycyzmu na nurt archaizujący, neoklasycyzm właściwy, pochodzący z kręgu **Nadii Boulanger** oraz neoklasycyzm romantyzujący będący naszym rozwiązaniem europejskiej formuły klasycyzującej, to przykłady stylu dzieł **Szabelskiego** i **Woytowicza** mieszczą się w powyższej klasyfikacji, plasując się, odpowiednio w trzecim i drugim typie (z określeniem dzieła Szabelskiego przez **Zofię Lissę** jako neobarok³⁴⁵⁷).

Zaznaczona powyżej germańska i galijska sfera wpływów³⁴⁵⁸, nie bez inspiracji technik harmonicznym **Strawińskiego**, „stężonej ekspresji” **Bartóka** i postaci harmonicznym **Prokofiewa** w wypadku **Woytowicza** oddziela strefy artystyczne jego i **Szabelskiego**, a testament **Szymanowskiego** je obie łączy, natomiast wykrywalne analitycznie pokrewieństwa w niektórych zakresach oraz wspólna realizacja polskiego historyzmu muzycznego (stylizacje, techniki warsztatowe neoklasycyzmu, elementy folkloru) w postaci symfonizmu retrowersywnego³⁴⁵⁹ i XIX-wiecznej realizacji zasady napięć i odprężeń, tematycznego - dowodzą ich tożsamego neoklasycznego, europejskiego i rodzimego zarazem rodowodu.

7.4. *Sacrum i profanum w muzyce – współlistnienie i hybrydyzacja*

Nierozdzielne, przenikające wszystkie ludzkie cywilizacje, współlistnienie płaszczyzny sacrum i profanum, zakotwiczone w odwiecznym micie (rozprawy **Mircea Eliade**) i naprzemiennie emblematyczne dla poszczególnych epok, owocowało

³⁴⁵⁵ Autor monografii fugi fortepianowej XX wieku, Udo Unger (*Die Klavierfuge im Zwanzigsten Jahrhundert*, w: *Kölner Beiträge zur Musikforschung*. Band XI. Regensburg 1956) dzieli ją na cztery typy: fugę następców **Bacha** (dwa rodzaje), romantyczną, szkolną i fugę w nowej muzyce. Fugi w II Symfonii **B. Woytowicza**: w cz. I, fuga podwójna w cz. II obok reliktyw chorału (cz. I).

³⁴⁵⁶ Zofia Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985, s.76.

³⁴⁵⁷ Zofia Lissa, *Główne nurty stylistyczne w muzyce polskiej 1944-1974*, „Muzyka” 1975, nr 3, s.8.

³⁴⁵⁸ Skontrastowanie procesualności dzieła **Szabelskiego** z pojmowaniem go jako stan w drugim przypadku, dyskursywności i eksplanacji motywów, operowanie rozległymi przestrzeniami wobec mozaiki syntaktycznie układanych motywów, scentralizowana narracyjność przeciwna do rozproszonej, continuum energetyczne jednokierunkowe **Szabelskiego** wobec zatomizowanego **Woytowicza**.

³⁴⁵⁹ Mieczysław Tomaszewski, *Sonorystyczna ekspresywność i alegoryczny symbolizm: symfonia polska 1944-1994*, w: *Muzyka polska 1945-1995*, red. Hubert Oleschko, Kraków 1996, s.13-40.



mnogimi arcydziełami zrodzonymi ze stylistycznych „wędrowek”, ale najczęściej z osobistych przeżyć, pokładów ekspresji autora i z jego pragnienia imitatio Dei; nie zawsze dzieła sakralne miały wymiar liturgiczny (*Missa solemnis* **Ludwiga van Beethovena**), często gesty profanum wkraczały w sferę modlitwy (twórczość **Henryka Mikołaja Góreckiego**).

Zaznaczona sztuką potrzeba doświadczania obu tych „równoległych światów”, czy to w jaskiniach, czy we współczesnych ruchach parareligijnych, wspólne nierzadko procedury warsztatowe (m. in. reguła repetycji, oddynamizowanie przebiegu, prostota porządków dźwiękowych i formalnych czy zwrot ku modalności) – skutkuje tym, że owo imago mundi w **Manfreda Lurkera** procesie badania symbologenezy nie jest rozgraniczone na sztuki odtwarzające i symboliczne ze względu na istnienie więcej niż jednej płaszczyzny symbolicznej (teoria sztuki **Johannesa Volkelta**, teoria form symbolicznych **Ernsta Cassirera** – „kultura jest zatem zbiorem form o różnym statusie symboliczności”³⁴⁶⁰). Odnosi się to także i do muzyki, która „pozwala współbrzmieć temu, co znajduje się poza granicami akustycznej słyszalności” – jak w obrazach **Marca Chagalla** religia ciągle szuka sztuki...³⁴⁶¹.

Zanurzając się więc w synkretyczne estetycznie skarbnice sztuki dźwięków (np. ekumeniczne w wymowie, zespalające sacrum i profanum, mit i logos typu barokowego decorum wielkie formy oratoryjne **Krzysztofa Pendereckiego**³⁴⁶²), zwrócimy się w stronę niezwykłych dzieł: romantyzującego „mistyka” końca XIX wieku, zapatrzonego w aurę **Wagnera** twórcy wielkich symfonii o sakralnym klimacie, **Antona Brucknera** oraz francuskiego kompozytora kontestującej i populistycznej *Grupy Sześciu*, dla którego modlitwa miała wymiar profanum, a wiara tchnęła optymizmem i silnym poczuciem realności – hybrydyczna w swej aurze *Gloria* **Francisa Poulenca**.

Monumentalne symfonie, rozgrywające się powoli na rozległych przestrzeniach mistycznej kontemplacji, podążające za **Wagnerowskimi** modelami melodii i niekończących się przetworzeń, na bazie dokonań neoromantyzmu skłaniają się

³⁴⁶⁰ Andrzej P. Kowalski, *Mit a sztuka w Ernsta Cassirera filozofii form symbolicznych*, w: „F i l o – S o f i j a”, Nr 1 (3), 2003, s. 117-130; mowa o trzech rodzajach związków sensu mitu i sztuki (wyrazowy typu magicznego jako epifenomen potęgi mistycznej, przedstawieniowy jako struktura geometryczna i jako sens estetyczny – poddana kontemplacji forma celowa)

³⁴⁶¹ Manfred Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przełożył Ryszard Wojnakowski, Kraków 1994, s. 92-97, 106,

³⁴⁶² Regina Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*, w: *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji*, red. Ludwik Bielawski, Katarzyna Dadak-Kozicka, Agnieszka Leszczyńska, Warszawa 2001, s. 13-22; tejsze, *Krzysztofa Pendereckiego twórczość religijna*, w: *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, tom X, Warszawa 1988, s. 24-31.



zarazem ku syntezie dawnych kanonów (polifonii, pracy tematycznej)³⁴⁶³ oraz ku zespoleniu religijnej i świeckiej wyrazowości w jedną modlitwę³⁴⁶⁴, pozostając jednocześnie z dala od wszelkiej programowości. Takim przykładem jest słynna *V Symfonia B-dur* z fugą i fugatem w finale.

Zadziwiający jest z kolei rozwarstwienie cechujące wspomnianego francuskiego kompozytora, który objawia pełną humoru i klasycznego umiaru twarz w wielu swoich utworach instrumentalnych³⁴⁶⁵, ewokując zarazem rejony mistycznego uniesienia i religijnej żarliwości w swoim dokonaniu wokalnie-instrumentalnym, czego przykładem jest właśnie skontrastowana w swych sześciu segmentach *Gloria*³⁴⁶⁶, momentami bardzo świecka, radosna i żartobliwa (*Laudamus te*), pełna barokowej obrzędowej świetlistości (*Gloria in excelsis Deo*) i wzbudzająca zarazem melodyjną intymność sakralnego przeżycia (*Domine Deus*, zakończenie *Qui sedes...*), czasami zbliżająca się do klimatu operowego (*Domine Deus, Agnus Dei* w formie litanii). Biograf kompozytora przyrównuje aurę utworu do tej **Vivaldiego** mówiąc o atmosferze typu *radieuse*, akcentując charakterystyczne dla kompozytora kontrasty nastrojów i prostotę przekazu, nie obciążonego ornamentacją³⁴⁶⁷. Specyficzne postacie melodyczne i rytmiczne sugerujące układy taneczne, płynna dynamika przebiegu, chóralno-orkiestrowa oprawa typu *decorum*, specyfika odbioru estetycznego, czyli odczuwalna ewidentna radość twórcy z obcowania z Bogiem, który go nie przeraża (*Domine Fili unigenite*) – czynią z wielu jego dzieł religijnych szczere wyznanie typu profanum, a przynajmniej przesłanie odbiegające od wielowiekowych standardów tego gatunku.

7.5. *Ratio i emotio* – agon i koegzystencja

Za przyczyną **Jacoba Burckhardta** utrwalony element agonu, współzawodnictwa w odniesieniu do człowieka greckiego³⁴⁶⁸ odzwierciedla się aż do

³⁴⁶³ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, New York – London 2010, s. 738-740.

³⁴⁶⁴ Chorałowa postać tematów, solenna atmosfera, stopniowe kształtowanie tematów, centralizacja przebiegu w finale, zasada cykliczności powiązania części ostatnich z wcześniejszymi, masywna orkiestracja z apoteozą instrumentów dętych, genetycznie wywiedziona z praktyki organowej faktura i reguła improwizowania

³⁴⁶⁵ Jolanta Bauman-Szulakowska, *Sérénité – humor – fantazja. Poetyka twórczości instrumentalnej Francisca Poulenca*, Poznań 2000; Eveline Hurard-Viltard, *Le Groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*, Paris 1988.

³⁴⁶⁶ 1959; *Gloria in excelsis Deo, Laudamus te, Domine Deus, Domine Fili unigenite, Domine Deus, Agnus Dei, Qui sedes ad dexteram Patris*, na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę.

³⁴⁶⁷ Henri Hell, *Francis Poulenc*, Fayard 1978, s. 285-288: "Chant de louanges, ce *Gloria* est une oeuvre *radieuse*. Elle marie la force et l'éclat à la douceur, au lyrisme sensible de l'expression" (s. 287).

³⁴⁶⁸ Ryszard Kasperowicz, op. cit., s. 115-121.



naszych czasów tak w życiu, relacjach gospodarczych czy politycznych, jak w sztuce. Nieodmiennie zderzają się cząstki rozedrganej emocji, rozpiętej pomiędzy climaxami i rozsadzającej ramy konstrukcyjne; konsekwencja zaś struktury naznacza naprzemienne epoki, z większą czy mniejszą dozą ekspresji te ramy dezawuuującej. Nie chodzi tu naturalnie wyłącznie o ustanowiony ostatecznie przez **Heinricha Wölfflina** „krzywy bieg dziejów”, lecz, częściej, o współlistnienie obu tych wektorów w jednym czasie (**Wagner** i **Brahms**), w jednej dominancie stylistycznej (muzyka świecka w renesansie obok obowiązującej kanonicznie religijnej, elementy końcowej fazy klasycyzmu odzwierciedlające prądy Sturm und Drang, tendencje klasycyzujące w romantyzmie, oblicza ascetycznego neoklasycyzmu niemieckiego wobec stylizujących preferencji francuskich), w jednym nawet charakterze artysty (**Karol Szymanowski**).

Podążając za klasyfikacją **Rogera Cailloisa**³⁴⁶⁹ - z gry konwencji stylistycznych ujawniają się dwie przeciwstawne, lecz rozgrywające się w społecznych uregulowanych kontekstach siły – agon i alea, skutkujące skontrastowanymi ludzkimi postawami swobodnymi czy wręcz ekstatycznymi rodzaju mimicra i ilinx rezonansami człowieka, tworzącego swój własny irracjonalny świat i zachęconego do innowacji. Ta niezmiennosc nas poraża i zarazem nieskończenie wzbogaca, generując nowe style, które nieuchronnie poddawane zostają rewizji; era średniowiecza sprokurowała stopniowo, początkowo w łonie „drugiego obiegu” i w kolejnych fazach odrodzeń odmienne podejście do istoty człowieka, po klasycyzmie pojawienie się romantyzmu było oczywiste, po rozhuśtanych emocjach czasu **Wagnerowskiego** należało się uspokoić rygiem neoklasycyzmu, rozpoczętym już za epoki Mistrza z Bayreuth – constans i reinterpretacja...

Zakotwiczenie owych orientacji w otchłani dziejów (**Igor Stravinsky**, balet *Agon*) czyni nas wszystkich wspólnotą celów, uświadamiając jednocześnie ograniczony zasób modus operandi – powtórzenie, podobieństwo, wariacja, kontrast, reprzyza. Takowe środki obecne w sferze literatury czy sztuki, niezbędne są także do skomponowania dobrego utworu muzycznego, którego typowo zachodnie dążenie do umocowania w jakimś porządku architektonicznym leży w głębokich pokładach naszej świadomości i jest odpowiedzią na nasze potrzeby estetyczne.

I nie jest sensowne rozstrzygnięcie, ile owej ekspresji, ile prekoncepcji, czy przyleganie dzieła do dominującego stylu jest znaczne czy nie, czy twórca jest

³⁴⁶⁹ Roger Caillois, *Żywioł i ład*, wybór Andrzej Osęka, przełożyła Anna Tatarkiewicz, przedmowa Mieczysława Porębskiego, Warszawa 1973, s. 300-383.



klasykiem, czy raczej romantykiem, czy przynależy do awangardy czy raczej zapatrzony jest w przeszłość – wielkie opusy nie mieszczą się w zakreślonych ramach, są urzeczywistnieniem wszystkich tych tendencji, i dlatego niezmienna jest ich emocjonalna incytacja w każdym przedziale czasowym.

Szukając znowu przykładu na udaną kontaminację tych dwóch reguł w jednym dziele (wzorzec w retrowersyjnej, sięgającej do form barokowych kulminujących w finale *IV Symfonii Johannes Brahmsa*, narracyjnie romantycznie symfonii będącej jednocześnie niedościgłym modelem klasyki), dziele XX wieku, z jego historyczną genezą i współczesną wymową ideologiczną (np. niezwykle dramatyczna, addytywna w swej linii architektonicznej oraz „fabularna” w przesłaniu artystycznym i ideologicznym *VII Symfonia Dymitra Szostakowicza*), zwrócić się można do zbiornicy muzyki polskiej i do jej reprezentatywnej symfonii neoklasycyzującej – *IV Symfonia koncertująca* na fortepian i orkiestrę **Karola Szymanowskiego** (1932).

Ewokująca swym witalnym góralskim folklorem, wytyczająca nowe szlaki stylistyczne i warsztatowe, reaktywująca w muzyce polskiej zapomniany od XVIII wieku gatunek – jest to dzieło zarazem spełnieniem konsekwencji nowego klasycyzującego spojrzenia i charakterystycznego dla kompozytora ładunku emocji, radości, kontynuacją symfonizmu fortepianowego poprzedniej epoki romantycznej i urzeczywistnieniem XX-wiecznej orkiestrowej barwnej pomysłowości. Odzwierciedlenie ponadto modelu „solisty w konfrontacji z tłumem” na podstawie czytelnej i akceptowanej struktury tematycznej stanowi o sile tego utworu, o jego inspirującym przesłaniu dla całego późniejszego rodzimego dorobku. Agon nie zlekceważony, emotio ponownie na pierwszym planie, na rozpiętej siatce rudymentów ratio...

7.6. Organizacja narracji i struktury – komutatywność i dopełnienie

Niezależna od wariantowości historycznych i postulatów estetycznych pozostaje artystyczna dysputa rodzaju: prymat ładu czy rozluźnienia, „formy czy treści”, opowieści czy kodu, melodii czy struktury, percepowanej linii architektonicznej czy ekstazy. Byłoby czytelnie dla słuchacza czy czytelnika, gdyby te jakości następowały sukcesywnie i ekskluzywnie; zmienne jednak wykazują o wiele bardziej skomplikowane rysunki symultaniczności, interferencji, opóźnień czy znacznie wyprzedzającego nowatorstwa. Stąd wahania stylów odchodzących i obowiązujących,



eklektycznych, manierystycznych czy awangardy; w te zbiory wpisuje się także i muzyka, co wielostronnie już zostało ukazane na kartach tej książki. I nie chodzi tu nawet o ich ekspozycję czy wartościującą ocenę, lecz o zadziwienie nad fantazją wędrowek artystycznych idei i ich nigdy do końca niewiadomych rezultatów, które formułuje historia. Strukturowanej narracji także nauczyli nas starożytni, od obrazkowego serialu reliefów o **Assurbanipalu** w pałacu w Niniwie poczynając, poprzez „filmową epopeję w kamieniu” kolumny **Trajana** (walki z **Dakami**), antycypującej sztukę X Muzy.

Niejednokrotnie w toku zdumiewających ewolucji dominował jeden czynnik, drugi usuwając w cień, ale nigdy te nakazy nie były dość skuteczne – nawet w chorale gregoriańskim czy technikach aleatorycznych wskazane zostały jakieś zasady, o epoce romantycznej nie mówiąc. Klasyczny kod, determinowany społecznie czy eksplikowany kryzysem pozytywizmu irracjonalizm końca XIX wieku objawiały się za każdym razem poprzez swoje wyznaczniki warsztatowe, przylegając w silniejszym czy mniejszym stopniu do ogólnie wyznawanych reguł, zawsze jednak pozostawiając na boku pewnych nonkonformistów, wizjonerów czy mniej utalentowanych twórców dalszych planów, którzy gruntowali zmierzający czy wzrastający kierunek.

Porządek ten, pochodna powyższych sinusoidalnych ujęć, jako warsztatowe pokłosie tych procesów, zmieszany rozmaitymi obrazami manieryzmu (np. *Grupa Sześciu*), stylów ‘post’ (postimpresjonizm) iskrzy się feerią barw, nigdy dość rozpoznanych, najlepsze zaś rezultaty artystyczne osiągając w wyważonej syntezie, w „racjonalnie ułożonej opowieści” czy le roman romancé.

Jeżeli przysposobimy się do antagonistycznego ujęcia relacji artystycznych, czy to w rodzaju realizmu i idealizmu, subiektywizmu i obiektywizmu, emocji i racji, normy i wizji – pozostaniemy w kręgu struktur tektonicznych i atektonicznych, w którym to rysie nie chodzi o wyłonienie prawidłowości ich alternacji, lecz o wyjaśnienie dominacji jednego z nich, powodów aprobaty i z drugiej strony, wykluczenia czy oddalenia, a więc, jak to rysuje obszernie **Arnold Hauser**, destrukcji i restytucji poprzez sztukę³⁴⁷⁰.

Mniej jest więc ważne czy formalizm **Eduarda Hanslicka** z połowy XIX wieku, ze szczytowego momentu ekspansji narracyjnej panoramy romantyzmu, znalazł swój odzew w późniejszych latach 90-tych i w XX-wiecznym neoklasycyzmie; bardziej

³⁴⁷⁰ Arnold Hauser, *Filozofia historii sztuki*, przełożyły Danuta Danek i Janina Kamionkova, Warszawa 1970, s. 110-119, 203-228.



nośne jest, że zrodził się wówczas, kiedy rozpoznano moment bliskiego już wyczerpania ideologii romantycznej, podobnie jak w epoce teatralnego decorum baroku przebiegi regulowane były zasadami kontrapunktu, a co najmniej imitacji, to wówczas powstały dwie zasadnicze formy sobie przeciwstawne i dopełniające zarazem – fugi i sonaty, jak nieśmiertelne zobrazowania burzliwej późniejszej sonatowej epopei i przeważnie ścisłego ciągu fugi. Pozostajemy nadal w obrębie reguły **Henri Focillona** o polifoniczności sztuki, o nieustannym agonie wypierania, utrwalania aktualności i wykluwania się zwiastunów.

Dlatego arcydzieła wstępują w „zakłętą rewiry” skojarzenia formy sonatowej czy wariacyjnej z techniką kontrapunktyczną (*Symfonia Jowiszowa* **W. A. Mozarta**, monumentalne fortepianowe *Wariacje z fugą na temat Händla* **Johannesa Brahmsa**, *III Symfonia Liturgiczna* **Arthura Honeggera**), a kolejne exemplum zespolenia myśli i ekspresji odsłania nam uniwersum skrywanej emocji na bazie przemyślanej konstrukcji – *Koncert na orkiestrę* mistrza liryki wokalne **Tadeusza Bairda** (1953).

Stylizujący ten koncert jest jeszcze jedną konotacją w procesie restytucji barokowych modeli strukturalnych (toccata w formie wariacji z chorałem, fugato, polifoniczne *Recitativo e Arioso*, finalny hymn), także na ważnym dla muzyki polskiej XX wieku podłożu wielkiej romantycznej narracji. Przesłanie zintensyfikowane jest ponadto posępnym klimatem całości, bogatą paletą barw orkiestrowych i koherencją motywiczną (cykliczność motywów wynikających z siebie sukcesywnie)³⁴⁷¹. Nierozzerwalność funeralnego mitu z motywującą człowieka strukturą rzeczywistości w swym dopełnieniu...

7.7. Przeciwnieństwo bohatera i tłumu – stymulacja muzycznych reguł konstrukcyjnych

Mityczna podstawa naszego działania tak w świecie wirtualnym, jak i jego liczne odbicia w świecie rzeczywistym sprawiają, iż przesłania legend towarzyszą nam od zarania dziejów, od **Gilgamesza (Herakles, Samson, Prometeusz, Dawid)**; człowiek potrzebuje wzorca, pocieszenia, stąd postać sławnego bohatera czy legendarnego rycerza, jednostka wyjątkowa, kreatywna i zbuntowana, wizjonerska i świadoma swojej roli, samotna i wykazująca zarazem przymioty przywódcze,

³⁴⁷¹ Jolanta Bauman-Szulakowska, *Forma sonatowa w XIX i w pierwszej połowie XX wieku. Przegląd historyczny i analityczny. Gatunek koncertu od baroku do neoklasycyzmu*, Katowice 2003, s. 64.



indywiduum zmityzowane i poddawane manipulacji - wpływa na określone postawy, zwłaszcza, kiedy okupuje to swoją tragiczną śmiercią.

Rolę anachorety w transformacji cywilizacji omawia pośród swych frapujących konstruktów **Arnold Toynbee**³⁴⁷² – jako samotnego przywódcy, dojrzewającego w odosobnionym miejscu i tam kształtującego swoje szczytne idee; ów stan owocnej kontemplacji, zakorzeniony w mitologii judaistycznej i zaratustriańskiej objawił się w nieskończonej gamie charakterów i wydarzeń (powracająca wiosna, przyście **Króla Artura**, wybawiciele: **Chrystus, Mojżesz, Budda, Mahomet**, i żywoty świętych, legendy). Ten wyraziciel poglądów dominującej mniejszości, zbawczy geniusz z mieczem i jego desperacka funkcja w procesie dezintegrującej się cywilizacji wobec utraty cech kreatywnych przez mniejszość, model więc archaisty, futurysty czy filozofa – opisany został przez kontrowersyjnego badacza w całym bogactwie kontekstów.

Znana krytyka teorii bohatera **Herberta Spencera**, zgoda na negatywny obraz twórczego ogniwa u **Ericha Fromma**³⁴⁷³ czy **Stefana Czarnowskiego** teoria heroizacji jako procesu społecznego i historycznego. dowodzą rozległości traktowania problemu, którego istotę, czyli dialektykę jednostki i zbiorowości, odszukuje się wielowymiarowo także w sztuce i literaturze.

Zasoby literackie czy malarskie bogate są w obrazy samotnego protagonisty czy dzielnego rycerza (**Cyprian Kamil Norwid**, *Bema pamięci rapsod żalobny*, powieści **Stefana Żeromskiego**, klimaty **Franza Kafki** i **Jamesa Joyce'a**, *Krzyk Edvarda Muncha*, *Kruki nad łanem zboża Vincenta van Gogha*). Pierwotna siła fizyczna czy jak obecnie, sprawność intelektualna lub finansowa, umiejętność pokonania własnych słabości czy niedogodności losu – te nadprzyrodzone cechy herosa towarzyszą nam od zarania dziejów, doznając klimaxu w ideologii romantyzmu (**Konrad Wallenrod**, rewolucjonista, poeta aż do tez **Friedricha Nietzschego**), w momencie przewartościowania mitów w Młodej Polsce (**Stanisław Wyspiański**, *Warszawianka*, dzieła **Stefana Żeromskiego**) i we współczesnym świecie (**Zbigniew Herbert**, postać **Pana Cogito**).

³⁴⁷² Arnold Toynbee., *Studium historii*, skrót dokonany przez D. C. Sommervella, przełożył i przedmową opatrzył Józef Marzęcki, Warszawa 2000, rozdz. XI, XVII, XX.

³⁴⁷³ Ponadto: Stefan Czarnowski, *Dzieła, t. IV: Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk, bohater narodowy Irlandii*, Warszawa 1956.



Jest więc przekonującym zajęciem szukanie tych właściwości w muzycznych konstrukcjach, z których najbardziej odpowiedni rys odzwierciedla architektonika i cechy koncertu, także wszelkich form koncertujących. Konfrontacja solisty z orkiestrą (koncert solowy), solistów z orkiestrą (concerto grosso), zespołów wykonawczych (wokalnych i instrumentalnych), grup orkiestrowych czy solistycznych (koncert na orkiestrę), nie podejmując kwestii koncertowania w małych składach (duety, kwartety itp.) – na przestrzeni historii muzyki uzewnętrzniła się w niezliczonych przykładach, niezależnych od uwarunkowań stylistycznych. Spośród tych nieodmiennie ulubionych form koncertowych ukazać można wielkie panoramy neoromantyczne, wirtuozowskie, o porywającej narracji i porywającym bogactwie brzmień (np. symfoniczny w koncepcji i nowatorski w rysie architektonicznym *Koncert wiolonczelowy Antonina Dvořáka* czy nasyconą grandilokwencją, monumentalny *II Koncert fortepianowy G-dur Piotra Czajkowskiego*), szukanie tego sensu jest natomiast zasadne także w XX wieku – *Koncert na dwa fortepiany i perkusję Beli Bartóka* (1940) dochowuje wierności klasycznym koncepcjom (architektonika, partie imitacyjne), objawiając zarazem charakterystyczną dla swej epoki feerię dźwiękowych nowatorskich fascynacji (cz. II, „perkusyjne” partie fortepianów, kolorystyczna funkcja perkusji).

I ponownie w strefie i w roli konkluzji – jak mądrze powiedział wybitny dyrygent **Daniel Barenboim**³⁴⁷⁴ - wydaje się potrzebna prezentacja dzieła, sumującego wszystkie powyższe konstatacje, i te logiczne, i te mityczne, te reaktywacji i anonsu, te zrodzone z samotności nieprzystosowanego proroka wędrującego z powrotem na łono natury, czyli dychotomiczny zsumowany do trójjedni (motywów) dramatyzm o niezwyklej sile przesłania, barw orkiestrowych i zdumiewający czytelną konstrukcją obrazu wręcz filmowego, innowacyjny przekaz, jeden z tych inicjujących polski postmodernizm – **Wojciecha Kilara** napisany w rocznicę urodzin i przywołujący tragiczną śmierć w Tatrach w 1909 r. **Mieczysława Karłowicza Kościelec** (1976).

Jesteśmy w klimacie „filozofii góralskości”, w obliczu tajemnicy gór i w kadrze „wirujących górali”. Dialektyka i gradacyjne ukształtowanie tematów (temat góry i

³⁴⁷⁴ Daniel Barenboim, Edward W. Said, *Paralele i paradoksy*, przeł. Aleksander Laskowski, Warszawa 2007, s. 141: „W doświadczeniu estetycznym (a w muzyce w szczególności) najpiękniejsze jest to, że przechodzi się od jednego do drugiego. Od kanciastego do krągłego, od męskiego do żeńskiego, od bohaterskiego do lirycznego. Jeśli ktoś nauczy się z tym żyć, nauczy się również żyć z płynnością życia. Pod tym względem jest to paralela względem życia. Trzeba zaakceptować to, że postęp wiąże się z płynnością. Postęp, wyruszenie w nową drogę, zawsze oznacza, że coś pozostaje za nami”.



ekspresyjny „abisso chiamante” - „wołającej otchłani”³⁴⁷⁵, oba tematy doprowadzają do t. III, tematu przeznaczenia o prostej strukturze odwołującej się do dawnych wieków), budowanie narracji na długich przestrzeniach, wektory modernizmu zespolone z romantycznie zorganizowany obraz symfoniczny, powaga, dramatyzm ilustracji dźwiękowej, silnie sfabularyzowanej i zmierzającej centralnie do finału - czynniki te wyrażają nastrój sacrum, generujący się z zespolenia transcendencji i przestrzeni, mają wymiar symboliczny nie tylko w stosunku do swego poprzednika³⁴⁷⁶, ale i w odniesieniu do samotnego wobec natury bohatera. Tradycja (skojarzenia z barokową formą passacaglii, elementy tworzywa ludowego) sprzęgnięta ze współcześnie zrozumiałą i proroczą wymową dzieła sztuki, rola struktury w służbie narracji, funkcja ratio jako podkładu emocji – to wielowymiarowe dzieło o oszałamiającej ekspresji nie mogło nie wywrzeć piętna na całości kontekstów swych czasów i stało się jednym z manifestów polskiego postmodernizmu (sugerując ponadto estetyczne i warsztatowe punkty stykowe z aurą **Henryka Mikołaja Góreckiego**)³⁴⁷⁷.

Kościelec skonfrontowany z erupcyjnym *Krzesanym* zestrzaja się w „góralski” dyptyk (lub tryptyk wraz z *Orawą*), osadzony fundamentalnie tak na testamencie **Karola Szymanowskiego**, jak i na trawestowanej romantycznej spuściźnie, tak na odwiecznych polskich dychotomiach nierównomierności euforii i racji, jak na odwiecznych odsłonach mitu i logosu, opowieści i konstrukcji. Wstrząsająca i bardzo europejska jest zarazem ta wizja pustelnika i odtrącającej go równoczesności, ten wizerunek zmagającego się starego z nowym, dający się w końcu ogarnąć w dopełnienie sacrum mitycznej góry sprofanowanej przez człowieka. Owo catharsis w mitycznym punkcie „spotkania na szczycie” człowieka i bóstwa odwiecznie i ciągle na nowo objawia się w sztuce, w sakralnej epifanii bóstwa i ludzkiego indywiduum szukających się jak zawsze na „splątanych ścieżkach”³⁴⁷⁸ mitu...

³⁴⁷⁵ Ryszard Gabryś, *Inspiracje góralskie i etos gór w poematach orkiestrowych Wojciecha Kilara*, w: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej V. Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu* nr 49, Wrocław 1990, s.173-201.

³⁴⁷⁶ Zakończenie utworu w smutnej tonacji h-moll ma znaczenie symboliczne – koniec poematu symfonicznego **M. Karłowicza** *Stanisław i Anna Oświecimowie*, tematyka zaś nawiązuje do innego poematu *Odwieczne pieśni* XIX-wiecznego kompozytora.

³⁴⁷⁷ Jolanta Bauman-Szulakowska, *Śląskie intermundia. Muzyka instrumentalna na Śląsku w latach 1945-1995*, Katowice 2001, s.127-140; Leszek Polony, *Kilar. Żywioł i modlitwa*, Kraków 2005, s. 113-119.

³⁴⁷⁸ Alfonso Grosso, *Splątane ścieżki*, Kraków 1978.



KODA - ZMIERZCHANIE...

„do rangi zasady podstawowej urosło pojęcie limes, granicy, a więc także ograniczenia. Obsesja granicy przestrzennej występuje w kulturze łacińskiej już w jej micie założycielskim – Romulus wyznacza linię demarkacyjną i zabija Remusa, ponieważ ten ją przekroczył. Bez uznania granicy nie może zaistnieć civitas. (...) Ideologia pax romana jest oparta na dokładnym wytyczeniu granic. Moc imperium zasadza się na wiedzy, na jakim vallum, wewnątrz jakiego limen należy zorganizować swój system obrony. Kiedy to pojęcie granic przestało być jasne, kiedy barbarzyńcy (nomadzi, którzy opuścili macierzyste terytorium i przemierzali wszelkie ziemie jak własne, gotowi nazajutrz je opuścić) narzucili własną nomadyczną wizję świata, a stolica imperium mogła zostać przeniesiona dokądkolwiek i stopniowo straciła swoje centrum i peryferia; imperium runęło”³⁴⁷⁹.

Pragnąc chociażby z lotu ptaka spojrzeć na panoramę kultury europejskiej, dociekliwy człowiek czuje się jak „barbarzyńca w ogrodzie”, zagubiony w tajemniczych wirażach labiryntu, bezradny wobec natłoku zdarzeń czy myśli i sfrustrowany w obliczu ogarniających go fascynacji i lęku zarazem. Europa połyskująca blaskiem świątłych umysłów, śmiałych innowacji i potęgi niekontrolowanej indywidualności poraża zarazem ogromem zła; Europa rozpięta pomiędzy chłodem a upałem, mistycznymi górami i błękitem swych kulturotwórczych wód, odsłaniająca się wzdłuż ścieżek tajemnych tropów, mitów i toposów jednocześnie ewokuje słowem i za nie karze; Europa upojona winem, śpiewająca i roztańczona, wytacza z drugiej strony działa krępujących kodeksów i gąszcze biurokracji – nigdy jednak w całościowej spuściźnie tradycji nie straciła z oczu inwencji starożytnych, ich wiodących refleksji, teorii i uczuć, jakkolwiek by ich nie transformowała, nie zapomniała...

³⁴⁷⁹ Umberto Eco, *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*, przełożyli Grażyna Jukowlanec, Monika Surma – Gawłowska, Joanna Szymanowska i Andrzej Zawadzki, Warszawa 2009, s. 466.



Jak pięknie ujmuje to **Zygmunt Bauman**: „Przeszłość może i jest ‘obcym krajem’, ale jest tym jedynym, którego na pewno nigdy nie odwiedzimy. Granica pomiędzy byciem i nie-byciem, ta najbardziej niesamowita, uwodzicielska i odpychająca zarazem ze wszystkich granic, o których wiemy i które moglibyśmy zwiedzić, jest granicą pomiędzy widzeniem a wyobrażeniem, doświadczeniem i śnieniem, wiedzą i fantazją...”³⁴⁸⁰.

Różnorodne dziedzictwo, zakotwiczone w odmiennych kręgach kulturowych, generowało tak mentalne bogactwo Europy, jak i zapobiegało ukorzenieniu się autarchii; na szczęście dla przyszłych pokoleń nie zawsze czynnikiem determinującym były subiektywne ułudne wizje, które przeplatały się przecież z racją umysłu; nie zawsze też oś „naszego świata” oddziaływała niezmiennie, ulegała przesunięciom – każda kraina mogła objawić swoje „pięć minut”. Nawet hegemonie podlegały prawu rozpadu, schodziły z areny potężne dynastie, rody i warstwy, niejednokrotnie „przemijała postać świata” – jak wiele jednak z tych procesów dla nas zostało, np. obrazek otoczonej pszczołami lipy woniejącej swym kwieciem, sielanka podmiejskich ogrodów szumiących potokiem, reguły *savoir-vivre*’u, rytuały i arcydzieła sztuki.

Europa rozprzestrzeniająca się z miniaturowego karolińskiego prototypu, dorastająca w cieniu katedr i wolnej miłości, pośród habitów i na korytarzach uniwersytetów, dojrzała w blasku słonecznej Italii, poprzedzona wieloma strugami płynącej zewsząd wiedzy i niewyczerpanych skarbnic często odmiennej myśli – później wielokrotnie tę dojrzałość próbowała utrwalić, pomimo wielu kataklizmów, obłądnych dyktatur, wojen i konfliktów. Europa zakotwiczona w kleszczach centrów o przeciwstawnych biegunach tak korzystała z powstającej w ten sposób energii i zjednoczeniowych dążeń, jak i cierpiała wskutek ścierania się wynikających stąd „inności”; kontynent zmieniał granice i idee, zrzucano z piedestału przywódców i wznoszono nowe pomniki – nieodmiennie jednak po epokach chaosu i zawirowania człowiek spod greckiego nieba i z orchestry poetów powracał do tamtych dogmatów i wyzwania, chociażby w odmienionej formie, tak jak w nieskończonym dyskursie **Leona Naphty** i **Luigi Settembriniego**.

Jest bowiem Europejczyk istotą myślącą ciągle o czymś niekonwencjonalnym, odczuwa on wyzwalającą się w nim chęć do „przeinaczania zastanego”, do interpretacji na własną modłę, do niezgody, na szczęście.

³⁴⁸⁰ Zygmunt Bauman, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie*, Łódź 2010, s. 80.



Czy z jednej strony nigdy nie domknięte drzwi i palisady, zawsze wieloznaczne i nieskrępowane wyobraźnią legendy, czy z drugiej strony arkadyjska moc tradycji; czy stabilizujące przywiązanie do ars antiqua i obawa przed ars nova, a z „drugiej strony lustra” „samotność w sercu lasów” (**Gustaw Herling-Grudziński**) w konfrontacji z tłumem – ciągle stajemy wobec konieczności decyzji, wyboru, wręcz agonu, niezmiennie wahamy się, czy posłuchać serca, czy iść za przykazaniami rozumu, jak owe wielkie kulturowe sinusoidy dziejów...

Człowiek Europy raz modlił się żarliwie w ascezie i uwielbieniu, kiedy indziej folgując swym furiom, wywijał szablą i rzucał się w wir walki – jak starożytni w bitwie o honor, o **Helenę** czy ... tuńczyki... Nasza „rodzinna Europa” obejmuje zarówno wzniosłe sacrum konstruujące naszą wielowiekową świadomość i mocarstwowe struktury, jak i wielobarwne profanum słowa, litery i czynu, wzoruje się tak na dogmacie „tiary i korony”, jak i bezbrzeżach smutku „chłopskich zagonów”, rejestruje odwagę zaprzeczenia za cenę nawet życia i wstydliwego konformizmu, umiejętność uczenia się od innych i tych innych tępienie, słyszy przenikliwy „danse macabre” i swawolne płąsy, odmalowuje „na wsi wesele” czy salonowy kod „dam i huzarów” - nasza idąca przez pokolenia „podróż w głąb umysłu” ma ustawicznie za fundament esprit tamtego konglomeratu idei i wskazań, które zrodziły się pod górzystym niebem, na niezmiernych przestrzeniach imperium, na piaskach pustyni i pod sklepieniami skrywanych katakumb...

I zawsze wtedy człowiek utrwał swoje odczucia na ścianie jaskini, w dźwięku, kamieniu, na pergaminie, coraz to te zakresy poszerzając. To właśnie sztuka rozkwitała tak w sprzyjających klimatach, jak i w cieniu represji, to sztuka stawała się medium wyznawania uczucia, jak i narzędziem ideologii, to uprawianie sztuki wyzwalało mobilność i inicjowało wzrost gospodarczy, jak i konserwowało istniejące kanony, to sztuka zespalała się z refleksją; przecież

*„Co mi mówisz górski strumieniu ?
w którym miejscu ze mną się spotykasz ?
ze mną, który także przemijam –
podobnie jak ty...
Czy podobnie jak ty ?”³⁴⁸¹*

³⁴⁸¹ Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje. Strumień. Zdumienie*, Kraków 2003, s. 9.



Pozostaje niewyjaśnioną tajemnicą, jak przeplatały się wiązki artystycznych koncepcji, nie zawsze równoległych i porównywalnych, zabarwionych etnicznie, zdeterminowanych wizjami samego twórcy i wyrastających ze złożoności recepcji i warunków odbioru, uzależnione wreszcie, rzecz niebagatelna, od gospodarczej koniunktury, na którą te orientacje same wpływały. Nigdy procesy te nie przebiegały liniowo, symetrycznie - rejestry ich symultanicznego oglądu, interferencji zamierania i élan oraz wstecznych nawrotów i antecedenencji same w sobie rysują się intrygująco.

Nie będziemy się zastanawiać, dlaczego i jak często tym wszystkim zadziwiającym zjawiskom towarzyszyła pieśń, zawodząca czy inspirująca, prosta w swym zaśpiewie ze zwierzęciem u boku czy wyszukana aria dla zamożnego arystokraty, wynosząca modły do nieba czy chwalać zalety wybranki serca, skromna w zaciszu komnaty czy dumna w swej ostentacji, połyskująca brawurą czy uwodząca ekliwą kantyleną, mieniąca się słoneczną fioriturą czy pochłonięta szarą powagą chmurnej północy – w każdym przypadku „pieśń ujdzie cało”...

I właśnie tej fascynacji poświęcona jest moja praca – zauroczeniem samą istotą europejskiej kultury i w jej obszarze istotą powstałej tu muzyki, jej wieloraką funkcją i różnorodnymi zarazem paralelami z innymi gałęziami sztuki czy literatury, jej zależnościami tak artystycznymi, jak społecznymi, aurą jej arcydzieł i burzliwością biografii jej przedstawicieli – „Dopóki gra muzyka, mija cała wieczność” (**Borys Pasternak**).

Spoglądając na muzyczne „przestrzenie snu”, zauważamy taką samą dychotomię, spełniającą się do jedności, podobną w swym polifonicznym przejawianiu się i summa summarum w kodzie – jak barok nie byłby syndromem bez **Bacha** i **Händla**, tak neoromantyzm nie zostałby emblematem bez jednoczesnego okrzyku ekstazy **Wagnera** i „szarej” barwy **Brahmsa**; repetycja fenomenu synergii wschodniego mythosu i greckiego logosu nie straciła na znaczeniu i w dalszych wiekach, bowiem bajki rozbawiały tak salony, jak komnaty i piwnice mieszczaństwa.

Tak jak nieodmiennie zachwyca nas urokliwa opowieść o **Tristanie i Izoldzie**, czy to w dźwięku czy w słowie, jak geniusz **Szekspira** zaowocował w „śnie nocy letniej” i „ścieżce filmowej” **Mendelssohna**, jak „muzyczna” potrafi być atmosfera **Iwaszkiewicza** i dobitnie retoryczny *Gesang* niemiecki – tak gdzieś w niezmiernych „jaskiniach” stykają się wątki, topoty, kręte wstęgi myśli i obrazów, co to „niespieszne dialogi” wiodą, by potem nas omotać, uwieść raz na zawsze... Tak jak dawne mity



przędą w nas dzisiaj swoje „bezkresne przestrzenie”, tak fraza Vinteuila unosi się w zniewalającym niedopowiedzeniu **Prousta** czy wyrafinowaniu **Francka** – modus operandi to „kłębowisko żmij” i iluzji, a „spiritus flat ubi vult”...

Panorama europejskiej muzyki także nie stanowiłaby kompleksu bez narodowych kreacji z „dalekich krajów” wyspiarskich, wschodnich czy granicznych, bez socjologicznych preferencji raz do arii, a raz do tańca, raz do śpiewu chóralnego, a raz do kameralnego muzykowania, do opery czy do wielkiej symfonii; samego zaś zjawiska infiltracji prądów w głąb indywidualnego warsztatu nie sposób ocenić. Tak samo jak nie można nie doceniać pomniejszych autorów, których zbiorowa zapomniana mądrość czyniła podglebie dla natchnienia mistrzów.

Tam gdzie leżą więc pokłady europejskiej zmierzchającej – lub nie ? – cywilizacji, tam gdzie wszystko się kiedyś zaczynało i potem skłębiło, w miejscu, gdzie silne były orientalne wiatry idei, gdzie w obliczu nadciągającej katastrofy wymyślono rządy demosu i filozofię, gdzie sprokurowano ogrzewanie podłogowe i czynne do dziś drogi – zatrzymują się pielgrzymujący aż po „epokę kłacza” turyści, eremici, studenci, badacze, biznesmeni i, jak zawsze, poeci. Aojdowie, z których dorobku Europa potrafiła się wielokrotnie i wielostronnie odrodzić w duchu uwielbienia człowieka, afirmacji jego praw i sygnowania jego wolności, „wiodącej lud na barykady”, najczęściej okupionej krwią lub podstępem typu **Konrada Wallenroda**.

Europa, która wysłała w nieznane **Kolumba** i wydała **Darwina**, zasługuje na chwilę refleksji; ta „moja Europa”, pociągająca i niezgłębiona, olśniewająca w swej barwności i frapująca potęgą swoich dokonań – nadal pozostaje celem podróży śladami **Herodota**...

„Przede wszystkim człowiek nigdy nie jest wyłącznie produktem świata zewnętrznego, ale zawsze jest zdolny odnosić się także do czegoś wyższego – choć zdolność tę ów świat zewnętrzny systematycznie w nim niszczył. Po drugie – humanistyczne i demokratyczne tradycje, na które się tak często u nas powoływano, jednak drzemały gdzieś w podświadomości naszych narodów, niezauważalnie przenoszone z pokolenia na pokolenie, aby w odpowiedniej chwili każdy z nas mógł je w sobie odnaleźć i przemienić w czyn”³⁴⁸².

³⁴⁸² Vaclav Havel, *Przemówienie inauguracyjne* 7.01.1990, w: *Wielkie mowy historii*, t.4., Komitet redakcyjny, Warszawa 2006, s. 285-291 (287).

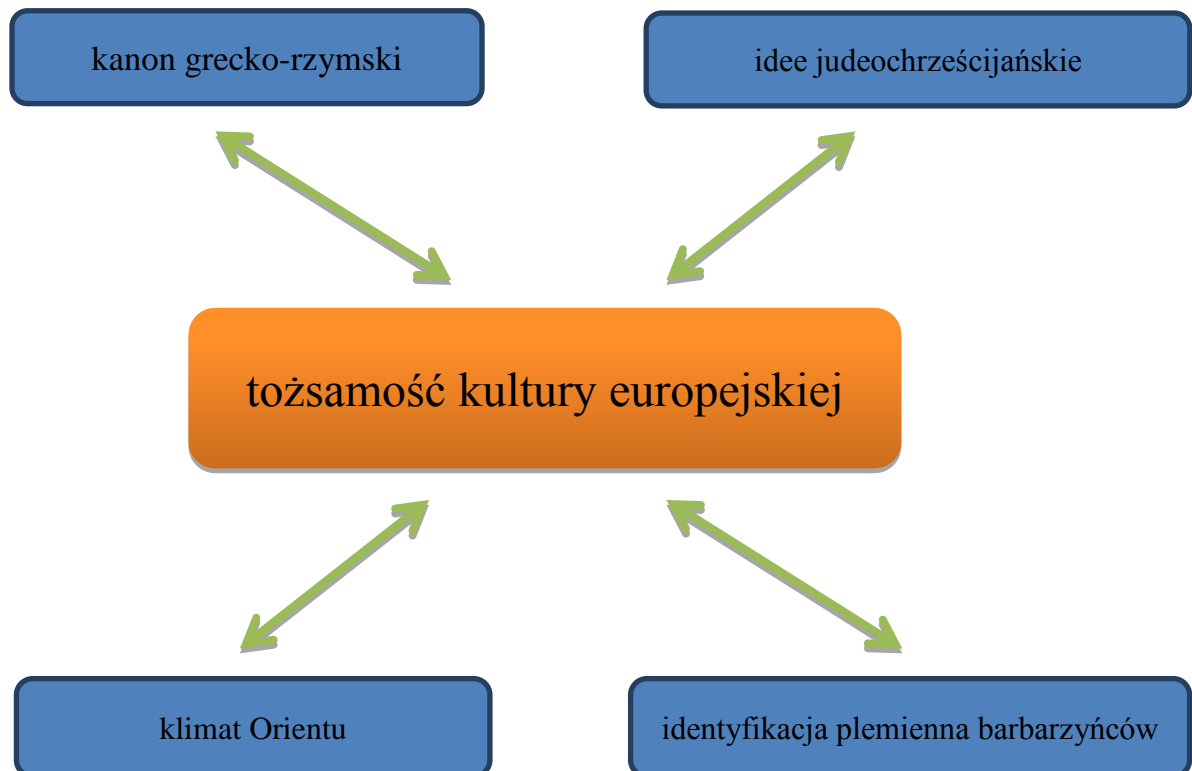


SPIS TREŚCI

1. Tożsamość kulturowa Europy. Faktory tożsamości europejskiej cywilizacji
2. Ad fontes. Obrazy epok kulturowych
3. Siedem aspektów teorii ewolucji muzyki europejskiej
Kultura europejska w perspektywie
4. Kultura francuska versus niemiecka
5. Topos peregrinus
6. Coincidentio oppositorum

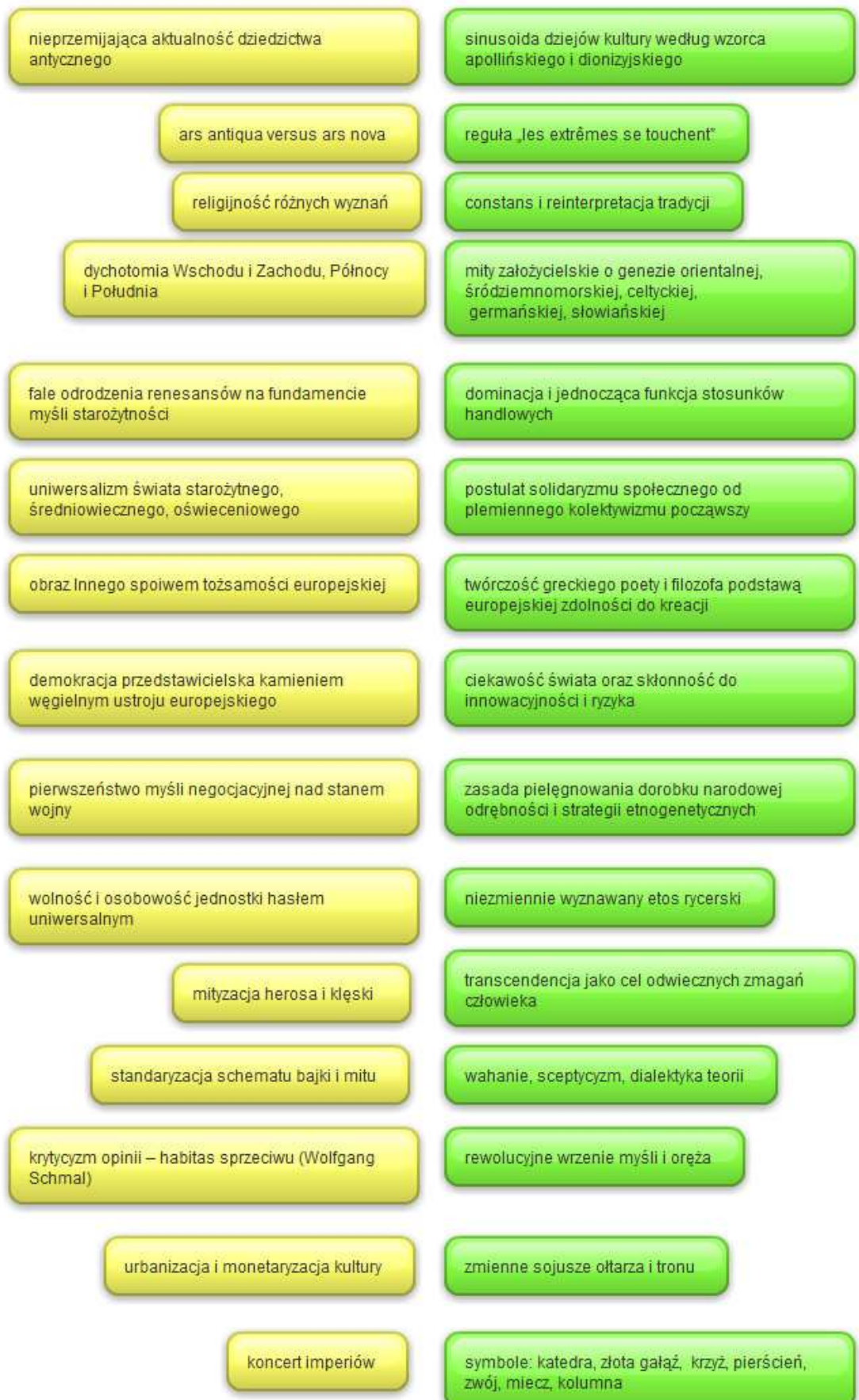


1. Tożsamość kulturowa Europy





1. *Faktory tożsamości europejskiej cywilizacji*



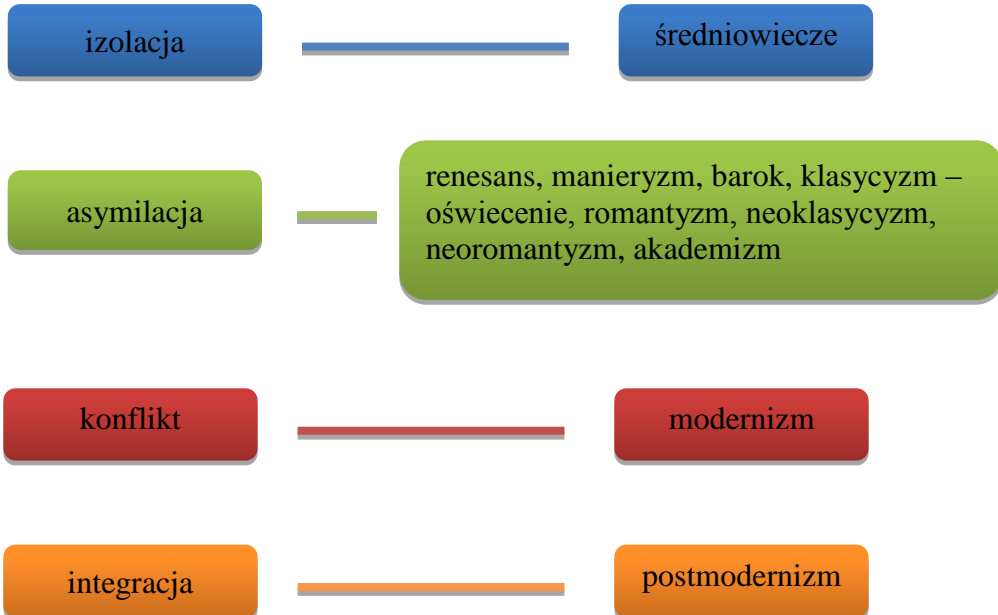


2.a. Ad fontes





2. b. Obrazy epok kulturowych



Sagrada Família w Barcelonie



3. a. *Siedem aspektów teorii ewolucji muzyki europejskiej*

retardacja muzyki w relacji do innych sztuk
(renesans, romantyzm, impresjonizm)

dychotomia przejawiania się muzyki w Europie
Zachodniej i Wschodniej

dialektyczne zróżnicowanie muzyki w Europie
Południowej i Północnej (Niemcy, Anglia i Włochy –
Monteskiusz, A. Toynbee)

zmysłowość peryferii wobec racjonalnego kanonu
centrum (kraje romańskie versus słowiańskie,
Francja a Wiedeń – A. Toynbee)

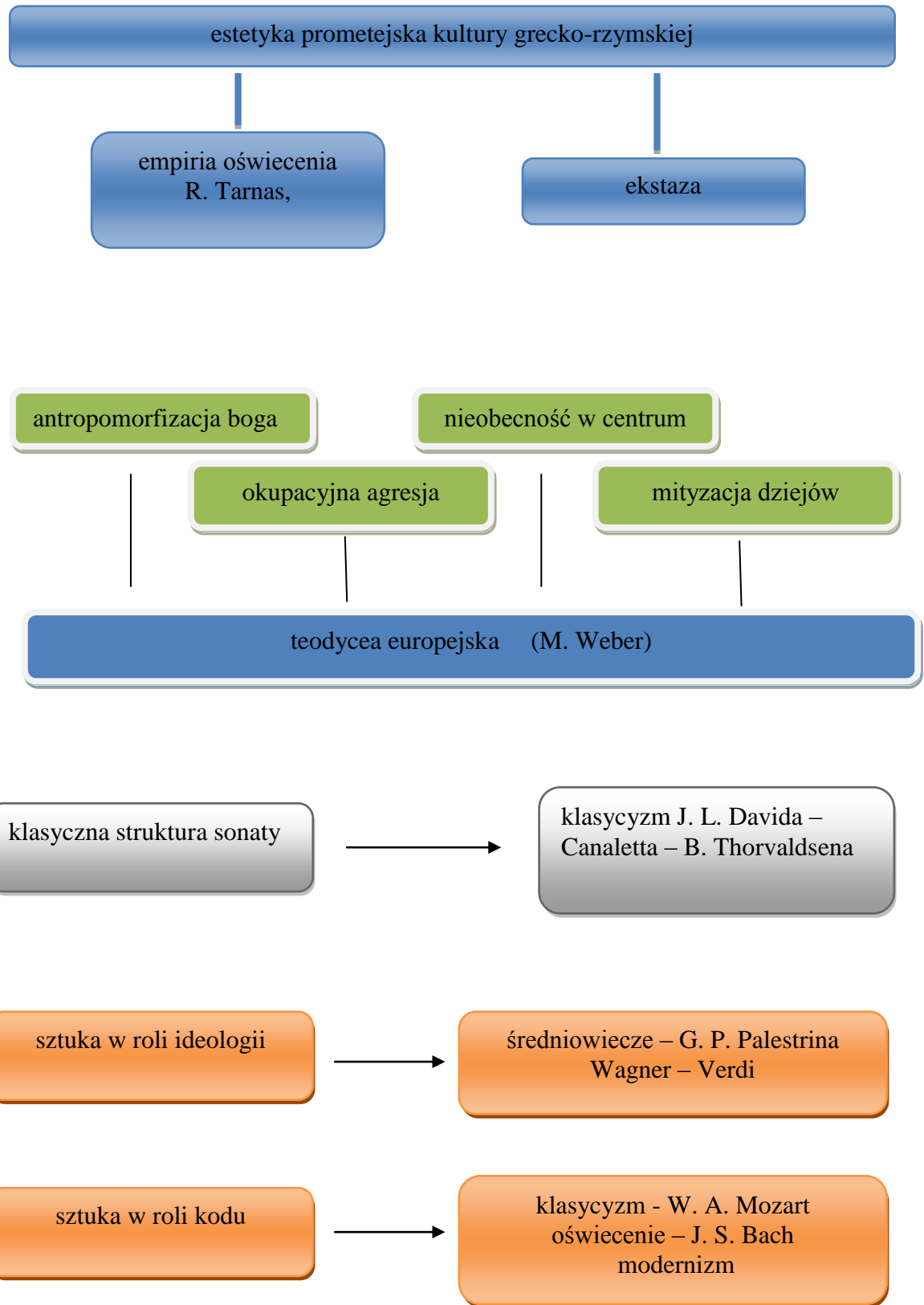
uniwersalność kodu klasycznego warstw
panujących (średniowiecze, barok francuski,
klasycyzm) wobec ekspresyjnego i dydaktycznego
regionalizmu warstw plebejskich (barok katolicki,
romantyzm)

sinusoidalny kod awangardy (średniowiecze versus
renesans, renesans versus barok, barok versus
preklasycyzm, klasycyzm versus romantyzm,
neoromantyzm i ekspresjonizm versus
impresjonizm)

dwutorowość orientacji z jednym nurtem
dominującym i drugim zrazu zakazanym czy
piętnowanym, determinującym epokę następną
(renesans – barok, klasycyzm – romantyzm,
akademizm - modernizm)



3. b. Kultura europejska w perspektywie





4. Kultura francuska i niemiecka – antynomie i punkty styczne

idee estetyczne

racjonalizm
państwo narodowe
elitaryzm
kosmopolityzm
oświecenie
katolicyzm versus świeckość
rewolucyjność
duch buntu
libertynizm
pragmatyzm
urbanizacja kultury
liryka trubadurów
tone-painting
dowcip, lekkość powierzchowność
impresja
centralizacja
impresjonizm
ballet de cour
arkadyjski styl
styl dworski
modalność
sonoryzm
akordyka
homofonia
suita
romance
taneczność
prymat słowa
preferencje muzyki wokalne
poetyka C. Debussy'ego
Requiem G. Fauré'go

duchowość
państwo historyczne
egalitaryzm
nacjonalizm
absolutyzm bez oświecenia
protestantyzm
militaryzm, konserwatyzm
staroświeckość
pietyzm
idealizm
kultura rustykalna
starogermańskie mity
historyzm
uporządkowanie, głębia, ekstaza
ekspresja
segmentacja
romantyzm
ekspresjonizm
styl baśniowy, narracyjny
tonalność
kontrapunkt
polifonia
sonata
kantylena
Biedermeier, Liedertafel, Lied, Gesang
Hausmusik
dodekafonia
prymat melodii
dominacja muzyki instrumentalnej
poetyka R. Wagnera
Requiem J. Brahmsa

interferencje natury i kultury
nostalgia za czasami triumfu sztuki i ideologii
Wagnerolâtrie we Francji II połowa XIX wieku
Pelleas – Fauré i Debussy Pelleas – Schönberg
Teorie E. R. Curtiusa i J. Burckhardta
Projekty wspólnej Europy Monneta i Adenauera



5. *Topos peregrinus*

ogród i woda

Semiramida – Liszt – Ravel – Wersal – WTC

wędrowka

Odyseusz – J. Joyce *Ulisses*

rycerz

trubadur – western – mity celtyckie – Wagner – Tolkien

bukolika

pszczoły – lipa – zaloty – *Odjazd na Cyterę* - park rozrywki

miłość romantyczna

Tristan i Izolda – Love Story

Parsifal

teodycea niewoli - teofania – misteria dekadentyzmu

czarownica

czarci jar – K. Penderecki *Diabły z Loudun*



6. Coincidentio oppositorum – 4 zasady – 5 kanonów – 7 luminarzy

interferencja

inkrustacja

symbioza

anuncjacja

ars antiqua – ars nova

sacrum – profanum

ratio – emotio

agon – alea

mimicra – illinx

narracja – struktura

bohater - tłum

N. Davies – E. R. Curtius – K. Berger – A. Hauser – M. Foucault –
W. Stróżewski – R. Tarnas



Łabędź z zamku Hohenschwangau Ludwika II Bawarskiego



BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA CYTOWANA I UZUPEŁNIAJĄCA HISTORIA KULTURY

- Adorno Theodor Wiesengrund, *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1994,
- *Antologia poezji polskiej na obczyźnie*, wyboru dokonał, opracował i napisał przedmowę Bogdan Czaykowski, Warszawa – Toronto 2002,
- *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red., wstęp i noty o autorach Irena Wojnar, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, Małgorzata Szpakowska, Irena Wojnar, Warszawa 1980,
- *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Grzegorz Godlewski, Leszek Kolankiewicz, Andrzej Mencwel, Paweł Rodak, wstęp i red. Andrzej Mencwel, Warszawa 2005,
- Applebaum Anne, *Między Wschodem a Zachodem przez pogranicza Europy*, przeł. Ewa Kulik-Bielińska, Warszawa 2009,
- Apollinaire Guillaume, *Wybór poezji*, wybór poezji w przekładach Adama Ważyka, Warszawa 1980,
- *Archipelag porównań, Szkice komparatystyczne*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Kraków 2007,
- Ardagh John, Jones Colin, *Francja. Wielkie kultury świata*, Warszawa 1998,
- *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. Jarosław Ławski i Krzysztof Korotkich, Białystok 2008,
- Auerbach Erich, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przełożył i wstępem opatrzył Zbigniew Żabicki, Warszawa 1968,

- Babicz Józef, Walczak Wojciech, *Zarys historii odkryć geograficznych*, Warszawa 1968,
- Bachelard Gaston, *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia. W kręgu psychologii głębi i mitologii*, oprac. Henryk Markiewicz, t. II, Kraków 1976, s.342-365,
- Bachtin Michaił, *Dialog. Język. Literatura*, red. Eugeniusz Czaplejewicz, Edward Kasperski, Warszawa 1983,
- Bachtin Michaił, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Warszawa 1982,
- Badinter Elisabeth, *Historia miłości macierzyńskiej*, tłum. Krzysztof Choiński, Warszawa 1998,,
- Bajko Marcin, *Los i przeznaczenie w poezji i powieściach Tadeusza Micińskiego*, w: *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. Jarosław Ławski i Krzysztof Korotkich, Białystok 2008, s. 641-653,
- Balbus Stanisław, *Między stylami*, Kraków 1996,
- Baldwin Elaine, Longhurst Brian, McCracken Scott, Ogborn Miles, Smith Greg, *Wstęp do kulturoznawstwa*, przekł. Maciej Kaczyński, Jerzy Łoziński, Tomasz Rosiński, Poznań 2007,
- Bal-Nowak Maria, *Mit jako forma symboliczna w ujęciu Ernsta A. Cassirera*, Kraków 1996,
- Baran Bogdan, *Postmodernizm*, Kraków 2003,



- Baranowski Bohdan, *O hultajach, wiedźmach i wszetecznicach. Szkice z obyczajów XVII i XVIII wieku*, Łódź 1988,
- Barthes Roland, *Imperium znaków*, przeł. Adam Dziadek, Warszawa 2004,
- Barthes Roland, *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępu Jan Błoński, przeł. Wanda Błońska, Jan Błoński, Janusz Lalewicz, Anna Tatarkiewicz, Warszawa 1970,
- Bates Brian, *Magia, mity i tajemnice średniowiecza*, przełożył z angielskiego Jerzy Prokopiuk, Warszawa 2002,
- Batteux Charles, *Les beaux-arts reduit a` un même principe*, 1746,
- Battistini Matilde, *Symbole i alegorie. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, tłum. Karolina Dyjas, Warszawa 2005,
- Bauman Zygmunt, *Europa, niedokończona przygoda*, przełożył Tomasz Kunz, Kraków 2005,
- Bauman Zygmunt, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpędzonym świecie*, Łódź 2010,
- Baumer Dorothea, *Guide to the Garmisch-Partenkirchen*,
- Beales Derek, *Religia i kultura*, w: *Osiemnasty wiek. Zarys historii Europy. Oxford*, red. Tim C. W. Blanning, z angielskiego przełożył Marek Urbański, Warszawa s. 175 - 228.
- Beard Mary i John Henderson, *Kultura antyczna*, przeł. Grzegorz Muszyński, Warszawa 1997,
- *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, red. Grażyna Borkowska i Lidia Wiśniewska, Gdańsk 2010,
- Beck Ulrich, Edgar Grande, *Europa kosmopolityczna. Społeczeństwo i polityka w drugiej nowoczesności*, przeł. Aleksander Ochocki, Warszawa 2009,
- Berger Karol, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. Anna Tenczyńska, Gdańsk 2008,
- Berlin Isaah, *Korzenie romantyzmu. Wykłady Mellonowskie w zakresie sztuk pięknych wygłoszone w Narodowej Galerii Sztuk Pięknych w Waszyngtonie*, Poznań 2004,
- Biała Alina, *Literatura i malarstwo. Korespondencja sztuk*, Bielsko-Biała 2009,
- Biała Alina, *Literatura i muzyka. Korespondencja sztuk*, Warszawa – Bielsko-Biała 2011,
- Białostocki Jan, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, t. I i II, Warszawa 1969,
- *Biblia w kulturze europejskiej*, red. Wojciech Słomski, Warszawa 2007,
- Bielik-Robson Agata, *Racjonalność romantyzmu*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. Michał Kuziak, Kraków 2009, s. 57-70,
- Black Christopher F., *Społeczeństwo*, w: *Szesnasty wiek. Zarys historii Europy. Oxford*, red. Euan Cameron, z angielskiego przełożyła Małgorzata Szubert, Warszawa 2011, s. 105-134,
- Blaschke J., *Tajemnice średniowiecza. Sekretne historia zakonów*, tłum. Marta Boberska, Warszawa 2007,
- Bloch Marc, *Pochwała historii czyli o zawodzie historyka*, przekł. Wanda Jedlicka, Warszawa 1960,
- Bloch Marc, *Społeczeństwo feudalne*, przełożyła Eligia Bąkowska, Warszawa 1981,
- Bocheński Józef, *Zarys historii filozofii*, Kraków 1993,
- Józef M. Bocheński, *Współczesne metody myślenia*, Poznań 1993,
- Boorstin Daniel J., *Odkrywczy. Poszukiwacze. Twórcy*, przeł. Dorota Kozińska, Marcin Stopa, Jacek Suchecki, Warszawa 2001 – 2002,
- Borchgrave de Helen, *Chrześcijaństwo w sztuce*, przeł. Halina Andrzejewska, Warszawa 2002,



- Boruc Irena, Sprengel Helena, Werkowska Elżbieta, *Tablice polonistyczne*, Gdańsk 2006,
- Braudel Fernand, *Gramatyka cywilizacji*, przeł. Hanna Igalson-Tygielska, Warszawa 2006,
- Braudel Fernand, *Historia i trwanie*, przeł. Bronisław Geremek, Warszawa 1971,
- Brockliss Laurence W. B., *Wiek ciekawości świata*, w: *Siedemnasty wiek. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Joseph Bergin, przełożył Marek Urbański, Warszawa 2011, s. 188-232.
- Brogowski Leszek, *Sztuka i człowiek. Sztuka jako praca nad sobą*, Warszawa 1990,
- Brzeziński Zbigniew, *Wielka szachownica. Główne cele polityki amerykańskiej*, z angielskiego przełożył Tomasz Wyżyński, Warszawa 1998,
- Buczyńska-Garewicz Hanna, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003,
- Buczyńska-Garewicz Hanna, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006,
- Bukowski Zbigniew, Dąbrowski Krzysztof, *Świt kultury europejskiej*, Warszawa 1971,
- Burkot Stanisław, *Literatura polska po 1939 roku*, Warszawa 2006,
- Burleigh Michael, *Święta racja. „Świeckie religie” XX wieku. Od pierwszej wojny i dyktatur europejskich do Al-Kaidy*, z angielskiego przełożył Marcin Jatczak, Warszawa 2011,
- Burleigh Michael, *Ziemska władza. Polityka jako religia. Od Rewolucji Francuskiej do I wojny światowej*, z angielskiego przełożył Jerzy Korpanty, Warszawa 2011,
- Burzyńska Anna, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006,
- Butler Christopher, *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*, Oxford 1994,
- Bystron Jan Stanisław, *Tematy, które mi odradzano*, Warszawa 1980,

- Cahill Thomas, *Jak Irlandczycy ocalili cywilizację*, tłumaczenie Anna Barańczak, Poznań 1999,
- Cahn Walter, *Arcydziela. Studia z historii pojęcia*, przeł. Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1988,
- Caillois Roger, *Żywioł i ład*, wybór Andrzej Osęka, przeł. Anna Tatarkiewicz, przedmowa Mieczysław Porębski, Warszawa 1973,
- Cameron Euan, *Niepokoje religijne*, w: *Szesnasty wiek. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Euan Cameron, z angielskiego przełożyła Małgorzata Szubert, Warszawa 2011, s. 165-193,
- Campbell Joseph, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, opracowała Betty Sue Flowers, przekład Ireneusz Kania, Kraków 2007,
- Carr-Gomm Sarah, *Arcydziela światowego malarstwa. Mity, postacie, symbole*, przeł. Halina Andrzejewska, Warszawa 2003,
- Carr-Gomm Sarah, *Słownik symboli w sztuce. Motywy, mity, legendy w malarstwie i rzeźbie*, tłum. Bożenna Stokłosa, Warszawa 2001,
- Cassirer Ernst, *Symbol i język*, wyboru dokonał, przełożył i wstępem poprzedził Bolesław Andrzejewski, Poznań 2004,
- Celan Paul, *Wiersze*, wybór, tłumaczenie i posłowie Feliks Przybylak, Kraków 1988
- Chalumeau Jean, *Historia rajy. Ogród rozkoszy*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 1996,



- Chaunu Pierre, *Cywilizacja wieku Oświecenia*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 1993,
- Chlebowczyk Jozef, *Kwestia narodowa i ruchy narodowe w Europie w XIX wieku*, w: *Dziesięć wieków Europy. Studia z dziejów kontynentu*, red. Janusz Żarnowski, Warszawa 1983, s. 164-320,
- Chmiel Aneta, *O manierystycznych związkach natury i sztuki w ogrodzie Armidy według Torquato Tassa*, w: *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury*, red. Grzegorz Gazda, Mariusz Gołąb, Kraków 2008, s. 151-161,
- Chmielewski Krzysztof, Krawczyk Jarosław, *Wiedza o kulturze*, Warszawa 2007,
- Chodubski Andrzej, *O tożsamości cywilizacji europejskiej*, w: *W kręgu cywilizacji europejskiej. Praca ofiarowana Andrzejowi Piskozubowi w 40-lecie pracy naukowej*, Toruń 1996, s. 21-32,
- Chrzanowski Tadeusz, *Kresy, czyli obszary tęsknot*, Kraków 2009,
- Chrzanowski Tadeusz, *Manieryzm jako proces postrzegania różnych epok. W: Wobec sztuki. Historia, krytyka, teoria*, red. Elżbieta Wolicka i Piotr Kosiewski. Lublin 1992, s.135-146,
- Cieśla-Korytowska Maria, *Comparaison n'est pas raison*, w: *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Kraków 2007, s. 9-26,
- Citati Pietro, *Światło nocy. Wielkie mity w historii ludzkości*, przeł. Joanna Ugniewska, Warszawa 2003,
- Clark Kenneth, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, London 1966,
- *Claude Monet*. Editions de la Martinière, Paris 2000,
- Coelho Paulo, *Pielgrzym*, przeł. Krystyna Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 2009,
- Coleman J. V., w: „*Psychoanalytic Review*”, vol. XXIV 1937, nr 1, www.archive.org/tpp/Kreutzer,
- Cotts John D., *Europe's Long Twelfth Century*, Houndmills, Basingstoke 2013,
- Couchoud Jean-Paul, *Sztuka francuska*, t. I i II, z francuskiego przełożyła Eligia Bąkowska, Warszawa 1985,
- Crespelle Jean-Paul, *Montmartre w czasach Picassa 1900-1910*, przeł. Mieczysław Bibrowski, Warszawa 1987,
- Crespelle Jean-Paul, *Montparnasse w latach 1905-1930*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 1989,
- Culler Jonathan, *Teoria literatury*, przeł. Maria Bassaj, Warszawa 1998,
- Cumming Robert, *Sztuka bez tajemnic*, przeł. Hanna Faryna-Paszkiewicz, Warszawa 2008,
- Curtius Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i opracowanie Andrzej Borowski, Kraków 2005,
- Custine Astolphe Markiz de, *Listy z Rosji. Rosja w 1839 roku*, przekład z francuskiego Marian Górski, Maria Leśniewska, Warszawa 1988,
- *Cywilizacje starożytne*, red. Arthur Cotterell, Łódź 1990,
- Czaja Dariusz, *W drodze do Wenecji. Podróże imaginacyjne*, w: *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*, red. Piotr Kowalski, Opole 2003, s. 137-154,
- Czapińska Wiesława, *Magiczne miejsca literackiej Europy*, Wrocław 2002,
- Czapski Józef, *Czytając*, Kraków 1990,
- Czarnowski Stefan, *Dziela, t. IV: Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk, bohater narodowy Irlandii*, Warszawa 1956,
- *Czasy katedr – czasy uniwersytetów. Źródła jedności narodów Europy*, red. Wiesława Sajdek, Lublin 2005,



- *Człowiek i przyroda w średniowieczu i we wczesnym okresie nowożytnym*, red. Wojciech Iwańczak i Krzysztof Bracha, Warszawa 2000,
- Czubiński Antoni, *Europa XX wieku*, Poznań 2002,
- Czyżewski Adam, *Trzewia Lewiatana. Antropologiczna interpretacja utopii miasta-ogrodu*, Kraków 2001,

- *Dali. Le triangle de L'Ampourdan*, photo de Jordi Puig, avec des textes de Sebastian Roig, Figueras 2003,
- D'Allea Anne, *Metody i teorie historii sztuki*, przeł. Eleonora i Jakub Jedlińscy, Kraków 2008,
- Davies Norman, *Europa. Rozprawa historyka z historią*, tłum. Elżbieta Tabakowska, Kraków 2003,
- Davies Norman, *Europa między Wschodem a Zachodem*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Kraków 2007,
- Davies Norman, *Zaginione królestwa*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Joanna Rumińska-Pietrzyk, Elżbieta Tabakowska, Kraków 2010,
- *Dawne literatury romańskie. Specyfika – związki – dziedzictwo*, red. Maciej Abramowicz, Paweł Matyaszewski, Lublin 2002,
- Dawson Christopher, *Tworzenie się Europy*, tłum. Jolanta W. Zielińska, Warszawa 2000,
- Delanty Gerard, *Odkrywanie Europy. Idea, tożsamość, rzeczywistość*, przekł. Renata Włodek, Warszawa- Kraków 1999,
- Delumeau Jean, *Historia raj*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 1996,
- Denizeau Gerard, *Le dialogue des arts. Architecture, peinture, sculpture, littérature, musique*, Larousse 2008,
- Desing Julius, *King Ludwig II. His Life, his End*, Lechbruk 1976,
- Devroey Pierre, *Gospodarka*, w: *Wczesne średniowiecze. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Rosamond McKitterick, z angielskiego przełożył Zbigniew Dalewski, Warszawa 2010,
- Dębiński Antoni, *Znaczenie prawa dla rozwoju nauki w średniowieczu*, w: *Czasy katedr – czasy uniwersytetów, Źródła jedności narodów Europy*, red. Wiesława Sajdek, Lublin 2005, s. 23-39,
- *Dictionnaire des citations de langue française*, Paris 1995,
- Ditte Jean-Robert, *Wino i boskość*, przeł. Ewa Burska, Warszawa 2008,
- Dobroczyński Michał, Stefanowicz Janusz, *Tożsamość Europy*, Warszawa 1979,
- Donimirski Andrzej, *Kobiety z mitów i legend*, Katowice 1988,
- Duby Georges, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980-1420*, przełożyła Krystyna Dolatowska, Warszawa 1986,
- Duby Georges, *Sztuka i społeczeństwo w średniowieczu 980-1420*, przeł. Krystyna Dolatowska, Warszawa 1986,
- Düchting Hajo, *Impresjonizm*, z niemieckiego przełożyła Janina Szymańska-Kumaniecka, Warszawa 2006,
- Duroselle Jean-Baptiste, *Europa. Historia narodów*, tłumaczenie – opracowanie zbiorowe, Warszawa 2002,
- Duvignaud Jean, *Socjologia sztuki*, tłum. Irena Wojnar, Warszawa 1970,
- *Dwudziesty wiek. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Julian Jackson, z angielskiego przełożył Marek Urbański, Warszawa 2011,
- *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość. Identyfikacja, przestrzeń*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Olga Płaszczewska, Kraków 2007,



- *Dziesięć wieków Europy. Studia z dziejów kontynentu*, red. Janusz Żarnowski, Warszawa 1983,
- *Dziewiętnasty wiek. Zarys historii Europy. Oxford*, red. T. C. W. Blanning, z angielskiego przełożyła Małgorzata Szubert, Warszawa 2011,

- Eco Umberto, *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*, przełożyli Grażyna Jurkowlaniec, Monika Surma-Gawłowska, Joanna Szymanowska Andrzej Zawadzki, Warszawa 2009,
- Eco Umberto, *Sztuka*, tłum. Piotr i Mateusz Salwa, Kraków 2008,
- Eco Umberto, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przeł. Magdalena Kimula i Mikołaj Olszewski, Kraków 2006,
- Eco Umberto, *Teoria semiotyki*, przekł. Maciej Czerwiński, Kraków 2009,
- Eco Umberto, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, przedmowa Jacques Le Goff, przeł. Wojciech Seliński, Gdańsk-Warszawa 2002,
- Eco Umberto, Rorty Richard, Culler Jonathan, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. Stefan Collini, przełożył Tomasz Bieroń, Kraków 1996,
- Eisenstadt Shmuel N., *Utopia i nowoczesność*, przełożył Adam Ostolski, Warszawa 2009,
- Eksteins Modris, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. Krystyna Rabińska, Warszawa 1996,
- Eliade Mircea, *Aspekty mitu*, tłumacz. Piotr Mrówczyński, Warszawa 1998,
- Eliade Mircea, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t.1. *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, przeł. Stanisław Tokarski, t. 3. *Od Mahometa do wieku Reform*, przeł. Agnieszka Kuryś, Warszawa 1997,
- Eliade Mircea, *Mity, sny i misteria*, przeł. Krzysztof Kocjan, Warszawa 1999,
- Eliade Mircea, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 1996,
- Elias Norbert, *O procesie cywilizacji*, za: Czesław Karolak, Wojciech Kunicki, Hubert Orłowski, *Dzieje kultury niemieckiej*, Warszawa 2007, s. 41,
- Elias Norbert, *O procesie cywilizacji. Analizy socjo- i psychogenetyczne*, przełożyli Tadeusz Zabłudowski i Kamil Markiewicz, Warszawa 2011,
- Elias Norbert, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, przeł. Tadeusz Zabłudowski, Warszawa 1980,
- *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. Antonina Kłoskowska, Wrocław 1991,
- *Epoki i kierunki w kulturze. Sztuka, literatura, muzyka, teatr i film*, red. Bartłomiej Kaczorowski, Warszawa 2008,
- Espagne Michel, *L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*, Paris 1990,
- *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, ogień, woda, powietrze*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków 2002,
- *Europa. Fundamenty jedności*, wstęp Józef Tischner, red. Aniela Dylus, Warszawa 1998,

- Faber Gustav, *Merowingowie i Karolingowie*, przekł. Zbigniew Jaworski, Warszawa 1994,
- *Fantastyka XIX i XX wieku. Granice i pogranicza*, red. Janina Szcześniak, Lublin 2007,
- Ferguson Niall, *Cywilizacja. Zachód i reszta świata*, przełożył Piotr Szymor, Kraków 2013,



- Niall Ferguson, *Potęga pieniądza. Finansowa historia świata*, przeł. Tomasz Kunz, Kraków 2010,
- Fernandez-Armesto Felipe, *Cywilizacje. Kultura, ambicje i przekształcanie natury*, z języka angielskiego przeł. Maria Grabska-Ryńska, Warszawa 2008,
- *Filozofia współczesna*, red. Zbigniew Kuderowicz, t.1.-2., Warszawa 1990,
- Florek Piotr, *Funkcja łącznika mitologicznego w twórczości Johna R. R. Tolkiena*, w: *Fantastyka XIX i XX wieku. Granice i pogranicza*, red. Janina Szcześniak, Lublin 2007, s. 111-118,
- Focillon Henri, *La vie des formes*, za: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, Warszawa 1980, s.240-268,
- Folke Nordström, *Goya, Saturn and Melancholy. Studies in the Art of Goya*, Stockholm'Göteborg/Uppsala 1962: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3048321>,
- Foucault Michel, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. Tadeusz Komendant, Gdańsk 2006,
- Frankl Paul, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960,
- *Fraszki to wszystko. Mała antologia dawnej fraszki polskiej*, red. Adam Pomorski, Warszawa 2004,
- Frazer James George, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, przeł. Henryk Krzeczowski, Warszawa 2002,
- Friedman George, *Europa niemiecko-rosyjska ?*, „Europa”, dodatek do „Newsweeka”, nr 8 (293) 2010, s. 9-10,
- Frye Northrop, *Archetypy literatury*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia, t. II: Strukturalno-semiotyczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze. W kręgu psychologii głębi i mitologii, opracowanie Henryk Markiewicz, przełożyła Apolonia Bajnska*, Kraków 1976, s. 303-321,

- Gadamer Hans Georg, *Prometeusz i tragedia kultury*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 1946,
- Gajda-Krynicka Janina, *Koncepcje symetrii w filozofii starożytnej*, w: *Symetrie w sztuce i naukach humanistycznych*, red. Janina Gajda-Krynicka, Wrocław 1993, s. 11-29,
- Gałczyński Konstanty Ildefons, *Poeci polscy. Gałczyński*, Warszawa 1965,
- Gałczyński Konstanty Ildefons, *Wiersze na polskich obłokach*, wybór i wstęp Ziemowit Feddecki, Warszawa 2008,
- Ganeri Aneta, *Dziedzictwo starożytności*, przeł. B. Mierzejewska, Warszawa 2001,
- Garbowski Christopher, *Recovery and Transcendence for the Contemporary Mythmaker. The Spiritual Dimension in the World of J.R.R.Tolkien*, Lublin 2000,
- Gardner Lloyd C., *Strefy wpływów. Wielkie mocarstwa i podział Europy. Od Monachium do Jalty*, z angielskiego tłum. Halina Górnska, Warszawa 1999,
- Gąssowski Jerzy, *Mitologia Celtów*, Warszawa 1979,
- Gellner Ernst, *Narody i nacjonalizm*, tłum. Teresa Hołówka, Warszawa 1991,
- Gellner E., *Postmodernizm, rozum i religia*, przeł. Maciej Kowalcuk, Warszawa 1997,
- Geremek Bronisław, *Więź i poczucie wspólnoty w średniowiecznej Europie*, w: *Dziesięć wieków Europy. Studia z dziejów kontynentu*, red. Janusz Żarnowski, Warszawa 1983, s. 19-81,
- Gierek Bożena, *Religie Celtów*, w: *Słownik wiedzy o religiach*, red. Kazimierza Banek, Warszawa – Bielsko-Biała 2010, s. 442-452,



- Głombiowski Krzysztof, *Pojęcia „hellenizmu” i „barbaryzmu” jako wyznaczniki Herodotowej i europejskiej humanitas*, w: *Humanitas grecka i rzymska*, red. ks. Remigiusz Popowski, Lublin 2005,
- Głowiński Michał, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej. Prace wybrane t. III*, Kraków 1998,
- Głowiński Michał, *Narracje literackie i nieliterackie. Prace wybrane t. II*, Kraków 1997,
- Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Anna, *Słownik terminów literackich*, Warszawa 1989,
- Goik Magdalena, *Kobiety w literaturze*, Warszawa - Bielsko-Biała 2009,
- Gołąb Mariusz, *Ogród – ekologiczna mediacja a przemiany tekstu kultury*, w: *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury*, Kraków 2008, s. 9-14,
- Gołembski Franciszek, *Kulturowe aspekty integracji europejskiej*, Warszawa 2008,
- Gombrich Ernst H., *Krótką historią świata*, przekład Zofii Rudzkiej, przejrziała i uzupełniła Barbara Tarnas, Warszawa 1999,
- Gombrich Ernst H., *O sztuce*, Warszawa 1997,
- Gombrich Ernst H., *The Sense of Order*, Oxford 1979,
- Goody Jack, *Kradzież historii*, tłumaczył Jacek Dobrowolski, Warszawa 2009,
- Gould John, *Myśl grecka*, w: *Cywilizacje starożytne*, red. Arthur Cotterell, Łódź 1990, s. 296-301,
- Górec-Rosiński Jan, *Mity i rzeczywistość literacka*, Warszawa 1973,
- Górski Artur *Rozważania teoretyczne. Literatura, muzyka, teatr*, Lublin 1984,
- Grajewski Wincenty, *Grecja Vincenza*, w: *Studia o Stanisławie Vincenzie*, red. Piotr Nowaczyński, Lublin – Rzym 1994,
- Greenblatt Stephen, *The Swerve. How the Renaissance Began*, London 2012,
- Greengrass Mark, *Polityka i wojna*, w: *Szesnasty wiek. Zarys historii Europy. Oxford*, red. Euan Cameron, z angielskiego przełożyła Małgorzata Szubert, Warszawa 2011, s. 74-104,
- Griffiths Tony, *Skandynawia. Wojna z trollami. Historia, kultura, artyści od czasów Napoleona do Stiega Larssona*, przełożyła Barbara Gadomska, Warszawa 2011,
- Grondin Jean, *Wprowadzenie do hermeneutyki filozoficznej*, tłum. Leszek Łysień, Kraków 2007,
- Gruszczyńska-Ziółkowska Anna, *Koncert w Hadesie: jaskinia i grotta jako źródła dźwiękowych inspiracji*, w: *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. Sławomira Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003, s. 7-21,
- Guriewicz Aron, *Kategorie kultury średniowiecznej*, przeł. Józef Dancygier, Warszawa 1976,

- Halecki Oskar, *Historia Europy, jej granice i podziały*, Lublin 2000,
- Hall Aleksander, *Francja i wielcy Francuzi*, Warszawa 2007,
- Hamvas Bela, *Filozofia wina*, przeł. Tadeusz Olszański, Warszawa 2001,
- Hanczakowski Michał, Kuziak Michał, Zawadzki Andrzej, Żynis Bernadetta, *Epoki literackie. Od antyku do współczesności*, Bielsko-Biała 2001,
- Kuziak Michał, Sławomir Rzepczyński, Dariusz Sikorski, Tadeusz Tomasik, *Słownik myśli filozoficznej*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008,
- Hanczakowski Michał, Muziak Michał, Zawadzki Andrzej, Żynis Bernadetta, *Wielki leksykon literatury*, Warszawa-Bielsko-Biała 2008,
- Handke Ryszard, *Poetyka dzieła literackiego*, Warszawa 2008,
- Hannikainen Ilmari, *Sibelius and the Development of Finnish Music*, transl. Aulis Nopsauen, Londain (1962),



- Harris Marvin, *Krowy, świnie, wojny i czarownice. Zagadki kultury*, przeł. z ang. Krystyna Szerer, Katowice 2007,
- Hauser Arnold, *Filozofia historii sztuki*, przeł. Danuta Danek i Janina Kamionkova, Warszawa 1970,
- Hauser Arnold, *Spoleczna historia sztuki i literatury, t. 1-2.*, przekł. Janina Ruszczycówna, Warszawa 1974,
- Hegel Georg W. Friedrich, *Nauka logiki*, przeł. F. Nowicki, Warszawa 1967,
- Heistein Józef, *Historia literatury francuskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Ossolineum 1997,
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002,
- Hemenway Priya, *Le code secret. La formule mystérieuse qui régit les arts, la nature et les sciences*, Lugano 2008.
- Henderson George, *Wczesne średniowiecze*, przeł. Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1987,
- Herbert Zbigniew, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004,
- Herbert Zbigniew, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000,
- Herbert Zbigniew, *Raport z obleżonego miasta*, Warszawa 1984,
- Herbert Zbigniew, *Wiersze zebrane*, ed. Ryszard Krynicki, Kraków 2008,
- *Hieroglifem pisane dzieje... Starożytny Wschód w wyobraźni romantyków. Studia pod red. Włodzimierza Szturca i Magdaleny Bizior-Dombrowskiej*, Warszawa 2007,
- Higgins Dick, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu i inne eseje*, wybór, opracowanie i posłowie P. Rypsn, przekł. Krzysztof Brzeziński, Gdańsk 2000,
- *Historia Europy*, red. Antoni Mączak, Ossolineum 1997,
- *Historia piękna*, red. Umberto Eco, przekł. Agnieszka Kuciak, Poznań 2005,
- *Historia brzydoty*, red. Umberto Eco, przekł. zbiorowy, Poznań 2007,
- *Historia sztuki. Od starożytności do postmodernizmu*, red. Claude Frontisi, Warszawa 2006,
- *Historia sztuki. Twórcy, nurty, style*, z hiszpańskiego przełożyła Marta Boberska, Warszawa 2002,
- *Historia. Średniowiecze i epoka nowożytna. Encyklopedia PWN*, red. Bartłomiej Kaczorowski, Warszawa 2002,
- *Historia świata śródziemnomorskiego*, red. Jean Carpentier i Francois Lebrun, przeł. Antoni Pierchała, Ossolineum 2003,
- Hłasko Marek, *Pierwszy krok w chmurach i inne opowiadania*, Warszawa 2005,
- Hocke Gustav René, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520-1650 i współcześnie*, przeł. Marek Szalsza, Gdańsk 2003,
- Hofstätter Hans, *Symbolizm*, z niemieckiego przełożył Sławomir Błaut, Warszawa 1987,
- Howard Michael, *Wojna w dziejach Europy*, tłum. Tadeusz Rybowski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990,
- Huizinga Johann, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. Maria Kurecka i Witold Wirpsza, Warszawa 2007,
- Huizinga Johann, *Jesień średniowiecza*, przeł. Tadeusz Brzostowski, wstęp Henryk Barycz, posłowie Stanisław Herbst, Warszawa 1974,
- Hugo Victor, *Ody i ballady*, 1828,
- *Humanitas grecka i rzymska*, red. ks. Remigiusz Popowski, Lublin 2005,

- Igliński Grzegorz, *Życie zaklęty kamień. Symbolika tańczącego Fauna w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku*, W: *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity*



- Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. Jarosław Ławski i Krzysztof Korotkich, Białystok 2008, s. 345-353,
- Imbach Josef, *Przysmaki papieży i prałatów*, przekł. Barbara Tarnas, Warszawa 1999,
 - Impelluso Lucia, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta. Leksykon historia, sztuka, ikonografia*, tłum. Hanna Cieśla, Warszawa 2006,
 - Impelluso Lucia, *Ogrody i labirynty. Leksykon historia, sztuka, ikonografia*, Warszawa 2006, tłum. Anna Wójcicka, Warszawa 2009,
 - Ingarden Roman, *O poznawaniu dzieła literackiego*, z niemieckiego przeł. Danuta Gierulanka, Warszawa 1976,
 - Ingarden Roman, *Przeżycie – dzieło – wartość*, Kraków 1966,
 - Inglis Fred, *Kultura*, przeł. Małgorzata Stolarska, Warszawa 2007,
 - Iwaszkiewicz Jarosław, *Podróże do Polski*, Warszawa 1977,
 - Isbouts Jean-Pierre, *Od Mojżesza do Mahometa. Wspólne korzenie*, z angielskiego przeł. Jerzy Korpanty, Warszawa 2009,

 - Jakuboże Adrian, Maria E. Pobieżyńska, Michał Zaczek, *Baśń, oralność, zagadka. Studia*, red. naukowa Jakub Z. Lichański, Warszawa 2007,
 - Janaszek-Ivanickova H., *Od modernizmu do postmodernizmu*, Katowice 1996,
 - Janion Maria, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975,
 - Janion Maria, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006,
 - Janion Maria, *Niesamowita Słowiańszczyzna, Fantazmaty literatury*, Kraków 2006,
 - Janion Maria, *Romantyzm i jego media*, Kraków 2001,
 - Janion Maria, Żmigrodzka Maria, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001,,
 - Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje. Strumień*, Kraków 2003,
 - Jarociński Stefan, *Ideologie romantyczne*, Kraków 1979,
 - Jaroszyński Piotr, *Chrześcijaństwo wspólnym korzeniem Europy*, w: *Czasy katedr – czasy uniwersytetów. Źródła jedności narodów Europy*, red. Wiesława Sajdek, Lublin 2005,, s. 87-96,
 - Jarzyńska Karina, *Eposy świata. Między mitem a historią. Literatura, religia, sztuka. Tradycja i współczesność*, Warszawa – Bielsko-Biała 2011,
 - Johnson Paul, *Bohaterowie*, z angielskiego przełożyli Anna i Jacek Maziarscy, Warszawa 2009,
 - Johnson Paul, *Intelektualiści*, przeł. Andrzej Piber, Warszawa 1988,
 - Johnson Paul, *Twórcy. Od Chaucera i Dürera do Picassa i Disneya*, z angielskiego przełożyli Anna i Jacek Maziarscy, Warszawa 2008,
 - De Jong Mayke, *Religia*, w: *Wczesne średniowiecze. Zarys historii Europy. Oxford*, red. Rosamond McKitterick, z angielskiego przełożył Zbigniew Dalewski, Warszawa 2010,
 - Jordan Michael, *Islam. Historia religii i kultury*, przeł. Jerzy Korpanty, Warszawa 2004,

 - Kabatc Eugen, *Vinum sacrum et profanum. Wino w kulturze, wino w naturze, wino na naszym stole*, Warszawa 2003,
 - Kalinkowski Stanisław, *Aurea dicta. Złote słowa. Słynne łacińskie sentencje, przysłowia i powiedzenia*, Warszawa 1997,
 - Kalinowski Lech, *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką*, Warszawa 1974,
 - Kamińska Bogumiła, Legeżyńska Anna, Śliwiński Piotr, *Literatura polska*, Poznań 2005,



- Kamionka-Straszakowa Janina, *Zbłąkany wędrowiec. Z dziejów romantycznej topiki*, Ossolineum 1992,
- Kapuściński Ryszard, *Podróże z Herodotem*, Kraków 2004,
- Karolak Czesław, Kunicki Wojciech, Orłowski Hubert, *Dzieje kultury niemieckiej*, Warszawa 2007,
- Kasperowicz Ryszard, *Zweite, Ideale Schöpfung. Sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta*, Lublin 2004,
- Kasprówic Jan, *Poeci polscy. Jan Kasprówic*, Warszawa 1963,
- Kaźmierczak Zbigniew, *U źródeł automitycznej religijności Nietzschego*, w: *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. Jarosław Ławski i Krzysztof Korotkich, Białystok 2008, s. 75-80,
- Kępiński Zdzisław, *Impresjonizm*, Warszawa 1976,
- Kiereś Henryk, *Filozoficzne konteksty problemu interpretacji humanistycznej*, w: *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji*, red. Andrzej Tyszczyk, Edward Fiała, Ryszard Zajączkowski, Lublin 2003, s. 61-80,
- Kierkegaard Søren, *Studia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, w: *Albo albo*, tłum. i wstęp Jarosław Iwaszkiewicz, Warszawa 1976,,
- Kładź Marta, *Galadriela, Beatrycze i Święty Graal. O kobietach w „prywatnej” mitologii J. R. R. Tolkiena*, w: *Beatrycze i inne. Mity kobiety w literaturze i kulturze*, red. Grażyna Borkowska i Lidia Wiśniewska, Gdańsk 2010, s. 77-87,
- Kłoczowski Jerzy, *Nasza tysiącletnia Europa*, Warszawa 2010,
- Kłoskowska Antonina, *Socjologia kultury*, Warszawa 2008,
- Koch Walter, *Style w architekturze. Arcydzieła budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*, przekł. Waldemar Baraniewski, Warszawa 2000,
- Kochanowski, Morsztyn, Książnin, *Uciechy miłosne*, wybór i wstęp Maria Józefacka, Lublin 1986,
- Kolbuszewska Ewa, „*Hipnoza głębi*”. *Motyw jaskini w literaturze romantycznej*, w: *teżże, Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia wartości, style zachowań*, Wrocław 2007, s. 74-100,
- Kolbuszewska Ewa, *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*, Wrocław 2007,
- Kołakowski Leszek, *Horror metaphysicus*, przekład Maciej Panufnik, Kraków 2012.
- Kołakowski Leszek, *Obecność mitu*, Warszawa 2005,
- Kołodyński Andrzej, Zarębski Konrad J., *Słownik adaptacji filmowych*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008,
- Komar Michał, *Czarownice i inni*, Kraków 1980,
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1991,
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 1990,
- Koss Juliet, *Modernism After Wagner*, Minneapolis – London 2009,
- Kowalczyk Stanisław, *Idee filozoficzne postmodernizmu*, Radom 2004,
- Kowalski Andrzej P., *Mit a sztuka w Ernsta Cassirera filozofii form symbolicznych*, w: „*Filo-Sofia*”, nr 1 (3), 2003, s. 117-130,
- Kowalski Jacek, Loba Anna i Mirosław, Prokop Jan, *Dzieje kultury francuskiej*, Warszawa 2005,
- Kowalski Krzysztof, *Kazania dionizyjskie*, Warszawa 2007,
- Kowalski Piotr, *Recepcja starożytnego rejonu Dwurzecza w dziele Eugene’a Delacroix*, w: *Hieroglifem pisane dzieje... Starożytny Wschód w wyobraźni romantyków. Studia pod red. Włodzimierza Szturca i Magdaleny Bizior-Dombrowskiej*, Warszawa 2007, s. 89-104,
- Kozera Bartłomiej, *O podróży. Kilka refleksji filozofa*, Oficyna Literacka 1988,



- Krukowska Halina, *Orfizm Leopolda Staffa*, W: *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. Jarosław Ławski i Krzysztof Korotkich, Białystok 2008, s. 355-365,
- Król Marcin, *Podróż romantyczna*, Oficyna Literacka 1988,
- Krzemińska Wanda, *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX wieku*, Warszawa 1985,
- Krzyżanowski Julian, *Nauka o literaturze*, Ossolineum 1984,
- *Krzyż Celtów. Misterium i poezja*, tłumaczenie, wybór i posłowie Alina Krajewska, Kraków 2008,
- Kubiak Zygmunt, *Dzieje Greków i Rzymian. Piękno i gorycz Europy*, Warszawa 2003,
- Kubiak Zygmunt, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997,
- Kuczyńska Alicja, *Tajemnicze energie. Renesansowe ogrody filozofów*, w: *Ogrody – zwierciadła kultury, t.2: Zachód*, red. Leszek Sosnowski, Anna Iwona Wójcik, Warszawa 2008, s. 163-190,
- Kuderowicz Zbigniew, *Ernst Cassirer jako filozof kultury*, w: *Filozofia współczesna*, t. 2., red. Zbigniew Kuderowicz, Warszawa 1990, s. 226-244,
- *Kultura i tożsamość europejska. Duchowy fundament integracji naszego kontynentu*, red. Jürgen Wahl, 2001
- Kumar Krishan, *The Making of English Identity*, Cambridge Univ. Press 2006,
- Kuncewiczowa Maria, *Listy do Jerzego*, Warszawa 1988,
- Kunicki Wojciech, *Oświecenie 1700-1800*, w: Czesław Karolak, Wojciech Kunicki, Hubert Orłowski, *Dzieje kultury niemieckiej*, Warszawa 2007, s. 146-167,
- Kuziak Michał, Rzepczyński Sławomir, Sikorski Dariusz, Sucharski Tadeusz, Tomasiak Tomasz, *Słownik myśli filozoficznej*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008,
- Kwiatkowska Maria Irena, Kwiatkowski Marek, Wesołowski Krzysztof, *Znane i nieznanne. Rezydencje, ludzie, wydarzenia*, Warszawa 2001,

- Lanson Gustave, Tuffrau Paul, *Historia literatury francuskiej*, przeł. Wiera Bieńkowska, Warszawa 1971,
- Leach Edmund, Greimas Algirdas Julien, *Rytuał i narracja*, przeł. Michał Buchowski, Anna Grzegorzczak, Ewa Umińska-Plisenko, Warszawa 1989,
- Lefebvre Henri, *Psychologie des classes sociales*, w: *Traité de sociologie*, t. II, Paris 1960, s. 264-286,
- Le Goff Jacques, *A la recherche du temps sacré. Jacques de Voragine et la 'Légende dorée'*, Perron 2011,
- Le Goff Jacques, *Długie średniowiecze*, przeł. Maria Żurowska, Warszawa 2007,
- Le Goff Jacques, *Historia i pamięć*, przekład Anna Gronowska, Joanna Stryczyk, Warszawa 2007,
- Le Goff Jacques, *Kultura średniowiecznej Europy*, tłum. Maria Żurowska, Warszawa 1970,
- Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Flammarion 2008,
 - Le Goff Jacques Le Goff, *Narodziny czyścica*, tłumaczenie Krzysztof Kocjan, Warszawa 1997,
- Le Goff, *Un Moyen Age en images*, Paris 2008,
- Le Goff Jacques, *Średniowiecze i pieniądze. Esej z antropologii historycznej*, przełożył Bogdan Baran, Warszawa 2011,
- Le Goff, *W poszukiwaniu średniowiecza*, przeł. Maria Żurowska we współpracy z Jeanem Maurice'm De Montrémy, Warszawa 2006,



- Lehmann, H.-T., *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska i Małgorzata Sugiera, Kraków 2004,
- Leśmian Bolesław, *Zwiedzam wszechświat*, wybór, wstęp i opracowanie Włodzimierz Bolecki, Warszawa 2006,
- Libeskind Daniel, *Przełom: przygody w życiu i architekturze*, przekład Małgorzata Zawadka, Warszawa 2008,
- Libiszowska Zofia, *Tomasz Jefferson*, Łódź 1984,
- Lichaczow Dymitr, *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, tłum. Kaja Natalia Sakowicz, Wrocław 1991,
- *Literatura Europy. Historia literatury europejskiej*, red. Annick Benoit-Dusausoy i Guy Fontaine, red. naukowy Marcin Cieński, koordynator przekładu Elżbieta Skibińska, Gdańsk 2009,
- *Literatura i jej konteksty. Prace ofiarowane Prof. Czesławowi Kłakowi*, red. Joanna Rusin i Kazimierz Maciąg, Rzeszów 2005,
- *Literatura i sztuka. Encyklopedia PWN, t. I – III*, Warszawa 2001, 2003,
- Lobkowicz Nikolaus, *Europa jako rzeczywistość kulturowa. Założenia i problemy*, w: *Europa. Fundamenty jedności*, red. Aniela Dylus, wstęp Józef Tischner, Warszawa 1998, s. 27-42,
- Lombardi Paolo., *Filozof i czarownica. Rozum i świat magiczny*, przeł. Anna Dudzińska-Facca, Warszawa 2004,
- van Loon H., *Dzieje ludzkości*, uaktualnił John Merriman, tłum. Jan S. Zaus, Warszawa 2003,
- Lorquin Bertrand, *Toulouse Lautrec. L'art de l'affiche*, Gallimard, hors serie,
- Lurker Manfred, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. Ryszard Wojnakowski, Kraków 1994,
- Łastawski Kazimierz, *Historia integracji europejskiej*, Toruń 2008,
- Łossowski Piotr, *Sprawa jedności europejskiej w okresie międzywojennym*, w: *Dziesięć wieków Europy. Studia z dziejów kontynentu*, red. Janusz Żarnowski, Warszawa 1983, s. 491-518,
- Łotman Jurij, *Sztuka w szeregu systemów modelujących. Tezy*, w: *Sztuka w świecie znaków*, oprac. Bogusław Żyłko, Gdańsk 2002, s.49-68,
- Łotman Jurij, Zara Minc, *Literatura i mitologia*, w: *Sztuka w świecie znaków*, oprac. Bogusław Żyłko, Gdańsk 2002, s.69-94,
- Łotman Jurij, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. Anna Tanalska, Warszawa 1984,
- Łukaszyk Ewa, *Humanista jako „homo viator”*: nowe cele i sensory podróży w XVI w. (Francja i Portugalia), w: *Dawne literatury romańskie. Specyfika – związki – dziedzictwo*, red. Maciej Abramowicz, Paweł Matyaszewski, Lublin 2002, s. 202-209,

- Mach Zdzisław, *Symbols, Conflict and Identity*, Kraków 1989,
- Majdecki Longin, *Historia ogrodów*, Warszawa 1978,
- Majkiewicz A., *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*, Warszawa 2008,!
- Makowiecka Marta, Mariusz Pawłowski, *Przewodnik po epokach. Literatura polska i obca, filozofia, sztuka, t.1. i 2.*, Warszawa 2005,
- Makowiecki Andrzej Z., *Słownik postaci literackich. Literatura powszechna*, Warszawa 2004,
- Mandler Peter, *English National Character. The History of an Idea from Edmund Burke to Tony Blair*, Yale Univ. Press, New Haven and London 2006,



- Mann Tomasz, *Niemcy i naród niemiecki*, tłum. Krystyna Górniak, w: *Po upadku Trzeciej Rzeszy. Niemieccy intelektualiści a tradycja narodowa*, wybór i wstęp Jerzy W. Borejsza i Stefan H. Kaszyński, Warszawa 1981,
- Markiewicz Henryk, *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*, w: *Poetyka. Struktura dzieła literackiego. T. 2. Materiały do ćwiczeń. Seria druga. Opracowania*, wyboru dokonał Antoni Chojnacki, red. Komitet, Warszawa 1997, s. 83-104,
- Markiewicz Henryk, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1996,
- Markowska Wanda, *Mity Greków i Rzymian*, Warszawa 1973,
- Markowski Michał Paweł, *Polska literatura nowoczesna*, Kraków 2007,
- Mathieux Jean, *Wielkie cywilizacje. Rozkwit i upadek imperiów*, z francuskiego przeł. Grażyna Majcher, Maria Żurowska, Warszawa 2008,
- Mączak Andrzej, *Peregrynacje, wojaże, turystyka*, Warszawa 1984,
- *Mądrość świata. Złota księga aforyzmów*, wybór Aldona Różanek, Wrocław 2000,
- McCormick Michael, *Narodziny Europy. Korzenie gospodarki europejskiej 300 – 900*, tłum. Arkadiusz Bugaj, Zbigniew Dalewski, Jacek Lang, Irena Skrzypczak, Warszawa 2007,
- McKitterick Rosamond, *Wstęp*, w: *Wczesne średniowiecze. Oxford. Zarys historii Europy, t. III*, red. Rosamond McKitterick, przeł. Zbigniew Dalewski, Warszawa 2010, s. 17-34,
- Michałowski Roman, *Historia powszechna. Średniowiecze*, Warszawa 2012,
- Mickiewicz Adam, *Dzieła wszystkie, t. 1., cz. III, Wiersze 1829-1855*, oprac. Czesław Zgorzelski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1981,
- Mielecki Eleazar, *Poetyka mitu*, przekład Jerzy Dancygier, Warszawa 1981,
- Mikołajczak Aleksander Wojciech, *Korzenie Europy*, Gniezno 2004,
- Milis Ludo J.R., *Anielscy mnisi i ziemscy ludzie*, przeł. Jadwiga Piątkowska, Kraków 1996,
- Miłosz Czesław, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. Maria Tarnowska, Kraków 1993,
- Miłosz Czesław, *Ogród nauk*, Lublin 1985,
- Miłosz Czesław, *Orfeusz i Eurydyka*, Kraków 2003,
- Miłosz Czesław, *Przekłady poetyckie*, Kraków 2005,
- Miłosz Czesław, *Utwory poetyckie. Poems*, The University of Michigan 1976,
- Miłosz Czesław, *Zniewolony umysł*, Kraków 1989,
- *Miłość romantyczna jako figura wyobraźni*, red. Bożena Płonka-Syroka i Edyta Rudolf, Wrocław 2009,
- *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. Sławomira Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003,
- Mitosek Zofia, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1998, ,
- *Mit – symbol – mimesis. Studia z dziejów teorii i historii sztuki dedykowane Profesor Elżbiecie Wolickiej-Wolszleger*, red. Komitet, Lublin 2009,
- Modzelewski Karol, *Barbarzyńska Europa*, Warszawa 2004,
- *Monet Claude*, Edition de La Martinière, 2000,
- Mroczkowska-Brand Katarzyna, *Skrzydlate postacie mocno stąpające po ziemi, w: Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Kraków 2007, s. 67-83,
- Mróz Piotr, *Sztuka asymetrycznej przekładalności. Angielska powieść gotycka a struktura semantyczna ogrodów neoklasycznych*, w: Sosnowski Leszek, Wójcik Anna Iwona, *Świat ogrodu: Bliski – Daleki Zachód*, w: *Ogrody – zwierciadła kultury. T. 2.: Zachód*, red. Leszek Sosnowski, Anna Iwona Wójcik, Kraków 2008, s. 275-300,



- Mutschler Hans Dieter, *Wprowadzenie do filozofii przyrody. Wybrane zagadnienia*, przekład Jozef Bremer, Kraków 2005,
- *Muzea świata. Metropolitan Museum. Nowy Jork*, tekst oprac. Lucia Impelluso, przeł. z włoskiego Hanna Borkowska, Warszawa 2005,
- *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. Andrzej Hejmej, Kraków 2002,
- *Muzea świata. National Gallery. Londyn*, tekst oprac. Daniela Tarabry, z włoskiego przeł. Hanna Borkowska, Warszawa 2005,
- *Muzea świata. Rijksmuseum*, tekst oprac. Daniela Tarabra, z włoskiego przełożyła Hanna Borkowska, Warszawa 2004,

- Namowicz Tadeusz, *Romantyzm*, w: *Polacy i Niemcy. Historia – kultura – polityka*, red. Andreas Lawaty, Hubert Orłowski, Poznań 2003, s.346-355 (349)
- Nauert Charles G., *Życie umysłowe*, w: *Szesnasty wiek. Zarys historii Europy, Oxford*, red. Euan Cameron, z angielskiego przełożyła Małgorzata Szubert, Warszawa 2011, s. 134-164,
- *Nauka społeczna Kościoła, tradycja i kultura a Unia Europejska*, red. Tadeusz Linkner i Arkadiusz Modrzejewski, Pelplin 2004,
 - Nijsten Gerard, *In the Shadow of Burgundy. The Court of Guelders in the Late Middle Ages*, translated by Tanis Guest, Cambridge 2004,
- Nosowska Dorota, *Słownik motywów literackich*, Bielsko-Biała 2004,
- Nowak Antoni J. OFM, *Symbol, znak, sygnał*, Lublin 2000,
- Nowicki Andrzej, *Portrety filozofów w poezji, malarstwie i muzyce*, Lublin 1978,
- *Nowy Testament w arcydziełach malarstwa*, tekst Regis Debray, przeł. Krystyna Arustowicz, Warszawa 2004,

- *Obraz i żywioły*, red. Małgorzata Urszula Mazurczak, Małgorzata Żak, Lublin 2007,
- O'Donnell Kevin, *Idee świata. Filozofia, religia, etyka*, z angielskiego przełożył Jerzy Korpanty, , Warszawa 2005,
- *Ogrody – zwierciadła kultury, t.2: Zachód*, red. Leszek Sosnowski, Anna Iwona Wójcik, Warszawa 2008,
- Olszewski Henryk, *Słownik twórców idei*, Poznań 1998,
- Omiljanowicz Kazimierz, *Kraina kwiatnych uwroci. Zapiski z nad Wigier*, Suwałki 2003,
- Orłowski Hubert, *Wiek nacjonalizmu i rozwoju cywilizacyjnego 1848/1849 – 1914/1918*, w: Czesław Karolak, Wojciech Kunicki, Hubert Orłowski, *Dzieje kultury niemieckiej*, Warszawa 2007,
- *Osiemnasty wiek. Zarys historii Europy. Oxford*, red. T. C. W. Blanning, z angielskiego przełożył Marek Urbański, Warszawa 2011,
- Ossowska Maria, *Etos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 1973,
- Ostrowicki Michał, *Dzieło sztuki jako system*, Warszawa – Kraków 1997,
- Outram Dorinda, *Panorama Oświecenia*, przekł. Joanna Kolczyńska, Warszawa 2008,
- *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. Stefan Sawicki, Wacław Panas, Lublin 1986,
- Owidiusz, *Przemiany*, wybór tekstu i przekład Anny Kamińskiej, Warszawa 1968,
- *Oxfordzki słownik biograficzny*, przełożyła Bożenna Stokłosa, Piotr Kłosowicz, Warszawa 1999,



- Panofsky Erwin, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, przekład, wstęp, posłowie i redakcja naukowa Grażyna Jurkowlaniec, Warszawa 2008,
- Paprocka-Podlasiak Bogna, *Dionizos w masce Chrystusa. O ironicznych postfiguracjach w twórczości Heinricha von Kleista*, w: *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. Jarosław Ławski i Krzysztof Korotkich, Białystok 2008, s. 283-300,
- Parandowski Jan, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Warszawa 1987,
- Parandowski Jan, *Z antycznego świata*, Warszawa 1978,
- Pasierb Janusz, *Czas otwarty*, Pelplin 1992,
- Pastoureau Michel, *Średniowieczna gra symboli*, przeł. Hanna Igalson-Tygielska, Warszawa 2006,
- Patkowski Edward, *Czary i czarownice*, Warszawa 1970,
- *Pays Cathare*, Vic-en-Bigorre 2006,
- Pelc Janusz, *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*, Warszawa 1984,
- Pellegrino Francesca, Poletti Federico, *Literatura. Postacie i wątki. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, tłum. Tamara Łozińska, Warszawa 2008,
- Pernoud Regine, *Inaczej o średniowieczu*, przeł. Krystyna Husarska, Gdańsk 2004,
- Pernoud Regine, *Kobieta w czasach katedr*, przełożyła z francuskiego Iwona Badowska, Katowice 2009,
- Pevsner Nicolaus, *Historia architektury europejskiej*, przeł. Agnieszka Morawińska i Hanna Pawlikowska, Warszawa 1976,
- Perry Michael W., *Klucz do Tolkiena*, przekład Ryszard Derdziński, Warszawa 2004,
- Peyre Henri Peyre, *Co to jest symbolizm?*, przełożył i posłowiem opatrzył Maciej Żurowski, Warszawa 1990,
- Pevsner Nicolaus, *Pionierzy współczesności*, z ang. przeł. Janina Wiercińska, Warszawa 1978,
- Piskozub Andrzej, *Cywilizacje w czasie i przestrzeni*, Gdańsk 2003,
- Pitte Jean-Robert, *Wino i boskość*, przeł. Ewa Burska, Warszawa 2008,
- Piwocki Ksawery, *Dzieje sztuki w zarysie. Od wieków średnich do końca XVIII wieku*, Warszawa 1977,
- Podemski Krzysztof, *Socjologia podróży*, w: *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*, red. Piotr Kowalski, Opole 2003, s. 109-133,
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992,
- *Podstawy europeistyki. Podręcznik akademicki*, red. naukowa Wiesław Bokajło i Anna Pacześniak, Wrocław 2009,
- *Poetyka (Struktura dzieła literackiego). Opracowania, tom 2.*, wyboru dokonał Antoni Chojnacki, red. Komitet, Warszawa 1997,
- *Poezja I połowy XIX wieku. Antologia*, red., wybór tekstów i opracowanie Jacek Kolbuszewski, wstęp Ewa Grzęda, Warszawa 2007,
- *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Teresa Cieślukowska i Janusz Sławiński, Ossolineum 1980,
- Poletti Federico, *L'art au XXe siècle. Les avant-gardes*, traduit de l'italien par Dominique Ferault, Paris 2006,
- Pomian Krzysztof, *Europa i jej narody*, przeł. Małgorzata Szpakowska, Gdańsk 2004,
- Porębski Mieczysław, *Dzieje sztuki w zarysie, t. II. Od paleolitu po wieki średnie*, Warszawa 1976, *t. III, Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988,
- Porębski Mieczysław, *Granice współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Ossolineum 1965,



- Porębski Mieczysław, *Kubizm*, Warszawa 1966,
- Portman John, *Historia grzechu*, przeł. Iwona Sławik i Bożena Mierzejewska, Warszawa 2010,
- Postmodernizm. *Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1998,
- Pott Hans Georg, *Krótką historia kultury europejskiej*, przeł. Jacek Dąbrowski, red. wydania polskiego i wstęp Marek Zybur, Wrocław 2007,
- Praz Mario, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. Wojciech Jekiel, Warszawa 1981,
- Price Simon, Thonemann Peter, *The Birth of Classical Europe. A History from Troy to Augustine*, London 2011,
- Prinz Friedrich, *Niemcy. Narodziny państwa. Celtowie, Rzymianie, Germanie*, tłum. Dorota Fałkowska, Warszawa 2007,
- *Przestrzenie, miejsca, wędrówki. Kategorie przestrzeni w badaniach kulturowych i literackich*, red. Piotr Kowalski, Opole 2001,
- *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury*, red. Grzegorz Gazda, Mariusz Gołąb, Kraków 2008,
- Przybylak Feliks, *Paul Celan. Metody i problemy „liryki esencji”*, Wrocław 1952,
- Przybylski Ryszard, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916-1938*, Warszawa 1970,
- Przybylski Ryszard, *Et in Arcadia ego*, Warszawa 1966,
- Przybylski Ryszard, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978,

- Radwan Łukasz, *Fotokompozytor*, „Wprost”, 20.6.2004,
- Rakowski Andrzej, *Rewolucja francuska – Napoleon – Europa*, w: *Dziesięć wieków Europy. Studia z dziejów kontynentu*, red. Janusz Żarnowski, Warszawa 1983, s. 191-240,
- Rapelli Paola, *Symbole władzy. leksykon historia, sztuka, ikonografia*, tłum. Anna Wiczorek-Niebielska, Warszawa 2008,
- Réau Louis, *Histoire de l'expansion de l'art français*, Paris 1924-1931,
- Regamey Konstanty, *Próba analizy ewolucji w sztuce*, Kraków 1973,
- Reinhard W., *Życie po europejsku*, tłum. Jacek Antkowiak, red. naukowy Wojciech Józef Burszta, Warszawa 2009,
- Ricoeur Paul, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, opracowanie i wprowadzenie Stanisław Cichowicz, tłum. Ewa Bieńkowska, Warszawa 2003,
- Ricoeur Paul, *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna*, przeł. Halina Bortnowska, w: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, Warszawa 2003, s. 81-111,
- Rietbergen Peter, *Europa. Dzieje kultury*, przeł. Robert Bartoń, Warszawa 2001,
- Rilke Rainer Maria, *Osamotniony na szczytach serca*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył Adam Pomorski, Warszawa 2006,
- *Romantyzm i nowoczesność*, red. Michał Kuziak, Kraków 2009,
- Romańska-Malina Olga, *Bunt literatów*, Warszawa - Bielsko-Biała 2009,
- Rostworowski Emanuel, *Europa oświeconych*, w: *Dziesięć wieków Europy. Studia z dziejów kontynentu*, red. Janusz Żarnowski, Warszawa 1983,
- Rorty Richard, *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. Małgorzata Szczubińska, Warszawa 1994,
- Rougemont Denis de, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. Lesław Eustachiewicz, Warszawa 1968,
- Rougemont Denis de, *Mity o miłości*, przeł. Maria Żurowska, Warszawa 2002,



- *Rozkwit średniowiecza. Zarys historii Europy. Oxford*, red. Daniel Power, z angielskiego przełożył Zbigniew Dalewski, Warszawa 2011,
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 1968,
- Rytel Jadwiga, *Barok*, w: *Literatura polska od średniowiecza do pozytywizmu*, red. Jan Zygmunt Jakubowski, Warszawa 1979,
- Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983,

- Sacha-Piekło Małgorzata, *Powietrze*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, ogień, woda, powietrze*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 199-257,
- *Sacrum w literaturze*, red. Jan Gotfryd, Maria Jasińska-Wojtkowska, Stefan Sawicki, Lublin 1983,
- Said Edward W., *Orientalizm*, wstępem opatrzył Zdzisław Żygulski jun., przeł. Witold Kalinowski, Warszawa 1991,
- Sakowska Magdalena, *Korzenie miłości romantycznej – aspekty związku Tristana i Izoldy w najstarszych znanych zapisach legendy*, w: *Miłość romantyczna*, red. Bożena Płonka-Syroka i Edyta Rudolf, Wrocław 2009, s. 79-93,
- Salmi Hannu, *Europa XIX wieku. Historia kulturowa*, tłum. Agnieszka Szurek, Kraków 2010,
- Schmitt Jean-Claude, *Gest w średniowiecznej Europie*, przeł. Hanna Zaremska, Warszawa 2006,
- Scott Tom, *Gospodarka*, w: *Szesnasty wiek. Zarys historii Europy. Oxford*, red. Euan Cameron, z angielskiego przełożyła Małgorzata Szubert, Warszawa 2011, s. 33-73,
- Scruton Roger, *Kultura jest ważna*, przeł. Tomasz Bieroń, Poznań 2010,
- Sergi Giuseppe, *L'idée de Moyen Age*, Paris 1998,
- Sheehan James J., *Kultura i życie umysłowe*, w: *Dziewiętnasty wiek. Zarys historii Europy. Oxford*, red. Tim C. W. Blanning, z angielskiego przełożyła Małgorzata Szubert, Warszawa 2011, s. 152-183.
- Shepard Jonathan, *Europa i świat zewnętrzny*, w: *Wczesne średniowiecze. Oxford. Zarys historii Europy*, red. Rosamond McKitterick, przeł. Zbigniew Dalewski, Warszawa 2010, s. 232-279,
- *Siedemnasty wiek. Zarys historii Europy. Oxford*, red. Joseph Bergin, z angielskiego przełożył Marek Urbański, Warszawa 2011,
- Siwiec Magdalena, *Tradycja misteriów i hymnów orfickich u progu romantyzmu*, w: *Hieroglifem pisane dzieje... Starożytny Wschód w wyobraźni romantyków. Studia pod red. Włodzimierza Szturca i Magdaleny Bizior-Dombrowskiej*, Warszawa 2007, s. 105-128,
- Skuczyński Janusz, „Czym się stanie ta sztuka gontyna?”. *Inspiracje Grecji antycznej w teatrze niemieckim przełomu XIX i XX wieku*, w: *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. Jarosław Ławski i Krzysztof Korotkich, Białystok 2008, s. 469-485,
- Sławiński Janusz, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974,
- *Słownik filozofii*, red. Adam Aduszkiewicz, Warszawa 2004,
- *Słownik gatunków literackich*, Warszawa - Bielsko-Biała 2008,
- *Słownik myśli filozoficznej*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008,
- *Słownik symboli*, red. J. E. Cirlot, Kraków 2006,
- *Słownik wiedzy o religiach*, red. Kazimierz Banek, Warszawa – Bielsko-Biała 2010,
- Smart Barry, *Postmodernizm*, przekł. Maciej Wasilewski, Poznań 1993,



- Sobczyk Agata, *Miłość w czasach zarazy: rozdzwiewki czasowe w "Le Voir Dit" Guillaume'a de Machaut*, w: *Dawne literatury romańskie. Specyfika – związki – dziedzictwo*, red. Maciej Abramowicz, Paweł Matyaszewski, Lublin 2002, s. 69-80,
- Sołtysik Marek, *Piękni szaleńcy czyli sztuka skandalem podszyta*, Warszawa 2006,
- Sosnowski Leszek, *Mit Hellady a sztuka ogrodowa w Europie*, w: *Ogrody – zwierciadła kultury, t.2: Zachód*, red. Leszek Sosnowski, Anna Iwona Wójcik, Warszawa 2008, s. 311-325,
- Sosnowski Leszek, *Ogród „obywatelski” starożytnej Grecji*, w: *Ogrody – zwierciadła kultury, t.2: Zachód*, red. Leszek Sosnowski, Anna Iwona Wójcik, Warszawa 2008, s. 33-58,
- Sosnowski Leszek, Wójcik Anna Iwona, *Świat ogrodu: Bliski – Daleki Zachód*, w: *Ogrody – zwierciadła kultury. T. 2.: Zachód*, red. Leszek Sosnowski, Anna Iwona Wójcik, Kraków 2008, s. 7-14,
- Southern Richard W., *The Making of the Middle Ages*, London 1993,
- Sperber Dan, *Symbolizm na nowo przemyślany*, tłumaczył Bogdan Baran, Kraków 2008,
- Starowieyski Marek ks., *Tradycje Biblijne. Biblia w kulturze europejskiej*, Kraków 2011,
 - Starr S. Frederick, *Lost Enlightenment. Central Asia's Golden Age From the Arab Conquest to Tamerlane*, Princeton and Oxford 2013,
- *Stary Testament w arcydziełach malarstwa*, tekst Regis Debray, przeł. Krystyna Arustowicz, Warszawa 2004,
- Starzyński Juliusz, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965,
- Stendhal (Henri Beyle), *Vies de Haydn, de Mozart et de Metastase*, Paris 1815; *The Lives of Haydn and Mozart with Observations on Metastasio and on the Present State of Music*, transl. from the French of L. A. C. Bombet, <http://books.google.pl>,
- Stomma Ludwik, *Słońce rodzi się 13 grudnia*, Warszawa 1981,
- Strinati Dominic, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. Wojciech J. Burszta, Poznań 1998,
- Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983,
- Stróżewski Władysław, *Wokół piękna*, Kraków 2002,
- *Studia europejskie. Zagadnienia metodologiczne*, redakcja naukowa Konstanty A. Wojtaszczyk, Wojciech Jakubowski, Warszawa 2010,
- Swart Konrad W., *The Sense of Decadence in Nineteenth Century in France*, Hague 1964,
- *Sztuka w świecie znaków*, wybrał, przełożył, słowem wstępnym i bibliografią opatrzył Bogusław Żyłko, Gdańsk 2002,
- *Szesnasty wiek. Zarys historii Europy. Oxford*, red. Euan Cameron, z angielskiego przełożyła Małgorzata Szubert, Warszawa 2011,
- Szrejter Artur, *Demonologia germańska. Duchy, demony i czarownice*, Gdańsk 2011,
- Szrejter Artur, *Mitologia germańska. Opowieści o bogach mroźnej Północy*, Gdańsk 2006,
- Szturc Włodzimierz, *Obraz Mezopotamii w kulturze europejskiej w XVIII i XIX wieku – pierwsze rozpoznania*, w: *Hieroglifem pisane dzieje... Starożytny Wschód w wyobraźni romantyków. Studia pod red. Włodzimierza Szturca i Magdaleny Bizior-Dombrowskiej*, Warszawa 2007, s. 75-88,
- *Symetrie w sztuce i naukach humanistycznych*, red. Janina Gajda-Krynicka, Wrocław 1993,
- Szyjewski Andrzej, *Od Valinoru do Mordoru*, Kraków 2003,



- Taine Hippolit, *Filozofia sztuki*, przeł. Antoni Sygietyński, t.1-2, Lwów 1911,
- Tarnas Richard, *Dzieje umysłowości zachodniej. Idee, które ukształtowały nasz światopogląd*, przekł. Michał Filipczuk, Janusz Ruskowski, Poznań 2002,
- Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988,
- Terlecki Tymon, *Zaproszenie do podróży. Szkice o miastach i kulturach*, Gdańsk 2006,
- Thomas Merton – Czesław Miłosz. *Listy*, przeł. Maria Tarnowska, Kraków 1991,
- Tischner Józef ks., *Myślenie w żywiole piękna*, Kraków 2004,
- Tischner Józef ks., *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 2005,
- Todorov Tzvetan, *Teoria symbolu*, z francuskiego przełożył Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2011
- Tokarz Bożena, *Ogrody transwersalne (przyczynek do tematu)*, w: *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury*, red. Grzegorz Gazda, Mariusz Gołąb, Kraków 2008, s. 15-30,
- Tolkien John R.R., *Drzewo i liść*, ze wstępem Christophera Tolkiena, przekładu dokonali Joanna Kokot, Marek Obarski, Krzysztof Sokołowski, Poznań 1994,
- Tolkien John R. R., *Tree and Leaf*, London 2001,
- Tomkiewicz Władysław, *Rokoko*, Warszawa 1988,
- Tomkowski Jan, *Dzieje literatury powszechnej*, Warszawa 2008,
- Tomkowski Jan, *Dzieje myśli*, Warszawa 1997,
- Torańska Teresa, *Trzy rozmowy Teresy Torańskiej. Bristiger, Głowiński, Rotfeld. Śmierć spóźnia się o minutę*, Warszawa 2010,
- Toynbee Arnold, *Studium historii*. Skrót dokonany przez Davida C. Sommervella, przełożył i przedmową opatrzył Józef Marzęcki, Warszawa 2000,
- Tresidder Jack, *Symbole i ich znaczenie*, z angielskiego przełożył Zbigniew Dalewski, Warszawa 2001,
- Trzcionkowski Lech, *Skandal mitu*, w: *Mit – symbol – mimesis. Studia z dziejów teorii i historii sztuki dedykowane Profesor Elżbiecie Wolickiej-Wolszleger*, Lublin 2009, s. 69-82,
- Trzciński Łukasz, *Mit bohaterski w perspektywie antropologii filozoficznej i kulturowej*, Kraków 2006,
- *Trzeci dywan perski*, wybrał i przetłumaczył Władysław Dulęba, Kraków 1986,
- Trzeciak Przemysław, *Historia, psychika, architektura*, Warszawa 1988,
- Trzeźniowski Dariusz, *Eros i Psyche. Apulejusz, Żuławski, Różycki*, w: *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. Jarosław Ławski i Krzysztof Korotkich, Białystok 2008, s. 507-514,
- Turley Alan C., *Max Weber and the Sociology of Music*, „*Sociological Forum*” 2001, vol. 16., nr 4., s. 633-653,

- Uhlig Helmut, *Jedwabny szlak. Kultury antyku między Chinami a Rzymem*, przełożył z niemieckiego Janusz Danecki, Katowice 2007,
- Ullman Walter, *Średniowieczne korzenie renesansowego humanizmu*, przeł. Jolanta Mach, Łódź 1985,
- *Uniwersalizm i swoistość kultury polskiej*, red. Jerzy Kłoczowski, t.1-2., Lublin 1990,
- Uspienski Boris, *Historia i semiotyka. Percepcja czasu jako problem semiotyczny*, w: *Historia i semiotyka*, przełożył i przedmową opatrzył Bogusław Żyłko, Gdańsk 1998,



- Vaughan Patrick, *Zbigniew Brzeziński*, z angielskiego przełożył Piotr Amsterdamski, Jadwiga Amsterdamska, Jacek Barczyński, Warszawa 2010,
- Vincent Van Gogh. *Life, Work and Contemporaries*, Van Gogh Museum Amsterdam 2005,
- Vergo Peter, *That Divine Order. Music and the Visual Arts from Antiquity to the Eighteenth Century*, London 2005,
- Vouilloux Bernard, *Langages de l'art et relations transaesthétiques*, Paris 1977,

- Wallis Mieczysław, *O rozumieniu dążeń artystycznych w dziełach sztuki*, w: *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931-1949*, Kraków 1968, s. 59-79,
- Wallis Mieczysław, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931-1949*, Kraków 1968,
- Wallis Mieczysław, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983,
- Walther Ingo F., Metzger Rainer, *Van Gogh. The Complete Paintings*, English transl. Michael Hulse, Koeln 2006,
- Wandycz Piotr, *Pax Europea. Dzieje systemów międzynarodowych w Europie 1815-1914*, Kraków 2003,
- Ward Laura i Steeds Will, *Demony. Wizje zła w sztuce*, tłum. Ewa Romkowska, Warszawa 2008,
- *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji*. Studia pod redakcją Andrzeja Tyszczyka, Edwarda Fiały, Ryszarda Zajączkowskiego, Lublin 2003,
- *Wczesne średniowiecze. Zarys historii Europy. Oxford*, red. Rosamond McKitterick, z angielskiego przełożył Zbigniew Dalewski, Warszawa 2010,
- Weber Max, *Die rationale und soziologischen Grundlagen der Musik*, Tuebingen 1972,
- Weber Max, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, transl. Talcott Parsons, London [1965],
- Weber Max, *Socjologia religii. Dzieła zebrane. Etyka gospodarcza religii światowych*, cz. I – III, tłumaczenie: Tadeusz Zatorski, Grzegorz Sowiński, Dominika Motak, Kraków 2006,
- Weliek René, Warren Austin, *Teoria literatury*, przekł. i red. Maciej Żurawski, Warszawa 1976,
- *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*, red. Piotr Kowalski, Opole 2003,
- Wiczorkiewicz A., *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996,
- *Wielki atlas mitów i legend świata*, red. William G. Doty, z angielskiego przełożył Jerzy Korpanty, Warszawa 2004,
- *Wielkie mowy historii*, t. 1.-4., red. Komitet, Warszawa 2006,
- Wielowieyski Andrzej, *Kultura europejska*, w: *Europa na co dzień Pakiet edukacyjny*, wyd. CODN Warszawa 1997, s. A-III/1-4.
- Wilkoszewska Krystyna, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000,
- Winock Michel, *Parlez-moi de la France*, Paris 1994,
- *W kręgu cywilizacji europejskiej. Praca ofiarowana Prof. Andrzejowi Piskozubowi w 40-lecie pracy naukowej*, Gdańsk 1996,
- *Wobec sztuki. Historia, krytyka, teoria*, red. Elżbieta Wolicka i Piotr Kosiewski, Lublin 1992,
- Wojtaszczyk Konstanty A., *Integracja europejska*, Warszawa 2011,



- Wood Ian, *Kultura*, w: *Wczesne średniowiecze. Zarys historii Europy*. Oxford, red. Rosamond McKitterick, z angielskiego przełożył Zbigniew Dalewski, Warszawa 2010, s. 194-231,
- Woronow Ilona, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008,
- *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia. W kręgu psychologii głębi i mitologii*, t. II, oprac. Henryk Markiewicz, Kraków 1976,
- Wyczański Andrzej, *Wschód i Zachód Europy w początkach doby nowożytnej*, Warszawa 2003,

- *Zarys historii Europy. Oxford*, red. Tim C. W. Blanning, t. I – IX, Warszawa 2010-2011,
- Zdrada-Cok Małgorzata, *Drzewo, klucz, kamień. Inspiracje filozoficzne w koncepcji ogrodu Michela Tourniera*, w: *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury*, red. Grzegorz Gazda, Mariusz Gołąb, Kraków 2008, s. 219-232,
- Zieliński Edward Iwo OFM, *Istota wolności: Anzelm – Plotyn – Augustyn – Jan Duns Szkot*, w: *Czasy katedr – czasy uniwersytetów. Źródła jedności narodów Europy*, red. Wiesława Sajdek, Lublin 2005, s. 39-56,
- Zieliński Zygmunt, *Niemcy. Zarys dziejów*, Katowice 1998,
- Zlat Mieczysław, *Symetria w sztuce*, w: *Symetrie w sztuce i naukach humanistycznych*, red. Janina Gajda-Krynicka, Wrocław 1993, s. 49-97,
- *Znaki i symbole. Ilustrowany przewodnik National Geographic*, red. Maria Aleksandrow, tłum. Barbara Kocowska London – New York – Munich – Melbourne – Sydney – Warszawa 2009,
- Życiński Józef, *Chrześcijańskie składniki w kulturze europejskiej*, w: *Humanitas grecka i rzymska*, red. ks. Remigiusz Popowski, Lublin 2005, s. 17-30,
- *100 najważniejszych księzek świata*, przekł. J. Mikos, Warszawa 2001.

ŹRÓDŁA MULTIMEDIALNE

- *Dzieje cywilizacji*, Optimus Pascal SA, Bielsko-Biała 1999,
- *The Cyclopedie of Music and Musicians* Grove on-line,
- *Historia*, Encyklopedia multimedialna PWN, Warszawa 1999,
- *Język polski. Literatura, sztuka*. Encyklopedia multimedialna PWN, Warszawa 2008,
- *Multimedialna Encyklopedia Powszechna* PWN, Warszawa 2005,
- *Skarby kultury. Arcydzieła sztuki i architektury, wielcy artyści i ich epoki*, Warszawa 2008,
- *Skarby przyrody. Cuda natury, rezerваты i parki przyrody, fascynujące miejsca i gatunki*, Warszawa 2008,
- *Sztuka*. Encyklopedia multimedialna PWN, Warszawa 1999,
- *Wielkie biografie* Encyklopedia PWN, Warszawa 2006,
- *XX wiek*, Encyklopedia PWN, Warszawa 2001.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA CYTOWANA I UZUPEŁNIAJĄCA



MUZYKA

- Abraham Gerald, *Choral Music*, w: *Romanticism 1830 – 1890. The New Oxford History of Music*, t. IX, ed. Gerald Abraham, . 793 – 830,
- Ackère van Jean, *L'âge d'or de la musique française*, Bruxelles 1966,
- Adorno Theodor Wiesengrund, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. Fryderyka Wayda, słowem wstępnym opatrzył Stefan Jarociński, Warszawa 1974,
- Agawu Kofi Victor, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford Studies in Music Theory, Oxford University Press 2009,
- Allen Warren Dwight, *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600-1960*, New York 1962,
- d'Almendra Julie, *Les Modes gregoriens dans l'oeuvre de Claude Debussy*, Paris 1950,
- Anderson Nicholas, *Baroque Music. From Monteverdi to Händel*, London 1994,
- Ansermet Ernst, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchatel 1961,
- Antokoletz Elliott, *Muzyka XX wieku*, tłumaczenie Justyna Chęsy-Parda, Jacek Lesiński, Agnieszka Kubiak, Inowrocław 2009,
- Arlettaz Vincent, *Aux origines de la musique contemporaine*, Martigny 1992,
- Augustyn Rafał, *Czy w muzyce współczesnej istnieją style narodowe*, w: *Haendel, Haydn i idea uniwersalizmu muzyki*, red. Ryszard Daniel Golianek, Piotr Urbański, Poznań 2010, s. 325-343,
- Ausoni Alberto, *Muzyka. Leksykon historia, sztuka, ikonografia*, tłum. Ewa Morka, Warszawa 2007,

- Baculewski Krzysztof, *Historia muzyki polskiej. Współczesność, cz.1.: 1939-1974*, Warszawa 1996,
- Austin William W., *Music in the XXth Century from Debussy through Stravinsky*, US of America – London 1966,
- Baculewski K., *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984*, Kraków 1987,
- Bailey Robert, *Richard Wagner Prelude and Transfiguration from "Tristan and Isolde"*, New York 1985,
- Baird Tadeusz, Izabella Grzenkowicz, *Rozmowy, szkice, refleksje*, Kraków 1982,
- Barenboim Daniel, Said Edward W., *Paralele i paradoksy*, przeł. Aleksander Laskowski, Warszawa 2007,
- Barone Anthony Edward, *Modernist Rifts in a Pastoral Landscape: Observations on the Manuscripts of Ralph Vaughan Williams Fourth Symphony*, "The Musical Quarterly" 2008, nr 91 (1-2), s. 60-88,
 - Barraud Henry, *La France et la musique occidentale*, Gallimard 1956,
- Barton J.P., *Le sentiment de la nature dans la musique pour orgue en France, notamment au XIXe siècle*, Univ. Paris Sorbonne Paris IV, 1993,
- Basini Laura, *Verdi and Sacred Revivalism in Post-Unification Italy*, „19th-Century Music”, vol. 28., nr 2. (jesień 2004), s. 133-159,
- Bass Richard, *From Gretchen to Tristan: The Changing Role of Harmonic Sequences in the Nineteenth Century*, "The XIXth Century Music" 1996, nr 3, s. 263-285,
- Bauman-Szulakowska Jolanta, *Adolf Bernard Marx i jego idea formy sonatowej*, w: *Forma sonatowa – metody analizy*, Warszawa 2000, s. 3-35,



- Bauman-Szulakowska Jolanta, *Francuski koncert fortepianowy – problem, komparatystyka*, w: *Muzyka Fortepianowa XI. Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku nr 56*, Gdańsk 1998, s. 329-339,
- Bauman-Szulakowska Jolanta, *Forma sonatowa w XIX i w pierwszej połowie XX wieku. Gatunek koncertu od baroku do klasycyzmu*, Katowice 2003,
- Bauman-Szulakowska Jolanta, *Forma sonatowa w XIX i w pierwszej połowie XX wieku. Przegląd historyczny i analityczny. Wiek XIX – sonaty fortepianowe i utwory kameralne*, Katowice 1999,
- Bauman-Szulakowska Jolanta, *La reception et la transformation du style de Frédéric Chopin dans la musique française jusqu'au milieu du XXe siècle*, w: *Chopin and His Work in the Context of Culture*, ed. Irena Poniatowska, vol. 2., Warszawa – Kraków 2003, s. 354-369,
- Bauman-Szulakowska Jolanta, *Śląskie intermundia. Muzyka instrumentalna na Śląsku w latach 1945-1995*, Katowice 2001,
- Bauman-Szulakowska Jolanta, *Sérénité – Humor – Fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisca Poluensa*, Poznań 2000,
- Bauman-Szulakowska Jolanta, *Sérénité i unicum Sonaty h-moll Fryderyka Chopina. Studium komparatystyczne*, w: *Sonaty Fryderyka Chopina. Forma sonatowa*, Warszawa 2001, s. 44-61,
- Bauman-Szulakowska Jolanta, *Twórczość kameralna Gabriela Fauré'go i Ernesta Chaussona jako obraz przemian epoki*, w: *Teksty o muzyce francuskiej. „Res Facta Nova 3”* (12), Poznań 1999, s.113-117,
- *Beethoven. Studia I interpretacje 3. Beethoven und die Barockzeit: Inspirationen, Kontext, Resonanz. Beethoven zwischen Nord und Süd*, red. Mieczysław Tomaszewski i Magdalena Chrenkoff, Krakow 2006,
- Beller-McKenna Daniel, *How „deutsch” is a Requiem ? Absolute Music, Universality and the Reception of Brahms's “Ein deutsches Requiem” op. 45, “19th-Century Music”*, vol. 22, nr 1 (Lato, 1998), s. 3-19,
- Bellman Jonathan, *The Exotic in Western Music*, Boston 1998,
- Berger Karol, *Narracja i liryka, poetyckie formy i przedmioty artystycznego przedstawienia*, w: *Interdisciplinary Studies in Musicology II*, red. J. Stęszewski i M. Jabłoński, Poznań 1992, s. 40-55,
- Berkovec Jiri, *Dworzak*, z języka czeskiego przełożyła Maria Erhard-Gronowska, Kraków 1976,
- Bias Iwona, *Aleksander Lasoń. Portret kompozytora*, Katowice 2001,
- Biermann Joanna, *Christus am Oelberge: North-South Konfrontation, Conflict, Synthesis*, w: *Beethoven. Studia i interpretacje 3. Beethoven und die Barockzeit: Inspirationen, Kontext, Resonanz. Beethoven zwischen Nord und Süd*, red. Mieczysław Tomaszewski i Magdalena Chrenkoff, Krakow 2006, s. 275-298,
- Blanning Tim, *The Triumph of Music. Composers, Musicians and their Audiences 1700 to the Present*, London 2008,
- Blume Friedrich, *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey*, translated by M.D. Herter, London-Boston 1979,
- Bolesławska-Lewandowska Beata, *Symfonie Henryka Mikołaja Góreckiego – myślenie awangardowe a tradycja gatunku*, w: *Idee modernizmu I postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej I w refleksji o muzyce*. Studia pod red. Alicji Jarzębskiej i Jadwigi Paji-Stach, Kraków 2007, s. 238-259,
- Borris Siegfried, *Der Schlüssel zur Musik von Heute*, Düsseldorf-Wien 1967, s.117-118,



- Borris Siegfried, *Historische Entwicklung der Neuen Musik*, w: *Stilkriterien der Neuen Musik*, Berlin 1961,
- Bower Calvin M., *The Transmission of Ancient Music Theory into the Middle Ages*, w: *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. By Thomas Christensen, Cambridge Univ. Press 2001, s. 136-167,
- Bridgman Nanie, *La musique italienne*, Paris 1973,
 - Bristiger Michał Bristiger, *Reinholda Brinkmanna nowe pojęcie "receptji muzycznej" w jej dwudziestowiecznej fazie*, *De Musica XVI*, 2012,
- Brockway W., Weinstock H., *The World of Opera. The Story of its Development and of its performance*, London 1963,
- Brody E., *Paris – The Musical Kaleidoscope 1870-1925*, London 1988, USA 1987,
- Brooks Jeanice Brooks, *The Musical Work of Nadia Boulanger. Performing Past and Future Between the Wars*, Cambridge 2013,
- Brunet Nathalie, *Musique germanique et modernisme en France a l'aube du XXe siècle*, "Revue Internationale de la Musique Francaise" 1985, nr 18,
- Bukofzer Manfred, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, tłum. Elżbieta Dziębowska, Warszawa 1970,
- Burkholder J.Peter, Grout Donald Jay, Palisca Claude V, *A History of Western Music*, New York – London 2010,

- Caballero Carlo, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Cambridge 2001,
- Cadenbach Rainer, *Równoczesność jako problem – kwartety smyczkowe Beethovena i Schuberta z czerwca roku 1826*, w: *Od Beethovena do Mahlera. Beethoven i muzyka XX wieku. Beethoven – Schubert – Chopin. Studia I interpretacje 2.*, red. Mieczysław Tomaszewski i Magdalena Chrenkoff, Kraków 2003, s. 211-224,
- Cannon Beekman C., Johnson Alvin H., Waite William G., *The Art of Music. A Short History of Musical Styles and Ideas*, New York 1960,
- Caplin William E., *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford University Press 1998,
- Chadzinikolau Ares, *Instrumenty muzyczne w starożytnej Grecji*, w: *De musica commentarii*, vol. 2., red. Teresa Brodniewicz i Hanna Kostrzewska, Poznań 20201, s. 11-26,
- Chailley Jacques, Dufourcq Norbert, *La musique française*, Paris 1965,
- Chion Michel, *La symphonie a l'epoque romantique. De Beethoven a Mahler*, Fayard 1994,
- Chłopecki Andrzej, *Bach: Katedra versus Ogród*, magazyn „Chopin” 2010, nr 3,
- Chłopicka Regina, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*, w: *Muzykologia wobec przemian kultury I cywilizacji*, red. Ludwik Bielawski, Katarzyna Dadak-Kozicka, Agnieszka Leszczyńska, Warszawa 2001, s. 13-22,
- Chłopicka Regina, *Krzysztofa Pendereckiego twórczość religijna*, w: *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia, tom X*, Warszawa 1988, s. 24-31,
- Chodkowski Andrzej, *Teoria formy sonatowej Francesco Galeazziego i jej zastosowanie do analizy dzieł Haydna i Mozarta*, "Muzyka" 1991, nr 4, s.69-77,
- Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia muzyki polskiej cz. I*, Kraków 1995, cz. II, Kraków 1996,
- Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia muzyki*, t. I, Kraków 1989, t. II, Kraków 1990,
- Chomiński Jozef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Opera i dramat*, Kraków 1976,



- Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Wielkie formy instrumentalne*, Kraków 1987,
- *Chopin and His Work in the Context of Culture*, ed. Irena Poniadowska, vol. 1. I 2., Warszawa – Kraków 2003,
- Clarke David, *The Music and Thought of Michael Tippett. Modern Times and Metaphysics*, Cambridge University Press 2006,
- Cobett Walter W., *Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Oxford Univ. Press 1964, s.105,
- Code David J., *Hearing Debussy Reading Mallarme: Music apres Wagner in the Prelude a l'apres-midi d' un faune*, „*Journal of the American Musicological Society*” 2001, nr 54 (3), s. 493-554,
- Collaer Paul *La musique moderne*, Paris - Bruxelles 1963,
- Cook Deryck, *The Language of Music*, London Oxford University Press-New York-Toronto 1960,
- Cooper Martin, *French Music from Death of Berlioz to the Death of Fauré*, London 1951,
- Cortot Alfred, *La musique française de piano*, Presses Universitaires de France, 1981,
- Cowell Henry i Sidney, *Ives* Kraków 1982,

- Daffner Hugo, *Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart*, Leipzig 1906,
- Dahlhaus Carl, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, Kraków 1988,
- Dahlhaus Carl, *Nineteenth Century Music*, translated by J. Bradford Robinson, University of California Press/Berkeley, Los Angeles, London 1989,
- Dallin Leo, *Techniques of Twentieth Century Composition*, Dubuque, Iowa, USA 1957,
- Dankowska Jagna, *Myślenie archetypiczne w muzyce*, w: *Archetyp. Dzieło muzyczne i jego archetyp. The Musical Work and its Archetype*, red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2006, s. 9-24,
- Danuser Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Regensburg 1992,
- Daverio John, *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, New York 1993,
- Dayan Peter, *Nature, Music and Meaning in Debussy's Writing*, „*XIXth Century Music*” 2005, nr 3, s.214-229,
- Dietschy Marcel, *A Portrait of Claude Debussy*, ed. and trans. W. Ashbrook and M.G.Cobb, Oxford 1990,
- Dolan Therese, *Manet, Wagner and the Musical Culture of Their Time*, London 2013,
- Doumet Christian, Pincet Claude, *Les musiciens français*, Rennes 1982,
- Downs Philip G., *Classical Music. The Era of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York- London 1992,
- Drew Davies, *Modern French Music*, w: *European Music in the Twentieth Century*, London 1961, s.252-253,
- Droba Krzysztof, „*Błękitna godzina*” *Fabre'a i Knapika*, „*Ruch Muzyczny*” 1992, nr 7,
- *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier, Kraków 2004,
- Dufourcq Norbert, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze a` Jehan Alain*, Paris 1941, 1949,



- Dufourcq Norbert, *La musique française*, Paris 1965,
- *Dzieło muzyczne, jego estetyka, struktura i recepcja, I.*, red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2005,
- *Dzieło muzyczne i jego archetyp. The Musical Work and its Archetype*, red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2006,
- *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją*, red. Janusz Krassowski, Gdańsk 1998,

- Eckart – Bäcker Ursula, *Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne. Die Zeit im Spiegel der Kritik*, Regensburg 1965,
- Egert Paul, *Die Klaviersonate in Zeitalter der Romantik, Bd. I.*, Berlin 1934,
- Einstein Albert, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł. Michalina i Stefan Jarociński, Kraków 2008,
- *Encyclopedie de la Pleiade. Histoire de la Musique, t.I, II*, sous la direction de Roland-Manuel, Gallimard 1963,
- Erhardt Ludwik, *Brahms*, Kraków 1975,
- *European Music in the Twentieth Century*, London 1961,

- Fangorowa Krystyna, *Zarys historii muzyki, cz.1.: Od muzyki ludów pierwotnych do klasycyzmu*, Kraków 2001,
- Faure Michel, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XXe siècle*, Paris 1997,
- Faure Michel, *Musique et société du Second Empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion 1985,
- Favre Michel, *Fauré*, w: *Kammermusik*, Zurich 1949,
- Floros Constantin, *Der Mensch, die Liebe und die Musik*, Zurich-Hamburg 2000,
- Floros Constantin, *Gustav Mahler. Visionär und Despot. Porträt einer Persönlichkeit*, Zürich – Hamburg 1998,
- Fleury Michel, *L'impressionisme et la musique*, Fayard 1996,
- *Forma sonatowa – metody analizy*, Warszawa 2000,
- François-Sappey Brigitte, *La musique en France depuis 1870*, Fayard 2013,
- Fubini Ernst, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zbigniew Skowron, Kraków 1997,
- Fubini Ernst, *Les philosophes et la musique*, Paris 1983,
- Fulcher Jane F., *The Composer As Intellectual. Music and Ideology in France 1914-1940*, Oxford 2005,

- Gabryś Ryszard, *Inspiracje góralskie i etos gór w poematach Wojciecha Kilara*, w: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej. Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu nr 49*, Wrocław 1990, s. 173-201,
- Gallois Jean, *Franck et l'école de Franckiste*, w: *150 ans de la musique française 1789-1939*, red. Alain Artaud, Lyon 1991,
- Gavoty Bernard, *Louis Vierne. La vie et l'oeuvre*, Paris 1943,
- Gavoty Bernard, Daniel-Lesure, Canteloube J., *Pour ou contre la musique moderne?*, Paris 1957,
- Georgii Walter, *Klaviermusik*, Atlantis 1950,
- Gillian B., *Strauss*, Grove Music Online,
- Gmys Marcin, *Mit dionizyjski w "Królu Rogerze" Karola Szymanowskiego, "De Musica" IX*, 2004,
- Goetschius Percy, *The Larger Forms of Musical Composition*, New York 1915,



- Goldbeck Frédéric, *Des compositeurs au XXe siècle. France, Italie, Espagne*, traduit par Gerard Brunschwig, Parution 1988,
- Golianek Ryszard Daniel, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998,
- Golianek Ryszard Daniel, *Zrozumieć operę*, Łódź 2009,
- Gołaszewska Maria, *Reinterpretacje muzyce. Esej z pogranicza estetyki i teorii muzyki*, w: *Bliżej muzyki, bliżej człowieka*, red. Andrzej Białkowski, Barbara Smoleńska-Zielińska, Lublin 2002,
- Gołąb Maciej, *Chopins Harmonik. Chromatik in ihrer Beziehung zu Tonalität*, Koeln 1995,
- Gołąb Maciej, *Dodekafonia*, Bydgoszcz 1987,
- Gołąb Maciej, *Spór o istotę poznania dzieła muzycznego*, Wrocław 2003,
- Goubault Christian, *Vocabulaire de la musique romantique*, Minerve 1997,
- Grabner Hermann, *Anleitung zur Fugenkomposition*, Leipzig 1934,
- Griffiths Paul, *Brève histoire de la musique moderne. De Debussy a` Boulez*, traduit par Marie-Alyx Revellat, Fayard 1992,
- Gruszczyńska-Ziółkowska Anna, *Koncert w Hadesie: jaskinia i grotta jako źródła dźwiękowych inspiracji*, w: *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. Sławomira Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003,
- Guczalski Krzysztof, *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Proba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków
- Guichard Leon, *La musique et les lettres en France au temps du Wagnérisme*, Paris 1963,
- Gut Serge, *La musique moderne de 1900 a 1945*, w: *Histoire de la musique. La musique occidentale du moyen âge a` nos jours sous la direction de Marie-Claire Beltrando-Patier*, Bordas 1982, s. 513-560,
- Gwizdalanka Danuta, *Historia muzyki 3.*, Kraków 2009,

- Halm August, *Von Zwei Kulturen der Musik*, München 1920;
- Hamel Peter Michael, *Przez muzykę do samego siebie. O nowym przeżywaniu muzyki*, przeł. Piotr Maculewicz, Wrocław 1995,
- *Händel, Haydn i idea uniwersalizmu muzyki*, red. Ryszard Daniel Golianek, Piotr Urbański, Łódź 2010,
- Halm August, *Die Symphonie Anton Bruckner*, 1914,
- Halm August, *Von Zwei Kulturen der Musik*, Munchen 1920,
- Hannikainen Ilmari, *Sibelius and the Development of Finnish Music*, transl. Aulis Nopsauen, Londoïn (1962),
- Harley Maria Anna, *Natura naturans, natura naturata a idiom natury” Bartóka*, „*Muzyka*” 1997, nr 1, s.71-92,
- Harley Maria Anna, *Słowik i tajemnice nocy, czyli o realizmie i symbolice śpiewu słowika w muzyce*, „*Muzyka*” 1992, nr 3, s.13-36,
- Harper John, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, przeł. Małgorzata Kowalska, Kraków 1997,
- Hatten Robert, *Interpreting Musical Gesture, Topics and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2004,
- Headlam Dave, *Row Derivation and Contour Association in Berg’s “Der Wein”*, “*Perspectives of New Music*”, vol. 28., nr 1 (zima 1990), s. 256-292,
- Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki dyscyplinarnej*, Kraków 2008,
- Hell Henri, *Francis Poulenc. Musicien français*, Fayard 1978,



- Helm Theodor, *Beethoven's Streichquartette*, Leipzig 1921,
- Helman Zofia, Jarociński Stefan, *Debussy*, w: *Encyklopedia PWM*, tom c-d, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1984,
- Helman Zofia, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej*, Kraków 1985,
- Hepokoski James, Darcy Warren, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press 2006,
- Hess Carol A., *Manuel de Falla*, Grove online,
- Hinz Edward ks., *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Pelplin 2003,
- Hinz Edward ks., *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 2008,
- *Histoire de la musique. La musique occidentale du moyen âge à nos jours sous la direction de Marie-Claire Beltrando-Patier*, Bordas 1982,
- Holloway Robin, *Debussy and Wagner*, London 1979,
- Holmes Paul, *Debussy*, przekł. Roman Kowal, Kraków 1999,
- Holstein Jean-Paul, *L'espace musical dans la France contemporaine*, Paris 1988,
- Horton J. i Grinde N., *A. Dvořák*, Grove Music Online,
- Howat Roy, *The Art of French Piano Music. Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, Yale University Press – New Haven and London 2009,
- Hübner Steven, *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism and Style*, Oxford Univ. Press 1999,
- Hurard-Viltard Eveline, *Le Groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*, Paris 1988,

- *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. Alicja Jarzębska i Jadwiga Paja-Stach, Kraków 2007,
- d'Indy Vincent, *Richard Wagner et son influence sur l'art musical française*, Paris 1930,
- *Inspiracje w muzyce XX wieku*, red. Alicja Matracka-Kościelny, Warszawa – Podkowa Leśna 1993,
- *Interdisciplinary Studies in Musicology II*, red. Jan Stęszewski i Maciej Jabłoński, Poznań 1993,
- *Interdisciplinary Studies in Musicology VI*, red. Maciej Jabłoński and Ryszard J. Wieczorek, Poznań 2007,

- Jabłoński Maciej, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki Eero Tarastiego*, Poznań 1999,
- Jachimecki Zdzisław, *Wagner*, Kraków 1973,
- Janicka-Słysz Małgorzata, *Od psalmu i hymnu do songu i Liedu. Muzyka i Liryka nr 7. Studia pod red. Mieczysława Tomaszewskiego*, Kraków 1998, s.91-106,
- Janicka-Słysz Małgorzata, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Kraków 2013,
- Jankélévitch Vladimir, *Ravel*, Kraków 1977,
- Jarociński Stefan *Ideologie romantyczne*, Kraków 1979,
- Jarociński Stefan, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1976,
- Jarociński Stefan, *Problem ekspresji w muzyce i ekspresjonizm Schönberga*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Teresa Cieślukowska, Janusz Sławiński, Ossolineum 1980, s. 83-101,
- Jarzębska Alicja, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce. Studia pod red. Alicji Jarzębskiej i Jadwigi Paji-Stach*, Kraków 2007,



- Jarzębska Alicja, *Nacjonalizm i ideologia postępu a koncepcje muzyki narodowej i ponadnarodowej*, w: „Forum Muzykologiczne” 2004, nr 1 „Polskość i europejskość w muzyce”, Warszawa 2004, s.11-21,
- Jarzębska Alicja, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004,
- Jarzębska Alicja, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Kraków 2002,
 - Johnson Ashley Barrett, *Training the Composer. A Comparative Study Between the Pedagogical Methodologies of Arnold Schönberg and Nadia Boulanger*, Cambridge 2010,

- Kamiński Marcin, *Różycki*, Bydgoszcz 1987,
- Kański Józef, *Przewodnik operowy*, Kraków 1973,
- Kasperski Jakub, *French Requiems from the Years 1877-1963 as Thanatological Communication, Interdisciplinary Studies in Musicology* nr 7, ed. Danuta Jasińska i Piotr Podlipniak, Poznań 2008, s. 161-170,
- Keller Hermann, *The Well-Tempered Clavier by Johann Sebastian Bach*, transl. by Leigh Gardine, London 1965,
- Kennedy Michael, *Requiem of Giuseppe Verdi*, *The Oxford History of Music*, 2006, s. 985,
- Kennedy Michael, *Strauss. Tone Poems*, London 1984,
- Kerman Joseph, *Contemplating Music. Challenge to Musicology*, Harvard University Press 1985,
- Kerman Joseph, *Les quators de Beethoven*, version française de Marcel Marnat, Paris 1974,
- Klein Richard, *Die Pastorale, der Projekt Natur und der postmoderne Schlussverkauf: Ueber die Gegenwart und Vergänglichkeit Beethovens*, „*Musik und Aesthetik*” 2002, nr 6 (21), s. 99-116,
- Kłosiński Marek, *Człowiek w sytuacji kontaktu z muzyką*, Warszawa 1995,
- Knepler Georg, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. II*, Berlin 1961,
- Knight D.B., *Landscapes in Music. Space, Place and Time in the World's Great Music*, Lanham- Boulder – New York – Toronto – Oxford 2006,
- Kofi Victor Agawu, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, *Oxford Studies in Music Theory*, Oxford University Press 2009,
- Kolarzowa Romana, *Postmodernizm w muzyce. Ewolucja teorii i praktyki muzycznej*, Warszawa 1993,
- *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. Alicja Jarzębska i Jadwiga Paja-Stach, Kraków 2007, s.55-73,
- Kowalska Małgorzata, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001,
- *Konzertbuch. Klaviermusik A-Z*, herausgegeben von Christof Rieger, Leipzig 1979,
- Kozłowski Krzysztof, *Salvation in Love. “Tristan und Isolde” by Richard Wagner*, w: *Interdisciplinary Studies in Musicology VI*, red. Maciej Jabłoński and Ryszard J. Wieczorek, Poznań 2007, s. 109-128,
- Kramer Jonathan D., *O genezie muzycznego postmodernizmu*, przeł. Dorota Maciejewicz, „*Muzyka*” 2000, nr 3, s.63-72,
- Krause Ernst, *Strauss. Człowiek i dzieło*, przeł. Karol Bula, Kraków 1983,

- Landormy Paul, *La musique française après Debussy*, Paris 1943,
- Lang Paul H., *Music in Western Civilisation*, New York 1941,



- Lavoix Henri, *La musique française*, 1910,
- Lester Joël, *Rameau and Eighteenth-Century Harmony*, w: *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. By Thomas Christensen, Cambridge Univ. Press 2007, s. 25-40,
- Lesure François, *Claude Debussy avant "Pélleas" ou les années symbolistes*, Paris 1992,
- Lewin David, *Musical Form in Transformation. Four Analytic Essays*, Oxford University Press 2007,
- Lewkowicz Wojciech ks., *Muzyka sakralna w trzech częściach*, Warszawa 1961,
- Lindstedt Iwona, *Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Lublin 2001,
- Lindstedt Iwona, *Sonorystyka w twórczości polskich kompozytorów XX wieku*, Warszawa 2010,
- Lissa Zofia, *Główne nurty stylistyczne w muzyce polskiej 1944-1974*, „Muzyka” 1975, nr 3, s. 8.,
- Lissa Zofia, *Wstęp do muzykologii*, Warszawa 1974,
- Lynn Kelly Laura, *August's Halm. Von Zwei Kulturen dr Musik*, Proquest Dissertations and Theses, The University of Texas at Austin, 2008,

- Machlis Joseph, *Introduction to Contemporary Music*, New York 1961,
- Maciejewicz Dorota, *Zegary nie zgadzają się ze sobą. Spór o czas w muzyce drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 2000,
- Mackerness Eric D., *A Social History of English Music*, London-Toronto 1964,
- Marenne de Toya, *La poïesis en question: Les poètes français et Richard Wagner*, Proquest Dissertations and Theses, Univ. of Chicago 2002,
- Markiewicz Leon, *Fuga w twórczości klasyków wiedeńskich*, Katowice 1978,
- Markiewicz Leon, *Wielka Fuga op. 133 Ludwiga van Beethovena jako przykład formy krzyżowej*, w: *W 150. rocznicę śmierci Ludwiga van Beethovena. Materiały z sesji naukowej*. Ogólnopolska Sesja Naukowa 8-10.XI.1977, PWSM w Krakowie, red. Krzysztof Meyer, s. 108-114,
- Marson Colin, *Music in Britain*, London 1963,
- Marx Adolf Bernard, *Musical Form in the Age of Beethoven. Selected Writings on Theory and Method*, ed. and translated by Scott Burnham, Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, gen. editor Ian Bent, Cambridge 2006,
- Mądry Alina, *Styl galant – schylek czy przełom w muzyce ?*, w: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze, t. 2.*, red. Ewa Borkowska i Eugeniusz Knapik, Katowice 2006, s. 64-75,
- Meyer Krzysztof, *Forma muzyczna w aspekcie psychologicznym*, „Muzyka” 1992, nr 1, s.3-19,
- Meyer Leonard B., *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974,
- Meyer Leonard B., *Style and Music. Theory, History and Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1996,
- Mianowski Jarosław, *Hermeneutyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII –XIX wieku*, Toruń 2000,
- *Między muzykologiczną refleksją a pedagogiczną pasją. Księga Jubileuszowa dedykowana Profesorowi Leonowi Markiewiczowi w osiemdziesiąte urodziny*, red. Grażyna Darlak, Dominika Lenska, Iwona Mida, Anna Waluga, Katowice 2008,
- Mika Bogumiła, *Cytaty w muzyce polskiej XX wieku. Konteksty, fakty, interpretacje*, Kraków 2008,



- Mika Bogumiła, *Muzyka jako znak. W kontekście analizy paradygmatycznej*, Lublin 2007,
- Millington Barry, *Bühnenweihfestspiel in Three Acts by Richard Wagner*, Grove online,
- *Modernisme Musical Français*, „Revue Internationale de la Musique Française” 1985, nr 18,
- Moraczewski Krzysztof, *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury. Próba analizy kulturowego funkcjonowania zachodnioeuropejskiej muzyki artystycznej*, Poznań 2007,
- Morawski Jerzy, *Teoria muzyki w średniowieczu*, Warszawa 1979,
- Morgan Robert P., *Twentieth Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York – London 1991,
- Moser Ruth, *L'impressionisme français*, Genève 1952,
- de la Motter-Haber Helga, *Musik und Natur; Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber Verlag 2000,
- *Music in the Mirror; Reflections on the History of Music and Literature for the 21st Century*, ed. Andreas Giger and Thomas J. Mathiesen, Lincoln-University of Nebraska Press-London 2002,
- *Music Theory in the Age of Chromaticism*, ed. Ian Bent Cambridge 2005,
- *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der Internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig, H.12.*, Leipzig 2008,
- *Muzyka Fortepianowa XI. Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku nr 56*, Gdańsk 1998,
- *Muzyka i liryka. Pieśń europejska między romantyzmem a modernizmem*, red. Mieczysław Tomaszewski, Kraków 2000,
- *Muzyka w ogród. Muzyka w ogrodzie – ogród w muzyce*, red. Sławomira Żerańska-Kominek, Gdańsk 2010,
- *Muzyka polska 1945-1995*, red. Hubert Oleschko, Kraków 1996,
- *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia, tom X*, Warszawa 1988,
- *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. Andrzej Hejmej, Kraków 2002,
- *Muzyka w muzyce. Spotkania muzyczne w Baranowie 1977 2/1*, red. Teresa Malecka, Leszek Polony, Kraków 1980,
- *Muzyka w ogrodzie – ogród w muzyce*, red. Sławomira Żerańska-Kominek, Gdańsk 2011,
- *Muzykologia wobec przemian kultury I cywilizacji*, red. Ludwik Bielawski, Katarzyna Dadak-Kozicka, Agnieszka Leszczyńska, Warszawa 2001,

- Nattiez Jean-Jacques, *Proust musicien*, Christian Bourgois 1999,
- Néctoux Jean-Michel, *Fauré*, Paris 1972,
- Newman William Stanley, *The Sonata in the Classic Era*, t. 1. – 3., University of North Carolina Press 1963,
- Nicolosi Robert J., *Thomas Stearns Elliot and Music; an Introduction*, “Musical Quarterly” 1980, s.192-204,

- *Od Beethovena do Mahlera. Beethoven i muzyka XX wieku. Beethoven – Schubert – Chopin. Studia i interpretacje 2.*, red. Mieczysław Tomaszewski i Magdalena Chrenkoff, Kraków 2003,
- *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*, red. Ryszard Daniel Golianek i Piotr Urbański, Toruń 2010,



- *O Grażynie Bacewicz*, red. Małgorzata Gąsiorowska, Lidia Zielińska, Rafał Augustyn, Poznań 1998,
- Orawski Piotr, *Lekcje muzyki. Średniowiecze i renesans*, Warszawa 2010,
- Orledge Robert, *Fervaal*, Grove online,
- Ottaway Hugh, *Ralph Vaughan Williams*, Grove Dictionary, t. 19, s. 569-580,

- Paja-Stach Jadwiga, *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce. Studia pod red. A. Jarzębskiej i J. Pai-Stach*, Kraków 2007,
- Paja-Stach Jadwiga, *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Kraków 1997,
- Paja-Stach Jadwiga, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Kraków 2009,
- Palmer Allen D., *Heinrich A. Marschner*, Grove Music Online,
- Pederson Sanna, *Romantic Music under Siege in 1848*, w: *Music Theory in the Age of Chromaticism*, ed. Ian Bent Cambridge 2005, s. 57-73,
- Percival Allen, *History of Music*, London 1961,
- Pierre Jose , *L'Univers symboliste, fin de siècle et decadence*, Paris 1991,
- Pincherle Marc, *Albert Roussel*, Genève 1957,
- Piotrowska Maria, *Kanon i postmodernizm*, „Muzyka” 1997, nr 1,
- Piotrowska Maria, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Warszawa 1982,
- Piotrowska Maria, *Tezy o możliwości hermeneutyki muzycznej w świetle stu lat jej historii*, Warszawa 1990,
- Pistone Daniëlle, *Le symbolisme et la musique française a` la fin du XIXe siècle*, „Revue Internationale de la Musique Française” 1994, s. 9-29,
- Pistone Daniëlle, *Paris et la musique 1890-1900*, „Revue Internationale de la Musique Française” 1989, nr 28,
- Pistone Daniëlle, *Wagnerian Images in French Correspondence from the Second Half of the 19th Century*, RILM Abstracts 2001,
- Pitrou Robert, *De Gounod a` Debussy. Une “Belle Epoque” de la musique française*, Paris 1957,
- Pittion Paul, *La musique et son histoire. T.2. De Beethoven a` nos jours*, Paris 1961,
- Plantinga Leon, *Romantic Music. A History of Musical Style in Nineteenth Century Europe*, New York-London 1984,
- Pocij Bohdan, *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Katowice 2005,
- Pocij Bohdan, *Dysonans*, „Więź” 2006, nr 52,
- Pocij Bohdan, *Z perspektywy muzyki*, „Więź” 2006, nr 52,
- Polony Leszek, *Czas opowieści muzycznej*, Kraków 2004,
- Polony Leszek, *Hermeneutyka I muzyka*, Kraków 2003, r 2, s.4-5,
- Polony Leszek, „*Ody safickie*” Marka Stachowskiego, „*Ruch Muzyczny*” 1989, nr 2, s. 4 - 5,
- Polony Leszek, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza. Program literacki, ekspresja i symbol w poemacie symfonicznym*, Kraków 1986,
- Polony Leszek, *Przestrzeń i muzyka*, Kraków 2007,
- Polony Leszek, *Kilar. Żywioł i modlitwa*, Kraków 2005,
- Polony Leszek, *Symbol i muzyka*, Kraków 2010,



- *Polskość i europejskość w muzyce*, red. Alicja Jarzębska i Jadwiga Paja-Stach, „Forum Muzykologiczne” 2004, nr 1,
- Poniatowska Irena, *Historia i interpretacja muzyki. Z badań nad muzyką od XVII do XIX wieku*, Kraków 1993,
- Poon Patricia, *Overcoming conscience: A Study of Wagner, Ibsen and Wilde*,
- François Porcile, *La belle époque de la musique française 1871-1940*, Fayard 1999,
- Proquest Dissertations and Thesis, Univ. of Hongkong 2003,
- Poos Heinrich, *Die Tristan Hieroglyphe. Ein allegoretischer Versuch*, “Musik Konzepte” 1987, nr 57-58, s. 46-103,
- Poulenc Francis, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris 1954,

- Rae Charles Bodman, *Muzyka Lutosławskiego*, przełożył Stanisław Krupowicz, Warszawa 1996,
- Rebatet Lucien, *Une histoire de la musique. Des origins a` nos jours*, Paris 2004,
 - Reibel Emmanuel, *Comment la musique est devenue ęromantiqueę. De Rousseau `a Berlioz*, Fazard 2013.
- Riemann Hugo, *Meisterf¼hrer nr 12, Beethoven. Streichquartette*, Berlin, Wien, b.d.,
- Riley Mathew, *Rustlin Reeds and Lofty Pines: Elgar and the Music of Nature*, “XIXth Century Music” 2002, nr 2, s.155-177,
- Rolland Romain, *Z pierwszych wieków opery*, tłum. Janusz Kozłowski, Kraków 1971,
- Rodrigues Jean-Marc, *Genèse de wagnérisme proustien*, w: *Romantisme. Revue du XIXe siècle*, Saint-Etienne 1987,
- Rognoni Luigi, *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*, z włoskiego przeł. Henryk Krzeczowski, Kraków 1978,
- Roland -Manuel, *La musique française de Gounod a` Ravel*, w: *Les musiciens célèbres*, Genève 1946,
- Rosen Charles, *Sonata Forms*, London - New York 1988,
- Rosen Charles, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York – London 1998,
- Rosen Charles, *The Romantic Generation*, Cambridge Mass. 1995,
- Rosenstiel Léonie, *Nadia Boulanger. A Life in Music*, New York – London 1998,
- Rothfarb Lee, *Ernst Kurth. Selected Writings. Cambridge Studies in Music Theory and Analysis*, gen. editor Ian Bent, Cambridge-New York-Melbourne-Sydney 2006,
- Rothfarb Lee, *Music and Mirrors: Misconceptions and Misrepresentations*, w: *Music in the Mirror; Reflections on the History of Music and Literature for the 21st Century*, ed. Andreas Giger and Thomas J. Matthiesen, Lincoln-University of Nebraska Press-London 2002, s. 233-245,
- Rudziński Witold, *Warsztat kompozytorski Beli Bartóka*, Kraków 1964,
- R¼ger Christof, *Klaviermusik A-Z*, Leipzig 1979,

- Samama Leo, de Ruyter Michiel, Abrahams Fer, *Dutch Arts*, Hague 1985,
- Sandu-Dediu Valentina, *Postmodernizm: nowy manieryzm*, w: *Górnośląski Almanach Muzyczny*, red. Kolegium, Katowice 1995, s. 35-52,
- Schaeffner Andre, *Debussy*, w: *Histoire de la musique. Encyclopedie de la Pleiade, t.I-II*, red. Roland Manuel, Gallimard 1963,
- Scruton Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford 2009,
- Skowron Zbigniew, *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków 1995,
- Skowron Zbigniew, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, Warszawa 1989,
- Smaczny Jan, *Bohuslav Martinů*, Grove Music Online,



- Smith Richard L., *Bruneau*, Grove online,
- *Sonaty Fryderyka Chopina. Forma sonatowa*, Warszawa 2001,
- Spitzer Michael, *Music as Philosophy. Adorno and Beethoven's Late Style*, Indiana University Press Bloomington and Indianapolis 2006,
- Strzelecki Paweł, "Nowy romantyzm" w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975, Kraków 2006,
- Stuckenschmidt Hans Heinz, *Musique nouvelle*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Salel, Paris 1956,
- Suschitzky Anya, *Fervaal, Parsifal and French National Identity*, "19-th Century Music" 2001-2002, no 2-3, s. 237-265,
- Swolkień Henryk, *Verdi*, Kraków 1968,
- *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze, t. 1.*, red. Wojciech Kalaga i Eugeniusz Knapik, Katowice 2002,
- *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze, tom 2.*, red. Ewa Borkowska i Eugeniusz Knapik, Katowice 2006,
- Supičič Ivo, *Wstęp do socjologii muzyki*, z francuskiego tłumaczył Stefan Zalewski, Warszawa 1969,
- *Symbolisme et musique en France 1870-1914*, "Revue Internationale de la Musique Française" 1995,
- Szczepańska Elżbieta, *Postmodernizm a muzyka*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. Grzegorz Dziamski, Warszawa 1996, s.439-455,
- Szczurko Elżbieta, *Twórczość Antoniego Szalowskiego w kontekście muzyki XX wieku*, Bydgoszcz 2008,
- Szlagowska Danuta, *Kultura muzyczna antyku*, Gdańsk 1983,
- Szlagowska Danuta, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998,
- Szoka Marta, *Frank Martin – konteksty muzyczne*, Łódź 2002,
- Szoka Marta, *Język muzyczny Franka Martina*, Łódź 1995,
- Szulakowska-Kulawik Jolanta, *Coincidentio oppositorum w kulturze i muzyce europejskiej. Kanon i interferencje*, w: *Händel, Haydn i idea uniwersalizmu muzyki*, red. Ryszard Daniel Golianek, Piotr Urbański, Poznań 2010, s. 263-274,
- Szulakowska-Kulawik Jolanta, *Gatunek symfonii koncertującej – constans Szymanowskiego i reinterpretacje*, „Forum Muzykologiczne” 2004 (wersja internetowa),
- Szulakowska-Kulawik Jolanta, *Neoklasycyzm jako manieryzm ekspresyjnego impresjonizmu*, w: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze, t.2.*, red. Ewa Borkowska i Eugeniusz Knapik, Katowice 2006, s. 146-162,
- Szulakowska-Kulawik Jolanta, *Obrazy dźwiękowe między tekstami. Katedry i góry w muzyce*, Katowice 2010,
- Szulakowska-Kulawik Jolanta, *Seksta mała jako symbol miłości w operze*, w: *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*, red. Ryszard Daniel Golianek i Piotr Urbański, Toruń 2010, s. 195-208,
- Szulakowska-Kulawik Jolanta, *The Image of Love in Musical Culture – Introductory Notes, Aspects, Realization*, w: *Interdisciplinary Studies in Musicology*, Ed. By Maciej Jabłoński and Ryszard J. Wieczorek, Poznań 2007, s.33-42,

- Tarasti Eero, *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, Helsinki 1978,
- Tarasti Eero, *The Case of Obermann: Franz Liszt and Marie d'Agoult in Switzerland*, w: *Interdisciplinary Studies in Musicology*, ed. Jan Stęszewski and Maciej Jabłoński, Poznań 1993,



- Tarasti Eero, *Zagadnienie narracyjności w muzyce. Przestrzeń muzyczna*, przeł. Anna Melerowicz i Maciej Jabłoński, „*Res Facta Nova*” 1994, nr 1, s. 48-71,
- Tarasti Eero, *Wykład o trzech rodzajach narracji w muzyce i innych sztukach*, Katowice sesja Musica Inter Artes”, 10.3.2009, mps,
- Tarnawska-Kaczorowska Krystyna, *Świat liryki wokalnoinstrumentalnej Tadeusza Bairda*, Warszawa 1980,
- Taruskin Richard, *The Oxford History of Western Music, t. I – IV*, Oxford – New York 2010,
- *Teksty o muzyce francuskiej*. „*Res Facta Nova*” 3 (12), Poznań 1999,
- Tatkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988,
- *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. by Thomas Christensen, Cambridge University Press 2007,
- *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, New York – London 2012,
 - *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. Danuta Mirka, Oxford 2014,
- Thomas Adrian, *Górecki*, tłum. Ewa Gabryś, Kraków 1998,
- Thomas Adrian, *Polish Music since Szymanowski*, Cambridge University Press 2005,
- Thomson Andrew, *Vincent d' Indy and His World*, Oxford 1996,
- Tiersot Julien, *Un demi siècle de musique française entre les deux guerres, I: 1870-1917, II: 1870-1919*, Paris 1924,
- Toch Ernst, *The Shaping Forces in Music. An Inquiry into the Nature of Harmony, Melody, Counterpoint and Form*, New York 1977,
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998,
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin, Szymanowski, Lutosławski w swych stylach późnych i ostatnich*, w: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze, t. 1.*, red. Wojciech Kalaga i Eugeniusz Knapik, Katowice 2002, s. 151-161,
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Kraków 2000,
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Kraków 1996,
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka Chopina na nowo odczytana: studia, interpretacje, rekonstrukcje. Seria 2.*, Kraków 2010,
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, Kraków 2003,
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zastąpionych i zagubionych*, w: *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier, Kraków 2004, s.31-40,
- Tomaszewski Mieczysław, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997,
- Tomaszewski Mieczysław, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005,
- Tomaszewski Mieczysław, *Sonorystyczna ekspresywność i alegoryczny symbolizm: symfonia polska 1944-1994*, w: *Muzyka polska 1945-1995*, red. Hubert Oleschko, Kraków 1996, s. 13-40,
- Tomaszewski Mieczysław, *Szekspirowski wątek o kochankach z Werony w interpretacjach romantycznych*, w: *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, Kraków 2003, s. 87-109,
- Toya de Marenne, Eric R., *La poïesis en question. Les poètes français et Richard Wagner*, Ph. D. Dissertations, Illinois The University of Chicago 2002,



- *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej. Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu nr 49*, Wrocław 1990,
- Trzęsiok Marcin, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*, Wrocław 2009,
- Tuchowski Andrzej, *Benjamin Britten. Twórca, dzieło, epoka*, Kraków 1994,
- Tyszecka-Grygorowicz Elżbieta, *Muzyka w prozie narracyjnej Marcela Prousta, Thomasa Manna i Jarosława Iwaszkiewicza*, Łódź 1995,

- Unger Udo, *Die Klavierfuge im Zwanzigsten Jahrhundert*, w: *Kölner Beiträge zur Musikforschung Band XI*, Regensburg 1956,

- Vigue Jean et Gergely Jean, *La musique hongroise*, Paris 1976,
- Vinton John, *Dictionary of Contemporary Music*, New York 1974,
- Viret Jacques, *Chant grégorien*, Puiseaux 2004,
- Vlad Roman, *Strawiński*, z włoskiego przeł. Jerzy Popiel, Kraków 1974,
- Vuillermoz Emil, *Histoire de la musique*, Fayard 1973,

- Wagner Richard, *Ausgewählte Schriften und Briefe*, ed. Alfred Lorenz, Bd. 2., Berlin 1938,
- *W kręgu muzyki litewskiej*, red. Krzysztof Droba, Kraków 1997,
- Waloszek Joachim, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997,
- Weidle Karl, *Bauformen in der Musik*, Augsburg 1925,
- Wenk Arthur, *La musique et les grandes époques de l'art*, Quebec 1984,
- Wilson-Dickson Andrew, *Historia muzyki chrześcijańskiej. Od chorału gregoriańskiego do muzyki gospel*, przekł. Marzena Wiśniewska, Warszawa 2007,
- Wiora Walter, *Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik*, w: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hrsg. Walter Wiora, Bd.14., Regensburg 1969,
- Wolff Christoph, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, New York – London 2001,
- Wörner Karlheinz, *History of Music*, trans. W. Wager, New York – London 1973,
- Wörner Karlheinz W., *Neue Musik in der Entscheidung*, Mainz 1954,
- Wossidlo Walther, *Populärere Führer durch Poesie und Musik*, Leipzig (b.d.),
- Wozaczyńska Małgorzata, *Muzyka renesansu*, Gdańsk 1992,
- *W 150. rocznicę śmierci Ludwiga van Beethovena. Materiały z sesji naukowej. Ogólnopolska Sesja Naukowa 8-10.XI.1977*, PWSM w Krakowie, red. Krzysztof Meyer, Kraków
- *150 ans de la musique française 1789-1939*, red. Alain Artaud, Lyon 1991,
- Youens Susan, *Words and Music in German and France*, w: *Nineteenth Century. The Cambridge History of Music*, ed. Jim Samson, New York – Cambridge 2002, s. 460 – 499,

- Żerańska-Kominek Sławomira, *The Venusian Triad: Love, Music and Death*, w: *Interdisciplinary Studies in Musicology*, red. Maciej Jabłoński and Ryszard J. Wieczorek, Poznań 2007, s. 51-59.





INDEKSY
INDEKS KLUCZOWYCH TERMINÓW I POJEĆ

<i>Ad Matrem</i> Henryka Mikołaja Góreckiego	237
aemulatio	327
affectio imaginaria Umberto Eco	305, 307
agon	26, 366
alea	366
amor infiniti	310
amor ornamenti	33, 287
analogia	327
Anglia – kultura	121-124, 173-175, 223, 229
anuncjacje	356
archetypy Carla Junga w muzyce	247
architektura	48
ars nova	152-153
ars subtilior	217
asymilacja	43, 63
Augustyna Rafała <i>Symfonia hymnów</i>	98
awangarda	152-153
axis mundi	99
barok	52-53, 127-128
barok gotyku	154
Biedermeier	187
bohater w sztuce	371
bukolika ogrodowa i muzyczna	257
<i>Bukoliki</i> Witolda Lutosławskiego	284
Burgundzka „szkoła”	218
Camerata florencka	51
cantus coronatus Jana de Grocheo	287, 307, 342
<i>Capriccio sopra la lontananza...</i> Jana Sebastiana Bacha	279-280
carmen heroicum	338
catharsis	373
cecylianizm	78
chanson de geste	291
chant pastoral	89
chiaroscuro	254
chorał gregoriański	37, 215
<i>Chrystus na Górze Oliwnej</i> , oratorium Ludwiga van Beethovena	349
chrześcijaństwo w kulturze	111
coincidentio oppositorum	70
<i>Concert champêtre</i> Francisa Poulenca	263
convenientia	327
cours d’amour	308
cykl sonatowy a układ rezydencji pałacowo-ogrodowej w XVIII wieku	254
cywilizacje	29, 120
czarownice – symbole	317
czarownice – tło społeczne	318-319



<i>Cztery sonety miłosne</i> Tadeusza Bairda	313-314	
danse macabre	320	
<i>Daphnis et Chloé</i> Maurice'a Ravela	283	
Debussy'ego Claude'a idee a Richarda Wagnera	297	
Debussy'ego Claude'a sielanki	280	
<i>Der Wein</i> , aria Albana Berga	234	
<i>Die Meeresstille und glückliche Fahrt</i> Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego	270	
dionizyjskie enthousiasmus	208	
discordia concors	338	
długie średniowiecze Jacquesa Le Goffa	296	
długie trwanie	96, 327	
dodekafonia	89-90	
dramma per musica	54	
duch faustowski	9	
dychotomia ars antiqua – ars nova	361	
dychotomia idei Jana Sebastiana Bacha i Georga Friedricha Händla	131	
dychotomia idei Richarda Wagnera i Johannesa Brahmsa	131	
dychotomia Stravinski – Schönberg	346	
dychotomiczne postaci kultury	361	
éclectisme parnassien	78	
effect of culmination	350	
ekspansja wzorca wersalskiego	126	
ekstensja europejska	120	
élan	117	
epos fantasy Johna R. R. Tolkiena	305-307	
enromancement	305	
Eros/Thanatos	311	
eucatastrophe	304	
ex Oriente lux	24	
fairly story	286, 304, 309	
<i>Faschingsschwank aus Wien</i> Roberta Schumanna	198	
Fantazja <i>Wędrowiec</i> Franza Schuberta	270-271	
fêtes champêtres	263	
fêtes galantes	59, 132, 263	
figura serpentinata	154	
film drogi	273, 304	
forma formans – forma formata	363	
of German music idea	181	
Gesamtkunstwerk	75	
Gesang	187	
<i>Gloria</i> , kantata Francisa Poulenca	365	
<i>Goethe – Briefe</i> , kantata Tadeusza Bairda	314-315	
Gracjana dekret	330	
Grundgestalt koncepcja	89	



habitus sprzeciwu	42, 167
harmonia struktur	46
<i>Harold w Italii</i> , symfonia Hectora Berlioza	352
<i>Harzreise im Winter</i> , rapsodia Johannesa Brahmsa	269-270
Hausmusik	180
hermeneutyka	247
hipnoza głębi	79
historyzm	182-184, 186
hiszpańska muzyka	226
hortus conclusus	250
hortus palatinus	256
hymny	25
idée fixe	352-353
ilinx	366
illuminatio lumen spiritualis	274
imago mundi	364
imitatione delle natura	50
impresjonizm	115
impresjonizm a John Constable	219
l'impressionism païenne	88
inkrustacja	348
integracja	96
interferencja	347
in varietate concordia	238
itinerarium	76
izolacja	31
jardin d'amour	264
<i>Jardin sous la pluie</i> Claude'a Debussy'ego	261
Jedwabny Szlak	222
judaistyczne wątki w kulturze	27
juste milieu	181
Kant Immanuel idee	331
katarzy	291, 293
katedra dźwięków Jana Sebastiana Bacha	130, 180
kielich św. Graala	322
Klangfarbenmelodie Arnolda Schönberga	230
klasycyzm centrum i zmysłowość peryferii	124-125
klasycyzm poeramiański	49
<i>Koncert fortepianowy d-moll</i> Wolfganga Amadeusza Mozarta	357
koncert mocarstw	168
<i>Koncert na orkiestrę</i> Tadeusza Bairda	369
<i>Koncert na orkiestrę</i> Béli Bartóka	236
<i>Koncert na orkiestrę</i> Witolda Lutosławskiego	235-236
<i>Koncert skrzypcowy I</i> Karola Szymanowskiego	236-237
konflikt	83



kontrreformacja	127-128
konwergencje	351
<i>Kościelec Wojciecha Kilara</i>	372
<i>Księga wiszących ogrodów Arnolda Schönberga</i>	262-263
<i>Kwartet fortepianowy II Gabriela Fauré</i>	358-359
<i>Kwartet cis-moll op. 131 Ludwiga van Beethovena</i>	350-351
landscape gardening	258
<i>Le débarquement pour la Cythère Francisa Poulenca</i>	286
<i>Le Tombeau de Couperin Maurice'a Ravela</i>	281
<i>Le Vin herbé Franka Martina</i>	233-234
Liebestod	296, 302, 307
Lied	187, 315
Liedertafel	187
lingua franca	126, 129
liryka trubadurów	291
literackie gatunki mieszane	337-338
literatura – wpływy antyku	40
locus amoenus	39, 251, 253, 284
łabędź	260, 311
magia biała i czarna	318
Malleus Maleficarum	318
manieryzm	151-152
medievalizm romantyczny niemiecki	294-295
mieszczanstwa sztuka	132-133, 229-230
miłość – mity	313
miłość w kulturze	312
miłość w muzyce	290
mimesis	26, 69
mimesis i decorum	276
mimicra	366
mit	242
Mitteleuropa	177
modernizm	83
motyw vanitas	59
msza	217-218
<i>Msza Igora Stravinskiego</i>	355
muzyka – wpływy antyczne	36-37
muzykologia historyczna	8
mythos/logos	243
nacjonalizm niemiecki i włoski	194
nazareńczyków „szkoła”	76
neoklasycyzm	90-92
Neue Sachlichkeit	190
niderlandzka „szkoła	227
niemiecka i francuska sztuka	116, 147
noc Walpurgii	320
<i>Noce w ogrodach Hiszpanii Manuela de Falli</i>	261



nowy romantyzm	97	
ogrodowej sztuki ewolucja	256-257	
ogrodowy impresjonizm w muzyce i malarstwie	260-261	
ogrody a idée fixe	259	
ogrody transwersalne XX wieku	265	
ogród a suita	257	
ogród bolejący	260	
ogród epikurejski	252, 253	
ogród jako dzieło sztuki	249-250	
ogród jako forma poetycka	251-252	
ogród krajobrazowy romantyczny	258	
ogród miłości	251	
ogród niemiecki	261	
ogród w literaturze	251	
ogród w muzyce	262-263	
opera barokowa	55	
opozycje binarne	332-333	
Orfeusza mit w kulturze	313	
orfizm	77	
oświecenie	61-64	
oświecenie a Jan Sebastian Bach	130	
paideia humanitas	49	
palingeneza	117	
parnasiści w poezji i muzyce	263	
<i>Parsifal</i> w kulturze	323	
<i>Pavane de la Belle dormante</i> Maurice'a Ravela	282	
<i>Pelleas und Melisande</i> Arnolda Schönberga	298-299	
<i>Pieśni truwerów</i> Tadeusza Bairda	302	
pietyzm	65	
<i>Pinie rzymskie</i> Ottorina Respighiego	231	
Plejada	50	
podróż w literaturze	272, 273	
podróż w muzyce i malarstwie	272, 274-275	
podróże	126-127, 272-273	
poemat symfoniczny	134	
postmodernizm	96	
<i>Pour le piano</i> Claude'a Debussy'ego	280-281	
pozytywizm	81	
<i>Preludia i fugi</i> t. II <i>Das Wohltemperierte Klavier</i> Jana Sebastiana Bacha	357	
Prerafaelitów Bractwo	76	
preromantyzm	109	
preromantyzm angielski	72	
principia mundi	248	
procesy dyfuzyjne – rodzaje	347	
protestantyzm kulturowy	111	
przełomy epok	42	



raj w kulturze	276, 284-285
ratio i emotio	366-368
reforma gregoriańska	37-38
renesans	41, 42-51, 109
renesans karoiński	34
<i>Requiem</i> Benjamina Brittena	195-196
<i>Requiem</i> Gabriela Fauré'go i Johannes Brahmsa	191-193
<i>Requiem</i> Antona Dvořáka	195
<i>Requiem</i> Giuseppe Verdiego	194
Respublica Litteraria	171
rex tremendum	98
rokoko	59-61
rola kobiety w kulturze XVIII wieku	61
romanze	187
romantyzm	71-74, 109-112
Romea i Julia w kulturze	313
rycerski romans	292
rycerskich cnót system	291-293
rycerz w muzyce	304
sacre rappresentationi	51
scholastyka miłości	291
seksta u Claude'a Debussy'ego	300-301
seksta u Eugeniusza Knapika	302
seksty izotop	307-308
sérénité angélique	191
sielanka w kulturze	277
sinusoidalność kultury	106, 150
sonata	129, 196
sonata klasyczna	66
<i>Sonata Kreutzerowska</i> Ludwiga van Beethovena	356-357
<i>Sonata skrzypcowa</i> Gabriela Fauré	358-359
splendid isolation	176
„staroświeckość” kultury niemieckiej	171
Sturm und Drang	177
suity forma a ogród	257
symbolika władzy	58
symbolu teoria	242-245
<i>Symfonia Alpejska</i> Richarda Straussa	354
<i>Symfonia Bazylejska</i> Arthura Honeggera	232
<i>Symfonia Psalmów</i> Igora Strawińskiego	237-238
<i>Symfonia II</i> Bolesława Woytowicza	362-363
<i>Symfonia III</i> Bolesława Szabelskiego	362-363
<i>Symfonia IV</i> Karola Szymanowskiego	367
<i>Symfonia V</i> Antona Brucknera	365
<i>Symfonia VIII</i> Ralpa Vaughana-Williamsa	348
symfonicizm retrowersywny	364
sympatia	327
synkretyzm sztuk	59, 95



system monetarny średniowiecza	175
szczęśliwe światy w kulturze	284
sztuki plastyczne – wpływy antyku	56-58
średniowiecze – Georges Duby	125-126
świątynia dumania	266
Tafelmusik	255
teoria seksty małej	287,290
teoria bohatera	370
teoria	
- Kofi Agawu	342
- Michaila Bachtina	328
- Friedricha Blumego	83, 343
- Fernanda Braudela	120
- Jacoba Burckhardta	340
- Rogera Calliloisa	366
- Ernsta Cassirera	242
- Ernsta Roberta Curtiusa	240, 333
- Carla Dahlhausa	219, 221
- Normana Daviesa	120
- Christophera Dawsona	41
- Gerarda Delanty’ego	331-332
- Umberto Eco	247
- Norberta Eliasa	112, 133
- Michela Faure	278, 301-302
- Michela Fleury	279
- Constantina Florosa	296
- Michela Foucault	327
- Hansa Georga Gadamera	331
- Ernesta Gellnera	331-332
- Arona Guriewicza	291
- Oskara Haleckiego	116, 120
- Augusta Halma	342
- Roberta Hattena	245
- Arnolda Hausera	339, 369
- Alicji Jarzębskiej	283-284
- Ernsta Kurtha	344
- Susan Langer	246
- Jacquesa Le Goffa	291, 335
- Henryka Markiewicza	338
- Carla Meineckego	122
- Leonarda B. Meyera	134-147, 342
- Bohdana Pocięja	343
- Mieczysława Porębskiego	334
- Mario Praza	334
- Jeana Philippa Rameau	68
- Paula Ricoeura	244
- Charlesa Rosena	341, 344
- Denisa de Rougement	289
- Władysława Stróżewskiego	340



- Eero Tarastiego	247
- Richarda Tarnasa	44-45
- Richarda Taruskina	301
- Mieczysława Tomaszewskiego	227, 269, 343
- Arnolda Toynbeego	117, 370
- Waltera Ullmanna	335
- Richarda Wagnera	186-187
- Mieczysława Wallisa	247
- Maxa Webera	125
teza promieniującego centrum	125
tezy muzycznej kultury europejskiej	107
topos drogi	271
topos miłości romantycznej	311
topos podróży romantycznej	273
toposy	39
translatio Imperii	169
<i>Tristan i Izolda</i> – geneza	293-294
<i>Turangałila</i> , symfonia Oliviera Messiaena	264
ut pictura musica	224
Verdi Giuseppe a kultura	148
Wagner Richard a Ludwik II Bawarski , król	294
wagnerôlatrye	345
<i>Waldszenen</i> Roberta Schumanna	198
wersalski wzorzec – ekspansja	180
wenecka „szkoła”	218, 224
wiek XX	231
wina filozofia	206
wino i muzyka	207
<i>Winterreise</i> , cykl pieśni Franza Schuberta	268-269
<i>Wyspa radosna</i> Claude’a Debussy’ego	349
<i>Wyspa umarłych</i> , poemat symfoniczny Sergiusza Rachmaninowa	262
„złoty wiek” islamu	31
Zeitgeist	219
<i>Z nową wiosną</i> , pieśń Mieczysława Karłowicza	313



**INDEKS NAZWISK, POSTACI LEGENDARNYCH,
MITOLOGICZNYCH I LITERACKICH**



A

Aalto Alvar 97
Abel 46,77,85
Abelard Pierre 32,36,98,99,225,290,312
Abraham 56,68,91,92
Abraham Gerald 194
Abramowicz Maciej 272
Achille (Achilles) 55,56
Acis i Galatea (Akis i Galatea) 55,56
Ackère Jean van 188
Adam 41,49
Adam Robert 64
Adenauer Konrad 166,177,178,388
Adonis (Adone) 46,55,59,250,254,306
Adorno Theodor Wiesengrund 158, 184,344,345
Aecjusz 95
Afrodyta (Afrodite) -Wenus (Wenera) 60,91,95,263
Agamemnon 25,
Agrell Johann J. 162
Agrippin (Agrypina) 55
Aida 78
Ajschylos 99
Alain Jehan 221
Alba książę 67
Albeniz Izaak 227
Albert Louis 89
Alberti Leon Battista 46
Alceste (Alcesta, Alkestis) 56,68
Al-Dżazari 32
Aleksander Macedoński (Wielki) 24,33,58,94
Aleksander z Roes 41
Aleksandrow Maria 317
Aleksy, św. 40
Alfons II Aragoński 226
Alfons X Mądry 226
Alicja 268
Alkmajon 30
Alkuin,mnich 34,37
Allen Sarah Addison 252
Allen Warren Dwight 203,215
Amarylis 285
Ambros August Wilhelm 215
Amfitrion 84
Amintas 285
Amor (Amour) 56, 80,283,290,311
Amphytrion (Amfitrion) 58,84
Amsterdamska Jadwiga 46
Amsterdamski Piotr 46
Anakreont 80



Anaksymenes 26,
Ananke 102
Andegaweni (Anjou)225
Andersen Christian 247,260
Anderson Nicholas 118
Andrews Thomas T. 99
Andriessen Louis 227
Andromacha (Andromaque) 58, 82,94
Andromeda 55,68
Andrzejewska Halina 36
Andrzejewski Jerzy 95,284
Anfossi Pasquale 262
Angelico Fra (właśc. Guido di Pietro) 36,76
Angilbert 34
Anhelli 76,89
Anioł 76,86
Anonim 212
Anouilh Jean 91
Ansanus św. 36
Ansermet Ernst 295
Antigone (Antygona) 91
Antkowiak Jacek 11,27,167,232,330
Antokoletz Elliott 14,158,182,283,298
Antoni św. 41,76,81,86,94,95
Antonio e Cleopatra (Antoniusz i Kleopatra) 93
Antoniusz 160,312
Antygona (Antygone) 68,90,91,95,97,362
Anzelm z Canterbury 32
Apanowicz Jerzy 18,
Apollo (Apollin,Apollon) 47,57,69, 71, 80,81,83,87,89,91,92,94, 255,260
Apollinaire Guillaume 85,91,264
Applebaum Anne 186
Apulejusz 87,311,316,320
Arachne 57
Aragorn (Tolkien J. R.R.) 304,308,309
Archimedes 23
Arcimboldi Giuseppe 101,155
Arcueil Ecole 163
Ardagh John 208
Arendt Hannah 11
Ares-Mars 60
Aretuza 88, 285
Argonaucci 268
Argus 57
Ariadna (Ariane) 46,55,68,78,90,91,103
Aricie 68
Ariosto Ludovico 328
Aristoxène (Aristoksenos, łac. Aristoxenus z Tarentu) 50
Arlettaz Vincent 14,77, 115,157
Armida (Armide) 56,68, 250,254,255



Arnold Matthew 72
Artaserse (Artakserkes) 55
Artaud Par Alain 184
Artur król 290,303,322,323,370
Arustowicz Krystyna 36,41,46
Arwena (Tolkien J.R.R.) 304,308
Arystarch 23
Arystoksenos 37, 50
Arystoteles 24,29,31,35,36,38,41,44,49,56,93,225, 240,276,330
Ashbrook William 297,345
Asklepios 306
Asteriks 94
Asurbanipal (Assurbanipal) 368
Atena-Minerwa 60
Atys (Attis) 56
Auber Daniel Francois 214,313
Aubrecht 321
Aubry Pierre 302
Auerbach Erich 8, 179,182,285,288
August (właśc. Oktawian) cesarz 29,58,125
Augustyn Rafał 98,99,123,247,275
Augustyn św. (Aurelius Augustinus) 29, 32,35,38,151,268,317
Aurelian, cesarz rzymski 37
Ausoni Alberto 46,47,56,57,58,69,80
Austin William W. 303
Avicenna (właśc. Ibn Sina) 31,32
Awerroes (właśc. Ibn Ruszd) 32

B

Baba Jaga 321
Babeau André 273
Babicz Józef 43
Bacchus (Bachus,Bakus) 56, 91
Bacevicius Vytautas 231
Bacewicz Grażyna 231,303
Bach Johann Sebastian 37,53,54,55,56,100,117,118,119,121,
124,129,130,131,132,133,139,143,149,
153,156,175, 180, 181, 184, 186, 188,
189,191,192,196,211,218,223,227,229,230,255,256,257,258,261,267,278,279,2
80, 301, 341, 342, 350, 351, 357, 363, 377,383,387
Bach Carl Philipp Emmanuel 37,110,157,162,185,297
Bach Johann Christian 162,185
Bach Wilhelm Friedemann 185
Bachelard Gaston 244
Bachtin Michaił 17,306,328
Bachus 5,20,46,57,80,210,233
Bacon Francis 61,85
Bacon Roger 44,290
Baculewski Krzysztof 97



Baczyński Krzysztof Kamil 206
Badings Henk 93
Badowska Iwona 22,65,113,288
Baif Jean-Antoine de 50
Bailey Robert 296
Baird Tadeusz 92,93,302,306,313,314,315,369
Bajko Marcin 87
Bajoras Feliks 231
Bajska Apolonia 16,
Balakariew Mili 262
Balbi Jan z Genui 342
Balbus Stanisław 15,
Balbus Stanisław 305
Balcerowicz Leszek 289
Baldwin Elaine 347
Balen Hendrick van 57,250
Bal-Nowak Maria 243
Balthazar (Baltazar) 55,74,95
Balzac Honoré 110
Banek Kazimierz 73,317
Banister John 67
Banville Theodor de 263,297
Baran Bogdan 24,170,175,208,302
Baranowski Bohdan 318,319
Barańczak Anna 32
Barańczak Stanisław 92,268
Barącz Erazm 291
Barczyński Jacek 46
Bardi Giovanni 51
Barenboim Daniel 372
Bargielski Zbigniew 265
Barker Cicely Mary 81
Barone Anthony Edward 279
Barraud Henry 93
Barraud Henry 93
Barth Karl 80
Barthes Roland 242,245,248
Bartkowicz Hanna
Bartók Bela 29,92, 102,115,146,222,226,235,297,351,358,
363,371
Bartoń Robert 15,27,32,126,181
Barycz Henryk 291
Baryka Cezary 362
Basilissa Teofanu 87
Basini Laura 195
Bass Richard 295
Bassaj Maria 16,
Baszkiewicz Jan 169
Bates Brian 31,309,316
Batteux Charles 69,145



Battistini Matilde 59, 250, 252,257,285,330,333
Baudelaire Charles 79, 206,234,262,263,297,358
Baudrier Yves 163
Bauman Zygmunt 375
Bauman-Szulakowska Jolanta 90,156,158,185,199,200,201,161,162,
163,263,286,359,365,370,372,370,372
Baumer Dorothea 294
Bawon św. 219
Bax Arnold 262
Bąkowska Eligia 52,90,115,129,170,173,184,186,285
Beales Derek 53,128,130,172,317
Beard Mary 29,
Beardsley Aubrey 81
Beata Beatrix 79
Beatrycze 79,304
Beck Ulrich 28,
Beckmann Max 81
Beda Czcigodny (Venerabilis) 34,123,174
Bédier Joseph 234,291
Beekman Cannon C. 14,
Beethoven Ludwig van 14,26,48,53, 66,68,71,72,77,
106,108,109,110,112,119,129,137,141,156,157,158,161,162,179,181,185,187,1
91,193,198, 199, 201, 220, 223, 229, 230, 231, 245, 264, 270, 278, 283, 296,
297, 301, 313,341,344,345,348,349,350,351,353,
354,355,356,357,358,362,364,383
Bellay Jean Du 49
Beller-McKenna Daniel 192
Bellini Giovanni 36
Bellini Vincezo 313
Bellman Jonathan
Beltrando-Patier Marie Claire 345
Bem Józef 371
Ben Hur 82,94
Benda Georg Antonin (Jiri Antonin) 185
Benda Jiři Antonin 68
Benedykt z Nursji św. 207,219
Benedykt z Saint-Maur 311
Bengel Johann Albrecht 65
Benoit-Dusausoy Annick 25,263,284
Bent Ian 188,344
Beowulf 22,268
Berg Alban 53,89,115,189,234,297,313
Berg Helena (żona Albana Berga) 297
Berger John 18
Berger Karol 17,114,186,240,339,340,391
Bergin Joseph 54,317
Bergman Ingmar 27
Bergson Henri 80, 115,182,358
Berkeley George 63
Berkovec Jiři 195



Berlin Isaiah 109
Berlioz Hector 77,78,
141,180,188,195,200,270,271,272,278,287,296,313,321,345,352,353
Bernacki Marek 40,46,61,85,273,277,291,311
Bernini Giovanni Lorenzo (Gianlorenzo) 57,58, 130
Bernstein Leonard 313
Bess (Gershwin George) 313
Besseler Heinrich 340
Besson Luc 289
Beuys Joseph 97
Bhabb Homi 332
Biała Alina 49,92,312,356
Białostocki Jan 27,61,305
Bias Iwona 19,98,303
Bibrowski Mieczysław 84,184
Bielawski Ludwik 343,365
Bielik-Robson Agata 311
Biermann Joanna 350
Bieroń Tomasz 17,
Bilitis 88
Binchois Gilles 218
Binder Christlieb S. 162
Bismarck Otton von 177,183,192
Bizet Georges 75,220,230
Black Christopher F. 125,211,289,318
Blair Tony 222
Blake William 25,72,109,181,202
Blanning Timoty (Tim) C.W. 15,53,54,67,78,110,128,172,174,130,
317
Bloch Marc 170,286
Blow John 55
Blume Friedrich 14,44,52,68,82,83,110, 341,343,344,345
Błońska Wanda 242
Błoński Jan 242
Boberska Marta 64, 128
Boboli ogrody 251
Bocaccio Giovanni 40,251,337
Boccherini Luigi 226
Bocheński Józef Maria 18, 35,43,63, 155
Böcklin Arnold 80,251,253,262,285
Bodin Jean 318
Boecjusz,Boethius (Anicius Manlius Severinus Boethius) 35, 36,37,39,99,151
Boeclin Arnold 252,253
Bogusławski Edward 97
Boileau Nicolas 66
Boismortier Joseph Bodin de Hilar 55
Boito Arrigo 321
Bokajło Wiesław 317
Bolecki Włodzimierz 316
Bolesławska-Lewandowska Beata 358



Bombet Louis-Aleksandre Cesar 328
Bona Sforza 218
Bonaparte Borghese Paulina 64
Bonaparte Józefina 259
Bonifacy (Winfryd), św. 34
Bontempi Giovanni Andrea 55
Boorstin Daniel J. 119,126,293
Borchgrave Helen de 36,48,57,58,81,94
Bordays Chjristiane 226
Bordes Charles 188
Borejsza Jerzy W. 294
Borges Jorge Luis 251
Borkowska Ewa 156
Borkowska Grażyna 304
Borkowska Hanna 72,86,230
Borodin Aleksander 283
Boron Robert de 322
Borowski Andrzej 39,151,240,330
Borris Siegfried 346
Borromini Francesco 130
Borstin Daniel J. 275
Bortnowska Halina 245
Bosch Hieronim (Hieronimus) 25,40,41,46,49,252,383
Botticelli Sandro 46,48
Bottom (Spodek) 70
Bouchardon Edme 61
Boucher François 22,60
Bouguereau Adolph William 82
Boulangier Lili 89
Boulangier Nadia 190,363
Boulez Pierre 92,129,189,190,231,300,347
Bourges Emile 358
Bower Calvin M. 38
Boyle Richard 259
Boznańska Olga 252
Bóg 94,206,276,323
Bóg Jahwe 205
Brach Krzysztof 253
Bradford Robinson J. 289
Brague Remi 23,
Brahms Johannes 79,91, 110,112,116,131,148,155,156,186,189,
191,192,193,195,221,229,258,268, 269,342,349,352,366,367,369,377,388
Bramanti Donato 253
Brandstaetter Roman 95
Braudel Fernand 17,82,96,107,120,327
Breker Arno 82
Breughel Jan Starszy 57,209, 250,390
Breza Tadeusz 94,95
Briand Astride 177
Brillat-Savarin Anthelme 210



Brinkmann Reinhold
Bristiger Michał 6,19
Britten Benjamin 91,93,119,185,195,196
Broch Hermann 81,85,86
Brockliss Laurence W.B. 317
Brockway Wallace 297,298
Brodniewicz Teresa 207
Brodowski Antoni 64
Brodski Josip 85
Brodziński Kazimierz 77
Brooke-Rose Christine 17
Brown Dan 323
Brown Robert A. 21
Bruch Max 80,348
Brückner Anton 79,156,186,189,227,229,297,342,365
Bruegel Jan, zw. Aksamitnym 46
Bruegel Pieter młodszy 46
Bruegel Pieter starszy 46,59
Bruneau Louis Charles Bonaventure 260
Brunelleschi (Brunellesco) Filippo 48
Brunet Nathalie 188,298
Bruno Giordano 93
Brunschwig Gerhard 298,355
Bruzdowicz Joanna 284
Bryson Norman 305
Brzeziński Zbigniew 28,46,125
Brzostowski Tadeusz 291
Brzozowski Stanisław 85
Buchner Antoni 188,215,245
Bücken Ernst 156
Buczyńska-Garewicz Hanna 118,271,272
Budda 370
Bujarski Zbigniew 265
Bukofzer Manfred 54,118,124,156,255,280
Bukowski Zbigniew 30
Bultmann Rudolf 80
Bułhakow Michaił 81
Bunuel Luis 284
Burckhardt Jacob 11,173,242,340,366,388
Burdach Karl Friedrich 44
Burdian John 41
Bürger Gottfried A. 294
Burgundio z Pizy 41
Burke Edmund 109,121,157,174,202,222
Burkholder Peter J. 14,52,109,117,162,185,188,214,365
Burkot Stanisław 95,320
Burleigh Michael 15,65,71,84,111,112,128,167,171,174, 176,189,276,331
Burne-Jones Edward Coley 76
Burnett Frances Hodgson 252
Burszta Wojciech Józef 11, 27,167,303



Burzyńska Anna 15,245,332
Butler Christopher
Butterfly Madame 313
Buxtehude Dietrich 218,227
Byrd William 56,228
Byron George 28,28,72,74,271,272,352
Bystroń Stanisław 10

C

Caballero Carlo 358
Caccini Francesca 55
Caccini Giulio 51,313
Cacoyannis Michael 94
Cacus 56
Cadenbach Rainer 351
Cadmus (Kadmus) 56
Cahill Thomas 32
Cahn Walter 47,232
Caillois Roger 366
Caldara Antonio 55
Callois Roger 85
Calvino Italo 268
Cameron Euan 24,113,118,119,120,121,128,211,222, 226,289,318,319,333
Campbell James 15
Campbell Joseph 241,275,289,310,323
Campra Andre 55
Camus Albert 85,86,94,96
Canaletto zw. (Bellotto Bernardo) 129,197,387
Candide (Kandyd) 278
Cannon Beekman C. 51,67,73,110,151,297,298
Canova Antonio 64
Capella Martianus 38, 151
Caplin William E. 66,356
Capuletti (Kapulet) 313
Cara Carlo 81
Caravaggio (właśc. Michelangelo Merisi de) 5,20, 57,209,210
Carissimi Giacomo 55,56
Carpenteier Jean 29,
Carpentier Alejo 274
Carpentier Jean 29, 148,288
Carr-Gomm Sarah 86,91, 243,251
Carroll Lewis 268
Caselli Alfredo 92, 283
Cassiodorus 39
Cassiodorus Flavius Magnus Aurelius 151
Cassirer Ernst 242,243,244,245,272,305,364
Castiglione Baldassare 289
Castor i Pollux (Kastor i Polluks) 68
Cavaillé-Coll Aristide 221



Cavalieri Emilio de 51
Cavalli Francesco 55
Caylus de (Caylus Anne-Claude-Philippe) 66
Cecylia św. 68
Celan Paul 294
Celeborn (Tolkien J.R.R.) 304
Celtowie 31,33,73, 180,308
Centaurowie 57
Ceres 86
Cervantes Miguel de 328
Cesti Antonio 55
Cezanne Paul 86, 182,208
Cezar (Caius Julius Caesar) 30,55,58,93
Chabrier Emmanuel 163,193,259,358
Chaczrurian Aram 212
Chadzinikolau Ares 207
Chagall Marc 81,94,364,379
Chailley Jacques 184
Chalumeau Jean 52,53
Charlemagne (Karol Wielki) 167
Charpentier Marc-Antoine 56
Chateaubriand René 271,272
Chaucer Geoffrey 123,130,271,309
Chaumeau Jean 285
Chaunu Pierre 129,130,131,173,174,175,179,180,182
Chausson Eduard 115
Chausson Ernest 163,188,193,200,359
Chavannes Pierre Puvis de 74
Chelmoński Józef 285
Chénier Andre 285
Cherubini Luigi 78,80,348
Chęsy-Parda Justyna 14,158,182,283
Childe Harold 270,271
Chion Michel 77,78, 161,296,347
Chirico Giorgio de 81, 94
Chlebowczyk Józef 176
Chlodwig król Franków 177
Chloe 55,88, 277,281,283,311
Chłopecki Andrzej 267
Chłopicka Regina 365
Chmiel Aneta 254
Chmielewski Krzysztof 63,70,72
Chmielowski Adam brat Albert 251
Chodubski Andrzej 169
Choiński Bogusław 95
Chomiński Józef Michał 52,53,68,155,301
Chopin Fryderyk 119,140,147,156,157,159,161,162,163,
188,192,198,222,225,228,258,267,295,312,345,348,351, 352,358
Chrenkoff Magdalena 350,351
Christenssen Thomas 38



Chrystus (Jezus) 41,57,58,68,71,74,76,77,84,86,91,94,95,205,252,253,349,370
Chrzanowski Tadeusz 154
Churchill Winston 177,204
Cichowicz Sławomir 244
Cichy Daniel 265
Cieśla Hanna 250,260
Cieśla-Korytowska Maria 338,356
Cieślikowska Teresa 115,339
Cirlot Juan Eduardo 340
Citati Pietro 290
Claesz Pieter 210
Claesz Willem 210
Clark Kenneth 155
Clarke David 341
Claudel Paul 212
Clemen Paul 183
Clementi Muzio 162
Cleopatra (Kleopatra) 55
Clerambault Louis-Nicolas 61
Cliquet-Pleyel Henri 163
Cobb Margaret G. 297,345
Cobbett Walter W. 417
Cocteau Jean 90,91
Code David J. 280
Coelho Paulo 267,268
Coeuroy Andre 184
Coleman J.V. 356
Collaer Paul 52,116,184,355
Collini Stefan 17
Comte Auguste 203
Conrad Joseph (właśc. Korzeniowski Teodor Józef Konrad) 95, 314
Constable John 219
Cook Deryck 128,246,261,268
Cooper Martin 188
Coppola Francis Ford 27
Corelli Arcangelo 130
Corneille Pierre 58,66,337
Cornelius Peter von 74,76
Corot Jean- Baptiste Camille 79, 86,191,254,285
Corsi Jacopo 51
Cortona Pietro da 284
Cortot Alfred 280,281
Cotterell Arthur 26,
Coubert Gustave 110
Couchoud Jean Paul 115,185,186
Coudenhove-Kalergi Richard 177
Couperin Louis François 61,88,179 281,282
Courajod Lous 183
Courville Joachim Thibault de 50
Cousin Victor 339



Couture Thomas 74,82
Craig Gordon 95
Cranach Lucas Starszy 284
Cras Jean 89
Crassus Petrus 41
Crespelle Jean-Paul 84,90, 184
Cressida (Kressyda) 58
Croce Benedetto 96
Cromwell Olivier 65,203
Cruzoe Robinson 273
Culler Jonathan 16,17,
Cumming Robert 21,
Curtis Ernst R. 352
Curtius Ernst Robert 8,31,39,40,42,43,87,
101,151,183,240,241,251,284,293,330,333,360,388,391
Curtiz Michael 312
Custine Alfons de 77
Cyceron 35,44,49
Cyclopes (Cyklopi) 68
Cyd 22,288,292,337
Czaja Dariusz 270
Czajkowski Piotr 112,222,258,274,287,313,371
Czapińska Wiesława 164
Czajlewicz Eugeniusz 17
Czarnowski Stefan 370
Czechow Antoni 251
Czerwinski Maciej 247
Czubiński Antoni 182
Czyżewski Adam 266
Czyżewski Tytus 91

D

D'Alleva Anne 305,332,346
d'Ariane (Ariadna) 90,91
d'Europe (Europa) 90
Dabrowski Krzysztof 30
Dadak-Kozicka Katarzyna 365
Daffner Hugo 156,162,185
Dafne (Dafnis) 55,57,88,224,285
Dahlhaus Carl 7,13,80,
109,110,111,115,116,133,148,177,180,187,188,215,219,220,221,245,289,341
Dakowie 368
Dalcroze Emil Jacques 75
Dalewski Zbigniew 36, 165,169,208,250,288,291
Dalhaus Carl 153



Dali Salvador 81,94, 101,155,164,292
Dalila 77, 298,313
Dallapiccoli Luigi 93
Dancygier Józef 290
Danecki Janusz 83
Danek Danuta 17,30, 107,243,295,369
Daniel z Morley 225
Dankowska Jagna 209,247
Dante Alighieri 40,43,79, 251,268,272,274,310,330
Danuser Hermann 14
Daphnis 277,281,283,311
Daquin Louis-Claude 61
Darcy Warren 66, 350,351,353,357
Darwin Charles (Karol) 80,142, 215, 295, 378
David Felicien 78
David Jacques Louis 64,74, 129,197,387
Davies Norman 4,9,27, 120,165,167,186,202,204,208,218,223,226,331,391
Dawid ,Davidus (Psalmista), król Izraela 27, 38,56,58,85,90,91,95,100,138,370
Dawson Christopher 14,23,32,33,34,41,42,106,168,174,222,288,329
Dąbrowski Jacek 180
De Mille Cecil B. 94
De Sica Vittorio 95
Debray Regis 36,41,46
Debussy Claude
19,51,59,78,87,88,89,110,115,116,119,129,141,147,157,158,160,161,
178,184,188,190,191,230,234,235,259,260,161,262,264,277,279,280,281,283,2
85,287,297,
298,299,300,301,302,303,306,309,339,345,347,349,351,354,355,359,383,388
Defoe Daniel 273
Degas Edgar 86
Deidamie (Deidameia) 55
Dejczyer Maciej 275
Delacroix Eugène 74,76,79,82,86,180,274
Delanty Gerard 14,166,168,169,176,177,274,331
Deleuze Giles 96
Delius Frederick 260,262,279
Delumeau Jacques 44
Demeter 207,209
Demokryt z Abdery 23,249
Denizeau Gerard 56,57,65,94,118
Derida Jacques 178, 332
Desing Julius 294
Desmarest Henry 55
Desormière Roger 163
Destouches Andre 55
Deville Jean 92
Devroey Jean-Pierre 217,208
Dębiński Antoni 28,32,330
Diagilew Sergiusz 157,178
Diana 59,60,78,86,94, 320



Dickens Charles 80
Diderot Denis 65,66, 130
Didone (Dydona) 55
Diego (Divera Diego) 312
Diestler Hugo 221
Dietschy Marcel 297,345
Dionizos 27,47,55,68,71,79,87,205,209
Dionizos tyran 55
Dionizy biskup 205
Dirce (Dirke) 74
Disney Walt 130
Ditte Jean-Robert 207
Dobroczyński Michał 167
Dobrowolski Jacek
Dolan Therese
Dolatowska Krystyna 125,288
Domenico (właśc.Zampieri Domenichino) 59
Don Juan 24,293,356
Don Kichot 268,291,328
Donatus Aelius 35
Donimirski Andrzej 292
Donizetti Gaetano 313
Dopsch Alfons 30
Dorota 77
Dossi Dosso 330
Dostojewski Fiodor 81
Doty William G. 323
Doumet Christian 61,160,193,298,355
Downs Philip G. 157,187,344,350
Dowson Ernest 254
Drew David 354
Dreyfus Alfred 78
Driady (Dryade) 88,89
Droba Krzysztof 163,231,303
Družbacka Elżbieta 277
Dubos (Du Bos) Jean-Baptiste 69
Duby Georges 125,288
Ducasse Roger 262
Duchamp Marcel 84
Düchting Hajo 82,86, 120,266
Duda-Gracz Jerzy 94
Dudzińska-Facca Anna 317
Dufay Guillaume 218
Dufourcq Norbert 52, 184,188,190
Dufy Raoul 286
Dukas Paul 189,200
Dumas Aleksander 291
Duns Jan Szkot (Johannes Duns Scotus) 32
Dunstable John 213
Duparc Henri 115,163,188



Dupré Marcel 221,275
Dürer Albrecht 41,47,49,87,130,291
Duroselle Jean-Baptiste 24,34,168,176,179
Dušek Jan Ladislav 162
Duvignaud Jean 15,
Dvořák Antonín 106,154,195, 213,227,321,371
Dvořák Max 106
Dyck Anton van 77
Dydoná 55,72,311,312
Dyjas Karolina 59, 250,257,333
Dylus Aniela 202
Dziadek Adam 248
Działyński Adam Tytus i Ignacy 259
Dziekan Marek 208
Dzień 331
Dziębowska Elżbieta 54,78,118,124,255
Dziwożona 316

E

Echo 68
Eckart-Bäcker Ursule 188
Eckhart Mistrz 293
Eco Umberto 15,17, 31, 35,
103,119,120,155,247,256,287,288,305,307,316,326,327,374
Edyp (Oedipe,Oedipus) 64,74,91,92,95,96
Efrem z Edessy 37
Eggebrecht Hans H. 153
Eggert Paul 157
Einstein Albert 80,110
Eisenstadt Shmuel N.,
Eksteins Modris 174,178
Elektra 78,84,94
Eleonora Akwitańska 288
Elgar Edward 91, 115
Eliade Mircea 15,168,169,208,216,226,241,243,305, 323,340,364
Elias Norbert 17,112,119,131,133,181,293
Eliasz 77
Eliezer 56
Eliot Thomas Stearns 85, 252,265,285,323
Elrond 304,309
Elsner Józef 68, 157
Elżbieta I Tudor królowa Anglii 58, 223,228
Elżbieta św. 77,362
Emil (Rousseau Jean Jacques) 271
Eneasz (Enee) 55,56, 57,259,268,312
Enescu George 91
Ennius 99
Ensor James 86
Eowin 304



Epikur 93,249,251,253
Erastotenes z Cyreny 23,
Erato 260
Erazm z Rotterdamu 43,113,216,218
Erhard-Gronowska Maria 195
Erhardt Ludwik 191
Erkel Ferenc 226
Eros-Amor 4,60,61,83,87,89,292,311
Escarpit Robert 16,
Eschenbach Wolfram von 323
Espagne Michel 183
Este d' – ród w Toskanii 218,254,259
Esterhazy Miklós 220
Esterhazy Pal 226
Euklides 23
Euridice,Euridike (Eurydyka) 20,56,60, 68, 81, 91,92,95,312
Europa 6,27,57, 60,91
Euryante (Euryanthe) 296
Eurypides 99
Eustachiewicz Lesław 288
Euterpe 80
Ewa 41,49
Eyck Jan van 218,250

F

Faber Gustav 165,170
Fabre Jan 303
Faeto (Phaeton) 77
Fajdros 39
Falla Manuel de 227, 260,261
Fangorowa Krystyna 50,119,132,156
Faryna-Paszkiewicz Hanna 21
Faun 88,115,285
Fauré Gabriel 71,78, 87, 115,163,188, 189,191,200, 226,259,262,269, 299,
301,358,359,388
Faure Michel 14, 78, 88,157,191,192,193,200,277,278,280,
282,301,339,349,359,360
Faust 89,262,287,320,321
Faust i Helena 89
Favre Michel 358
Fedecki Ziemowit 206,213,276
Fedra (Phedre) 56,91,92,93,311
Fellini Federico 94,95
Fenelon François 63
Feniks 302
Fennimore 262
Ferault Dominique 84, 120,152
Ferguson Niall 176
Fernandez-Armesto Felipe 15,30



Ferrari Gaudenzi 58
Ferroni Giorgio 94
Fervaal 324
Festes (Psyche) 56
Fétis Francois Antoine 188
Fiała Edward 248
Fichte Johann Gottlieb 166, 173,185
Ficino Marsilio 43
Field John 106,162
Filip Dobry, książę Burgundii 218
Filip Śmiały, książę Burgundii 218
Filipczuk Michał 11,29,109,155,271,336
Filon Aleksandryjski (z Aleksandrii) 33, 42
Finley Moses I. 72
Fischer Johann Caspar Ferdinand 55
Fischer Kurt von 153
Flaubert Gustave 76
Flawiusz 55
Fleming Victor 289
Fleury Michel 14,88,115,163,184,279,283,298,339, 359
Flora 250
Florek Piotr 304,305
Floros Constantin 18,245,287,288,296,301
Flowers Betty Sue 241,289
Focillon Henri 106,153,334,361,369
Fontaine Guy 25,263,284
Fortner Wolfgang 92
Foster Norman 96
Foucault Michel 16,17,244,327,329,391
Fouquet Jean 36,47
Fragonard Jean-Honoré 60,65,117
François Jean 91,93
France Anatol 85, 251
France Claude de 188,300,301
France Marie de 288
Francesca 79
Franciszek I król Francji 50,216,218
Franciszek z Asyżu, św. 36,40,87,93,99,264
Franck Cesar 1,75,77,84,188,190, 200, 201, 261,300,378
François-Sappey Brigitte
Frankenstein 71
Franklin Benjamin 63
Frazer James 29,83,85,287,316
Freud Zygmunt 29,80,144,243
Friedman George 168
Friedrich Caspar David 76, 148,274,362,389
Fries Jakob Friedrich 177
Frisch Walter 146
Franck Cezar 79
Frodo (Tolkien J.R.R.) 304



Fromm Erich 370
Frontisi Claude (Claudio) 65,113
Fryderyk II król Sycylii 291
Fryderyk V 256
Frye Northrop 16
Fubini Enrico 38,51,69,73,185
Fubini Ernesto 111,328,342
Fuentes Carlos 94
Fuggerowie – ród bankierski z Augsburga 120
Fulcher Jane F.
Fumaroli Marc 22,28,46,56,57,58,60,64,72,86
Füssli (Fuseli) Johann Heinrich 70,71,109

G

Gabrieli Andrea i Giovanni 50,119,140, 184,219,224
Gabryś Ewa 237
Gabryś Ryszard 372
Gadamer Hans-Georg 71,96,97,178,245,331
Gade Henrik Wilhelm 97
Gadomska Barbara 115,194,211,303
Gagarin Jurij 93
Gajcy Tadeusz 95
Gajda-Krynicka Janina 30,33,310
Gala 164
Galadriela 304
Galahad 323
Galen z Pergii (Claudius Galenus) 23,32, 35
Galilei Vincenzo 51,114
Gallois Jean 188,200
Galuppi Baldassare 68
Galvani Luigi 72
Gałczyński Konstanty Ildefons 81,85, 92,95,206,213,276
Gandalf 309
Ganeri Anita 23,
Ganimedes 58
Garbowski Christopher 304
Garcia Marquez Gabriel 338
Gardner Lloyd C. 204
Gaudi Antonio 266,339
Gauguin Paul 86
Gaulle Charles de 177
Gautier Teofil 184
Gautier Teofil (Théophile) 260,263
Gazda Grzegorz 250
Gąsowski Jerzy 33, 308
Gehry Frank O. 96
Gellee Claude zw. Lorrain 56
Gellner Ernest 183,223,234,332
George Stefan 234,262



Georgii Walter 349
Gerda 262
Gerdine Leigh 55, 357
Geremek Bronisław 167
Gericault Theodor 181
Germanie 180
Gerôme Jean Leon 74,80
Gershvin George 313
Gervinus Georg Gottfried 294
Ghiberti Lorenzo 48
Gibson Mel 94
Gide Andre 85
Gierek Bożena 73
Gieryski Aleksander 252
Gilgamesz 370
Giorgi Francesco 46
Giorgione (właśc. Giorgio da Castelfranco) 224
Giotto di Bondone 36
Giraudoux Jean 84,95
Giulio Cesare (Juliusz Cezar) 55, 93
Giuseppe (Józef) 56
Glass Philipp 230
Glenn John 93
Glinkowski Aleksander 97
Gluck Christoph Willibald 56,68,69,75,131,156,179,287,297,313
Głazunow Aleksander 212
Głombiowski Krzysztof 27,
Głowacki Janusz 95
Głowiński Michał 6, 333
Gmys Marcin 233
Godfryd ze Strasburga 294
Goethe Johann Wolfgang
30,40,66,71,72,76,77,109,111,132,143,166,185,231,265,269,271,284,313,314,3
20,334,336
Goetschius Percy 77, 349
Gogh Vincent van 86, 208,210,260,275,371
Golaud 301
Goldbeck Frédérick 298,355
Goldmark Karl 78
Goldoni Carlo 278
Goldschmidt Adolph 183
Golianek Ryszard Daniel 78,79,118,123,198,287,293,324,326, 352
Goliath (Goliat) 56
Gołąb Maciej 18,92
Gołąb Mariusz 250
Gołębski Franciszek 15,26,27,62,116,170
Gombrich Erich 30,36
Gombrich Ernest (Ernst) 14,48,127,310
Gombrowicz Witold 291
Gomółka Mikołaj 50



Gonzaga – ród książęcy w Mantui 218
Goody Jack
Gorgely Jean 225
Gosciny René 94
Goubault Christian 77
Goudimel Claude 185
Gould John 26
Gounod Charles 75,188,192,200,213,321
Gower John 309
Goya y Lucientes Francisco de 21,67,106,109,181,220,383
Górecki Henryk Mikołaj 93,98,
163,204,225,231,235,237,286,294,343,358,364,372
Górec-Rosiński Jan 361
Górniak Krystyna 294
Górska Halina 204
Grabner Hermann 159
Grabska-Ryńska Maria 15,30
Gracjan (Gratianus) 330
Gracje 46
Grajewski Wincenty 17,86,328
Granados Enrique 226,227
Grande Edgar 28
Grandier Urban 320
Graun C.H. 185
Graun Carl Heinrich i Johann Gottlieb 157
Graves Robert 94
Grażyna 337
Greco El (właśc. Dominicos Theotokopulos) 57,58
Greenblatt Stephen
Greengrass Mark 49,333
Greimas Algirdas Julien 246
Gretry André Modest 55,68
Grieg Edvard 184,268
Griffith David Wark 94
Griffiths Paul 158,189,265,300,347
Griffiths Tony 194,211
Grillandis Paweł de 318
Grimm Jakub 294
Grimmelshausen Hans Jacob Christoffel von 271
Gris Juan 84
Grocheo Jan de 287,342
Grondin Jean 15,178,245,305,331
Gronowska Anna 11,22
Grosso Alfonso 372
Grout Donald Jay 14,52,117,162,185,188,214,341,365
Grosseteste Robert 35
Grout Donald Jay 109
Gruszczyńska-Ziółkowska Anna 308
Grzegorz Oświeciciel św. 207
Grzegorz Wielki, papież 38



Grzegorz z Nazjanzu 317
Grzenkowicz Izabella 315
Grzęda Ewa 337
Guarini Battista 285
Guazzo Francesco Maria 318
Gubajdulina Sofija 97
Guczalski Krzysztof 246
Guéranger Dom Prosper 186,188
Guercino (właśc. Francesco Barbieri) 285
Guggenheim Solomon R. 93
Guichard Leon 188,358
Guidon z Arezzo 213
Guimant Alexander 79
Guliwer 273,268
Guniewicz Ignacy Feliks 68
Günther Ursula 217
Guriewicz Aron 290,291,338
Gustav III król Szwecji 259
Gut Serge 295,297,345
Gutersloh Albert Paris 85
Gwizdalanka Danuta 50

H

Habeneck François Antoine 188
Habermas Jürgen 96
Habsburgowie 204
Hades 308
Hadrian cesarz rzymski 204
Halecki Oskar 15,24,30,113,116,120,155,170
Halévy Jacques 313
Hall Aleksander 169,170,288
Halle Adam de la 213
Halloway Robin 297
Halm August 14,342
Hamann Johann Georg 109,186
Hammurabi 25,316
Hamvas Bela 206,207
Hanczakowski Michał 39,43,62,71,95,118,292
Händel (Haendel) Georg Friedrich
53,55,67,117,118,121,123,124,130,131,132,156,180,187,203,255,256,229,297,3
26,341,342,377,383
Handke Ryszard 338
Hannibal 28,383
Hannikainen Ilmari 225
Hanslick Eduard 91, 362,369
Harasymowicz Jerzy 95
Hardy Henry 109



Harold 272,352
Harper John 217
Harris Marvin 318,319
Hartmann Karl Aamadeus 297
Hasse Johann Adolf 55,56
Hatten Robert 245,343
Hattowska Danuta 32
Hauser Arnold 17,30,52,76,77,107,128,154,243,289, 295,328,339,361,369,391
Havel Václav 222, 378
Haydn Joseph 14,26,54,65,66,67,68,69,88,
106,110,117,123,136,137,139,157,179,180,187,212,220,223,231,233,255,257,2
63,278,281,326,328,344,350,351,355,356, 383
Headlam Dave 234
Hebe 64
Hedin Swen 83
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 30, 106,185,142,145,203,215,219,329,331
Heidegger Martin 272
Heine Heinrich 274
Heistein Józef 292,358
Hejmej Andrzej 268,356
Hekate 72
Hektor 82,94
Helena 68,76, 78,79,94,376
Helena i Faust 89
Heliodor 76
Hell Henri 286,366
Helm Theodor 351
Helman Zofia 78,363, 349
Helmholtz Hermann Ludwig von 148, 214
Heloiza 90, 312
Hemenway Priya
Hemingway Ernest 251
Hen Józef 95
Henderson George 33, 113
Henderson John 29
Henry Pierre 92
Henryk IV Burbon 177
Henryk VIII król Anglii
Henryk VIII Tudor 58
Henselt Adolf 262
Hepokoski James 66, 350,351,353,357
Hera-Junona 60
Herakles (Hercule,Hercules,Herkules) 55,56,61,65,78,370
Heraklit z Efezu 26,336
Herbert Zbigniew 85,86, 94,95,211,266,268,272,277,284,293, 325,371
Herbst Stanisław 291
Herder Johann Gotfried 69,72,77,109,131,142,143,166,177,186,231,276,344
Herling-Grudziński Gustaw 85,95,376
Hermes-Merkury 60,95,103
Herman 77



Hermione (Hermiona) 56
Herod 77
Herodiada 76
Herodot 6,27,102,268,273,275,378
Heron z Aleksandrii 23
Herrada z Laudsbergu 251
Herriot Eduard 177
Hertz Paweł 268
Herz Henri 163
Hesperydy 76,250
Hess Carol A. 261
Hesse Hermann 85, 274
Hetzenauer Michael 286
Heyne Christian Gottlieb 242
Hezjod 284
Hidalgo Juan 55
Hieronim św. 58
Hieronim ze Strydonu, św. 33
Hildebert z Le Mans, bp 33
Hillar Małgorzata 206
Hindemith Paul 90, 115,158,163,182,184,190,230,235,236,297
Hinz Edward 25,37,56,65,68,79,91,93,114,191,348
Hiob 59,72,74,94,95
Hipokrates 23,32
Hippolyte (Hipolit) 68
Hitler Adolf 125 ,188,262
Hoare Henry 259
Hobbes Thomas 63,65,276
Hobsbawm Eric J. 194
Hocke Gustav René 101,155,339
Hoffmann Ernest Theodor Amadeus 79, 110,111,117,339
Hoffmeister Fraz A. 162
Hogarth William 259
Holbrooke Josef 89

Hölderlin Friedrich 345
Holderlin Johann Christian 166
Holender tułacz 287
Holland Agnieszka 252,275
Holloway Robin 345
Holmes Paul 298
Holst Gustav Theodore 297
Holstein Paul 197
Hołówka Teresa 223
Homer 64,70,92,95,99,243,285
Honegger Arthur 178,189,232,278,232,346,355,369
Hopkins Gerard M. 99
Horacjusze 64,74
Horacy 49,59,78, 206,316



Horowitz Ryszard 107
Howard Ebenezer 266
Howard Michael 21
Howat Roy 259
Hübner Steven 298
Hugo Victor 7, 119,177,181,203
Hugon Kapet 169
Huizinga Johann 291,305,307,308
Hüllmandel Nicolas-Joseph 186
Hulse Michael 86
Humboldt Wilhelm von 63,64
Hume David 63
Hummel Johann Nepomucen (Nepomuk) 106, 162
Hundziak Andrzej 320
Hunt William Holman 76, 219
Hurard-Viltard Eveline 90, 365
Hus Jan 203
Hussmann George Eugène 265

I

Ibert Jacques 303
Ibn Ruszd (zob. Averros) 35
Ibn Sina (zob. Avicenna) 35
Ibsen Henrik 346
Idomeneo (Idomeneus) 68
Ieremiae (Jeremiasz) 92,93
Ifigenia (Iphigenie) 55,57,68,72,94,314
Igalson-Tygielska Hanna 31, 107,294,333
Igliński Grzegorz 88
Ikar 95, 268,362
Ildefons św. 81,85
Iłakowiczówna Kazimiera 95
Imbach Josef 207
Impelluso Lucia 86, 250,252,253,254,259,260,284
Ince Thomas H. 94
Indy Vincent d' 77,78,157,158,160,161,178,188,300, 324,346
Inglis Fred 16,336,360
Ingres Jean Dominique 64, 74,80,82,86
Innocents (Innocenty) 93
Innocenty VIII (właśc. Giovanni Battista Cibo) 317
Ireland John 231
Irzykowski Karol 85
Isaac (Izaak) 56,91,92
Isbouts Jean-Pierre 30
Isis (Izyda) 56
Isokrates 21,
Ivanhoe 294
Ives Charles 115,137
Iwańczak Wojciech 253



Iwazkiewicz Jarosław 83,95, 188,251,233,266,268,293,312,320,378
Izajasz 91
Izolda (Isolde) 143,234,292,292,294,295,296,297,307,311,312,378,390
Izydor z Sewilli 34,37,39,151

J

Jabłoński Maciej 18,
Jabłoński Maciej 245,246,247
Jabłoński Maciej 287
Jachimecki Zdzisław 295
Jackson Peter 305
Jacob Max 163
Jakub 13,76,81,82,86,89,93,94
Jakubowski Jan Zygmunt 155
Jan Chrzyciel (San Giovanni Battista) 56,76,79,81,91,97
Jan od Krzyża św.93, 99,226
Jan Paweł II 23,286,376
Jan św. 79,81,91,93,97
Janáček Leos 91,357
Janaszek-Ivaničkova Halina 302
Janicka-Słysz Małgorzata
Janion Maria 83,116,292,302
Jankélévitch Vladimir 88,282,283
Jankowski Czesław 313
Jannequin Clement 50,114,252,313
Janus 55

Jaquier Nicolas 317
Jarocińscy Michalina i Stefan 110
Jarociński Stefan 78,88,115,281,297,301
Jaroszyński Piotr 21
Jarzębska Alicja 115
Jarzębska Alicja 14,69,79,89,90,188,190,262,283,284, 358
Jarzyńska Karina 22
Jasińska Danuta 194
Jastrun Mieczysław 91,9
Jatczak Marcin 15,84,128,167,189
Jaworski Stanisław 40,46,61,85,273,277,291,311
Jaworski Zbigniew 165
Jazon 55
Jean Françaix 91
Jedlicka Wanda 286
Jedlińscy Eleonora i Jakub 305,332
Jefferson Thomas 29
Jekiel Wojciech 47,151,292,334
Jenkins Roy 72
Jephta (Jefta) 55,56,91
Jeremiasz (Ieremiae) 92,93,95,349



Jerzy św. 91,95
Jimenez Juan Raman 260
Joachim z Fiore 30, 318
Joanna d'Arc (Dziewica Orleańska) 61,289
Joanna od Aniołów Matka 320
Johnson Alvin H. 14,51,67,73,110,151,297,298
Johnson Barrett Ashley
Johnson Paul 130,132
Johnson Samuel 63
Jolivet Andre 163
Jonas (Jonasz) 56
Jones Colin 208
Jong Mayke de 219
Jordaens Jacob 210
Jordan Michael 31
Jowisz 64,207,350,369
Joyce James 26,81,268,371,390
Jozue 85
Józef 46,74,82
Józef z Arymatei 323
Juda Machabeusz 55
Judasz 81
Judith, Juditha (Judyta) 56,90
Julia 287,290,312,313,362
Julian z Halikarnasu 33
Jung Carl 17,241,243,247,285,336
Juno (Junona) 328
Junzen Adolf K. 162
Jupiter 80
Jurkowlaniec Grażyna 15,103,374
Justynian cesarz 28
Jutrzenka 331

K

Kabatc Eugeniusz 204,210,211,212
Kaczorowski Bartłomiej 25,26,52,120,181,292
Kaczyński Maciej 347
Kafka Franz 81,273,371
Kahlo Frida 312
Kain 46,72,77,81,85,95
Kalaga Wojciech 159
Kalergis Maria 312
Kaligula 81,86
Kalinowski Lech 154
Kalinowski Witold 27
Kalipso (Kallypso) 80,87,88,390
Kalkbrenner Friedrich 163
Kallisto 60
Kamiński Marcin 87



Kamionka-Straszakowa Janina 273,274,275
Kamionkowa Janina 17,30,107,243,295,369
Kanczeli Gija 97
Kania Ireneusz 241
Kandyd 65
Kant Immanuel 62,73,109,137,175,177,186,331,344
Kanz Johann Konrad 65
Kapetyngowie 169
Kapoor Anish 83
Kapuściński Ryszard 6,102,268,274,275
Karl Marx (Karol Marks) 220
Karłowicz Mieczysław 115,312,313,372

Karol Wielki 33,58,125,126,167,169,177,202,210, 216
Karol Teodor elektor 212
Karol V król Hiszpanii 216
Karol X Burbon 118
Karolak Czesław 65,292,293
Karolingowie – dynastia frankijska 37,165
Kartezjusz (właśc. Descartes Rene) 56,61,67,68,137,330
Kasjodor 37
Kasperowicz Ryszard 11,242,340,366
Kasperski Edward 17,
Kasperski Jakub 194
Kasprowicz Jan 81,87
Kassandra 86
Kassern Tadeusz Zygfryd 91
Kaszyński Stefan H. 294
Katarzyna Wielka II cesarzowa ros. 150
Kauffmann Angelika 64
Kavolis Vytatutas 361
Kawafis Konstantinos 95
Kawalerowicz Jerzy 94,320
Kazandzakis Nikos 95
Kazimierz św. 56
Kaźmierczak Zbigniew 24
Keiser Reinhard 55
Keller Hermann 55,357
Kennedy Michael 194,354
Kent William 258
Kepler Johannes 51
Kerman Joseph 8,351
Kępiński Zdzisław 86,120
Kiereś Henryk 248
Kierkegaard Søren 293
Kieślowski Krzysztof 94
Kilar Wojciech 93,163,231,268,372
Kimula Magdalena 31,287
Kirchner Ernest Ludwik 81
Kivi Aleksis 193



Klaudiusz cesarz 94
Klee Paul 86,252
Klein Richard 278
Kleiner Juliusz 338
Kleist Heinrich von 71
Klejstenes 26
Klemens Aleksandryjski (z Aleksandrii) 38,42,151
Kleopatra 94,160,312
Klimt Gustav 81,252,312
Klocek di Basio Beata 27
Kładź Marta 304
Kłoczowski Jan Maria 15,113,170
Kłoczowski Jerzy 113,116
Kłoczowski Jerzy 15,171
Kłoskowska Antonina 16,361
Kłossowicz Piotr 26
Knapik Eugeniusz 97,156,159,302,303,306,308,309
Knepler Georg 295
Kniaźnin Franciszek Dionizy 61,277
Knight David 353,354
Koch Walter 125,154
Kochanowski Jan (Jan z Czarnolasu) 44,46,49,50,91,206,277
Kochański Paweł 237
Kochowski Wespazjan 105
Kocjan Krzysztof 241,305
Kodály Zoltan 91,226
Koechlin Charles 89,160,299
Koffler Józef 92
Kofi Agawu Victor 9,77,277,342,352
Kokoschka Oskar 91,92
Kolbuszewska Ewa 79,273,308
Kolbuszewski Jacek 337
Kolumb Krzysztof 378
Kolumban Młodszy 32
Kolumban zw. Starszym, św. 32,171
Kołakowski Leszek 241
Kołodyński Andrzej 94,304,305,320
Komar Michał 317
Komatas 39
Komendant Tadeusz 17,244,329
Kondracki Michał 91,286
Konrad 71
Konstantyn Wielki (Flavius Valerius Constantinus), cesarz rzymski 30
Konstantyn Wielki 58,317
Konwicki Tadeusz 85
Kopaliński Władysław 206,243,251,268,309,318,323
Kopernik Mikołaj 41,44,93,100
Koronis 306
Korotkich Krzysztof 24
Korpanty Jerzy 15,30,31,63,65,111,171,276,323,331



Kosiewski Piotr 154
Koss Juliet
Kostkiewiczowa Teresa 333
Kostrzewska Hanna 207
Kotoński Włodzimierz 97
Kowalski Andrzej P. 364
Kowal Roman 298
Kowalczuk Maciej 332
Kowalska Małgorzata 110,217
Kowalski Jacek 173
Kowalski Krzysztof 209
Kowalski Krzysztof 212
Kowalski Piotr 74,270
Koželuch Leopold 162
Kozera Bartłomiej 272
Kościńska Dorota 119,126,293
Kozłowski Janusz 48
Kozłowski Krzysztof 294
Krajewska Alina 31
Krall Hanna 94
Kramer Henryk Institoris 318
Kramer Jonathan 302
Krasicki Ignacy 61,206
Krański Zygmunt 71,76
Krause Karl Christian Friedrich 203
Krawczyk Jarosław 63,70,72
Křenek Ernst 92,93,115,
Kroeber Alfred 361
Król Marcin 272
Krukowska Halina 91
Krupowicz Stanisław 93,235
Krupp Friedrich i Alfred 171
Krzysztof Andrzej 97
Krzczkowski Henryk 234
Krzysztof św. 77,79
Krzyżanowski Julian 44,333,338
Krzyżowcy 79
Ksenofanes 26
Ktesibios 32
Kubiak Agnieszka 14,158,182,283
Kubiak Zygmunt 22,92
Kubrick Stanley 94
Kuciak Agnieszka 119,155,256,327
Kuczyńska Alicja 252
Kuderowicz Zbigniew 245
Kuhnau Johann (Johannes) 56, 227,280,297
Kulik-Bielińska Ewa 186
Kumar Krishan 63,123
Kuncewiczowa Maria 292,312,362
Kundera Milan 312



Kunicki Wojciech 65,292,293
Kunz Tomasz
Kupidyn 57
Kurecka Maria 308
Kurpiński Karol 68
Kurtag György 296
Kurth Ernst 344
Kuryś Agnieszka 168, 216,323
Kutavicius Bronislav 231
Kuziak Michał 32,39,43,62,63,71,73,95,96,118,292, 311
Kuźnik Norbert Mateusz 303
Kwiatkowska Maria Irena 253
Kwiatkowski Marek 253

L

Lachmann Karl 294
Laesson Stieg 211
La Fontaine Jean de 66
Lagarde Paul de 112
Lalewicz Janusz 242
Lalo Charles 75,226
Lancelot 323
Landi Stefano 55
Landormy Paul 14,184,355
Landowska Wanda 190,263,278
Lang Paul Henry 110,341,342
Langer Susanne 245,246
Lanner Joseph 256
Laokoon 57
Laskowski Aleksander 372
Lasoń Aleksander 97,98,99
Lasso Orlando di 37,50,52,114,155
Laura 277
Lavoisier Antoine Laurent 72
Lebenstein Jan 83,94
Lebrette François 22,28,46,56, 57,58,
60,64,72,86
Lebrun François 29,148,288
Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafinowicz) 206
Le Corbusier (właśc. Charles Edouard Jeanneret) 97
Leda 94
Leeuw Ton de 227
Lefebvre Henri 216
Léger Fernand 84, 182
Le Goff Jacques 11,15,21,22,24,27,31,33,34,42,43,133,
170,175,208,291,296,297,305,330,334,
335
Lehmann Hans-Thies 302
Leibniz Gottfried Wilhelm 63, 137,177



Leibowitz René 92
Leichtentritt Hugo 215
Le Jeune (Lejeune) Claude 50
Lem Stanisław 265
Lenora 294
Le Nôtre Andre 255
Leonardo Vinci da 46,47,48,55,113,114,206,323,383
Leoninus 129
Lerberghe Charles van 262
Lescaut Manon (Auber Daniel F.) 313
Lesiński Jacek 14,158,182,283
Lessel Franciszek 68
Lessing Gotthold Ephraim 64,66,131
Lester Joel 69
Lesur Francois 163
Leszczyńska Agnieszka 365
Leśmian Bolesław 87,264,316,327
Levi-Strauss Claude 332
Lewiatan 266
Lewin David 189
Lewkowicz Wojciech 37
Leyser Karol 167
Liadow Anatol 321
Libeskind Daniel 29,96,97,107,292
Libiszowska Zofia 29,
Lichaczow Dymitr 254,258,260,265
Lichtensteinowie – ród książęcy 266
Liebermann Rolf 93
Liebert Jerzy 206
Ligeja 80
Lindstedt Iwona 93,231
Linneusz (Carl von Linne) 63,266
Lipiński Karol 372
Lippi Filippino 260
Lipsius Justus 253
Lissa Zofia 152,363
Liszt Ferenc 71,77,79,92,113,115,119,156,157,162,
188,196,212,226,229,259,268,270,271,272,283,287,295,296,313,362,390
Lizjasz 21,
Llulla Ramon 318
Loba Anna 173
Lobkowicz Nikolaus 202
Locke John 63,172
Lohengrin 200,260,271
Lolita 292
Lombardi Paolo 317,319
Lincoln Abraham 164
Longhurst Brian 347
Longos 277,311
Loon Hendrik Willem van 167,202



Lorelei 296
Lorenz Alfred 295
Loriod Jeanne 265
Loriod Yvonne 265
Lorquin Bernard 182
Lorraine Claude (właśc. Gellée C.) 57,259,328
Lorris Guillaume de 250,290
Lot 205
Lotta 312
Lucyfer 81
Lucyliusz 85
Ludwik XIV 125
Ludwik Filip i król Francji 219
Ludwik (Ludwig) II Bawarski 266,294,295,392
Ludwik IX 58
Ludwik Jagiellończyk 149
Ludwik XIV 131
Ludwik XIV król Francji 218
Ludwik XV 131
Ludwik XVI 131
Luhmann Baz 313
Lukrecjusz 99
Luksemburgowie – dynastia 149,225
Lulu 89
Lully Jean Baptiste 56,130,172,257
Lulu 89
Lurker Manfred 11, 25,86,205,243,274,285,320,323,364
Luter Marcin 191,318
Lutosławski Witold 159,161,227,235,277,284,288,360
Lynch David 273
Lynn Kelly Laura 342

L

Ławski Jarosław 24
Łazarz (Lazarus) 57,86
Łossowski Piotr 177
Łotman Jurij 332
Łozińska Tamara 59,251
Łoziński Jerzy 347
Łukasiewicz Małgorzata 71
Łukasz św. 37, 93
Łukaszyk Ewa 272
Łysień Leszek 15,178,245,305,331

M

Macchiavelli Nicolo 46,62



Mach Jerzy 113,288,335
Mach Jolanta 41
Mach Zdzisław 19,223
Machaut Guillaume de 218,230,313
Maciejewicz Dorota 302
Mackerness Eric David 12,67,75,121,124
Mackpherson James 131
Maeterlinck Maurice 88,297,299,300,301
Mahler Gustav 77,98,110,115,157,158,161,181,192,
235,263,268,287,296,297,301,351
Mahomet (Muhammad) 30,33,167,168,206,216,370
Majcher Grażyna 15,29,176,288
Majdecki Longin 254,257,258,259,260,265
Majmonides (Rabbi Mosze ben Majmon) 226
Makowiecka Marta 40,46,58,76,81,94
Makowiecki Andrzej Z. 91,292,294
Maksymilian I z dynastii Habsburgów 216
Malczewski Antoni 313
Malecka Teresa 163
Malipiero Gian Francesco 92,93
Mallarmé Stéphan 183,280,358
Malory Thomas 323
Malraux André 85,244
Małecki Maciej 97
Małgorzata 81,262
Małgorzata św. 36
Mandelsztam Osip 85,285
Mandler Peter 222
Manelli Francesco 55
Manet Edouard 210
Manet Edouard 86,261,285
Manfredi Bartolomeo 257
Mankiewicz Joseph L. 94
Mann Tomasz 82,85,178,188,268,294
Manuel Roland 297,345
Manzoni Alessandro 194
Marcelli papież (Marcelus),(właśc. Marcello Cervini degli Spannochi) 114
Marcin św. 219
Marcjalis 49,206
Marcoussis Louis 84
Maréchal Henri 281
Marek Aureliusz 85
Marek król 294,307
Marek św. 228
Marenne Touya de 346
Maria 313
Maria (bibl.) 57,74,76,86,94,253,287,313
Marignan Albert 183
Marino Gianbattista 59,254
Marivaux Pierre de 278



Markiewicz Henryk 16,278,306,334,337,338
Markiewicz Kamil
Markiewicz Leon 66,349,355,356
Markowski Michał P.15,87,245,248,310,327,332,338
Marks Karol 29,142,215
Marnat Marcel 351
Mars 57,64
Marschner Heinrich August 287
Marsjasz 46,47,57,83,94
Marsyliusz z Padwy 41
Marta (Marcia) 57,74,92
Martenot Maurice 265
Martin Frank 91,93,233,234
Martini Simone 36
Martinů Bohuslav 262
Marx Adolf Bernard 185,215,360
Marx Karl 220
Marzęcki Józef 107,124,370
Masaccio (właśc. Tommaso di ser Giovanni di Monte Cassai) 36
Massenet Jules 75,312,313
Matejko Jan 58
Mateusz Ewangelista św. 94
Mathiex Jean 15,29,172,176,288
Mattheson Johann 55
Matyaszewski Paweł 272
Maurras Charles 190
Maziarscy Anna i Jacek 130
Mazzini Giuseppe 194
Mączak Antoni 169,273
Mądry Alina 156
McCracken Scott 347
McKitterick Rosamond 36,165,167,208,225
Medea (Médée) 56,68,78,90,94,95,311
Medici Giulian de 331
Medici Lorenzo de 331
Medtner Nikolai (Nikołaj) 212, 321
Meduza 87
Medyceusz Wawrzyniec 253
Medyceusze (Medici) 48,218,253
Mefistofeles 321
Mehoffer Józef 252,260
Melanchton Filip (Philipp) 49,62
Melchizedek 205
Melerowicz Anna 247
Melisanda (Melisande) córka Baldwina II 287,297,299,300,346
Memling Hans 36,41
Mendelssohn-Bartholdy Felix 77,141,156,270,272,258,358,378
Mendes Catulle 272,358
Merkury 38,57
Merlau-Ponty Maurice 242



Merowingowie – dynastia frankijska 165
Merriman John 167,202
Mersenne Marino 51
Merton Thomas 85,326
Mesjasz 55,91
Messalina 94
Messiaen Olivier 92,93,117,129,154,163,185,190,221, 230,264,296
Metastase (Metastasio Pietro, właśc. Trapassi) 328
Metternich-Winneburg Klemens von 176,198
Metzger Christoph 265
Metzger Rainer 86,275
Meung Jean de 250,290
Meyer Krzysztof 355
Meyer Leonard B.
7,13,131,133,137,139,141,142,143,144,145,146,152,196,215,217,228,342,348,3
51,352
Michaels 275
Michał Anioł (właśc. Michelangelo Buonarotti)
46,48,99,100,113,114,203,330,339,341,383
Michałowski Roman
Michéle Giorlamo de 155,256
Michelet Jules 142
Miciński Bolesław 86
Miciński Tadeusz 81,87,287
Mickiewicz Adam 71,76,118,268,271,292
Midas 56
Mierzejewska Bożena 23,311
Mierzejewski Bolesław 243
Międzyrzecki Artur 95
Mika Bogumiła 245,332,340
Mikołaj Gomółka 225
Mikołaj z Kuzy 43,93
Mikołaj z Radomia 225
Mikołaj, św. 93
Mikołajczak Aleksander Wojciech 23
Mikos Jarosław 329
Milhaud Darius 90,92,347
Milis Ludo J.R. 113
Mill John Stuart 82
Millais John Everett 76,219,312
Miller Arthur 320
Miller Eduard 250
Millet Jean-François 86
Millington Barry 324
Milton John 59, 251,284
Miłosz Czesław 20,85,95,102,222,251,267,270,284,326
Miłosz Oskar W. 267
Minerve (Minerwa) 77
Minotaur 91
Mirandola Giovanni Pico della 43



Mirka Danuta
Mistrz Górnośląski 252
Mistrz (i Małgorzata) 81
Mistrz z Bayreuth (Wagner) 298,302
Mitridate (Mityrydates) 68
Młynek Tomasz 19,
Modzelewski Karol 202
Mojżesz 30,46,78,370
Molier (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 58,131
Monet Claude 13,252,266,279,383,389
Moniuszko Stanisław 77,220
Monnet Jean 21,168,178,388
Montaigne Michel de 44,62,85
Montecchi (Monteki) 313
Montefiore Santa 252
Monteskiusz (Montesquieu Charles Louis de Secondat) 62,169,171
Monteverdi Claudio 50,52,54,55,92,118,119,124,129,149,
156,224,230,255,287,296,313,125
Montrémy Jean Maurice De 330
Moravia Alberto 274
Morawińska Agnieszka 26
Morawski Jerzy 37,151,342
More (Morus) Thomas 43
Moreau Gustave 80
Morgan Robert P. 297
Morisot Berth 260
Morka Ewa 47
Morris Charles 246
Morris William 84,120
Morstin Hieronim Ludwik 95
Morsztyn Jan Andrzej 206
Morsztyn Jan Andrzej 251
Moschels Ignatz 162
Mosen Juliusz 294
Moser Ruth 163
Moses und Aaron (Mojżesz i Aron) 89
Moszumańska-Nazar Krystyna 93
Motak Dominika 125
Moyers Bill 241,289
Mozart Wolfgang Amadeus 14,
25,26,48,53,66,68,75,106,108,109,119,129,130,131,132,136,
137,139,156,157,160,162,175,179,180,181,185,187,195,200,212,223,227,233,2
45,255,269,278,296,297,328,341,344,350,
355,356,357,362,369,383,387
Mroczkowska-Brand Katarzyna 338
Mrozek Sławomir 362
Mrówczyński Piotr 243
Mróz Piotr 258
Mucjanus 41
Muentz Eugène 183



Müller Wilhelm 268
Munch Edvard 371
Munck Thomas 54
Musil Robert 292
Musil Robert 85
Musorgski 355
Musorgski Modest 220,222,262,321
Muszyński Grzegorz 29
Muth Konrad 41
Muzy 209
Mycielski Zygmunt 92
Myung-Whun Chung 265

N

Nabokov Vladimir 292
Nabucco (właśc. Nabuchodonozor) 78,148,214
Naiades (Najady) 88
Nałkowska Zofia 312
Naphta Leon 375
Napoleon I Bonaparte 28,58,64,72,119,125,127,173,175,177, 211,259,383
Narbutaite Onute 231
Narcyz (Nacisse) 57,68,81,85,88,101
Nattiez Jean-Jacques
Naruszewicz Adam 61
Nauert Charles G. 24,44,49
Nauzykaa 88
Néctoux Jean Michel 71,78,191,192,299,358
Neefe Ch.G. 185
Nereidy 80
Neron 74,94
Nerval Gerard de 77,252,263
Neuert Charles G.113
Newman William Stanley 66,201,343,356
Newton Isaac 61
Nibelungowie 176,179,290
Nicolas Saint (Mikołaj św.) 93
Nielsen Carl 91
Nietzsche Fryderyk 24,64,69,73,81,87,115,178,209,330,371
Nike 27,95
Nicolas 91
Nimfy 283
Niobe 95
Noc 331
Noe 93,205,206
Nolde Emil 84



Nono Luigi 93
Nopsanen Aulis 225
Nordtström Folke
Norton Herter 14,52,110
Norwid Cyprian Kamil 79,312,371
Nosowska Dorota 59,76,85,272,274

Notker (Balbulus) 37
Novalis (właśc. Friedrich Leopold von Hardenberg) 71
Novello Pietro 57
Nowaczyński Piotr 86
Nowak Anna 209,247
Nowak Antoni J. 243
Nowak Tadeusz 95
Nowakowski Wojciech 75
Nowicki Florian 331
Nowowiejski Feliks 88
Nycz Ryszard 302

O

O'Donnell Kevin 63
Obeliks 94
Oberon 287
Obrecht Jacob 37
Ochocki Aleksander 28
Ockham Wilhelm 31,123,383
Odojewski Włodzimierz 270
Odyn-Wodan 75
Odys (Odyszeusz) 72,80,81,86,95,104,268,390
Offenbach Jacques 79,281
Ofterdingen Heinrich von 71
Ogborn Miles 347
Ogiński Michał Kleofas 157
Ohana Maurice 93,227
Okopień-Sławińska Anna 333
Olczak-Ronikier Joanna 252
Oleschko Hubert 364
Ołędzka-Frybesowa Aleksandra 153
Olszański Tadeusz 206
Olszewski Henryk 82
Olszewski Mikołaj 31,287
Omfala (d'Omphale) 77
Omilanowska Małgorzata 25,
Omiljanowicz Kazimierz 249
Omont Henri 47



Ondine (Ondyna) 84
Oniegin Eugeniusz 274
Oniegin Eugeniusz 287
Orawski Piotr 38,215,217
Orchidea 95
Orestes 93
Orfeusz (Orfeo, Orphée, Orpheus) 20,27,38,55,56,68,77,79,80,86,91,
92,95,100,268,287,308,312,313
Orff Carl 91
Orland 47
Orledge Robert 324
Orłowski Hubert 65,292,293
Orwell George 85
Orygenes 42
Osęka Andrzej 366
Osjan bard celtycki 132
Ossowska Maria 289
Ostroróg Wacław 206
Oświecimowie Stanisław i Anna 312,372
Ottaway James H. 348
Otton I Wielki 169
Otton III 169
Otton z Fryzyngi 41
Owen Wilfried 195
Owidiusz 28,49,56,93,205,206,251,256,284
Ozyrys 205
Ożóg Jan Bolesław 95

P

Pachelbel Johann 227
Pacześniak Anna 317
Paderewski Ignacy Jan 92,158,272,275,360
Paert Arvo 93,231
Paganini Niccolo 321,352
Paja-Stach Jadwiga 92,158,235,358,360
Palester Roman 92,93
Palestrina Giovanni Pierluigi da 50,52,114,133,155,186,220,224,227, 387
Palisca Claude V. 14,52,109,117,162,185,188,214,365
Palladio Andrea (właśc. A. di Pietro) 64,256,266
Pałęcka Janina 65,113
Pałasz Edward 97
Pampelonne Roger de 160
Pan, bożek 56,88,89,284,285
Pan Cogito 85,94,241,371
Pandora 23,81,89,383
Panofsky Erwin 241
Panufnik Andrzej 93,284
Panufnik Maciej



Paolo i Francesca 79
Paprocka-Podlasiak Bogna 71
Parandowski Jan 29,94
Parnicki Teodor 95
Parsifal (Perceval, Parzival) 271,322,323,324,390
Parsons Talcott 211,361
Pärt Arvo 97
Parys 60,68,81,86
Pascal Blaise 29
Pasolini Pier Paolo 94
Pasqualini Marcantonio 57
Pasternak Borys 292,377
Pastoureau Michel 31,290,292,294,303,333
Paszkievicz Piotr 33,47,113,232
Patier Marie Claire Beltrando de 295
Patkowski Edward 318
Patryk św. 370
Paul Jean 337
Pauzaniasz 28
Paweł (Paulus) z Tarsu, św. 35,37,42,57,77,79,191
Pawlikowska Hanna 26
Pawlus Marta 273
Pawlus Marta 40,46,61,85,273,277,291,311
Pawłowski Mariusz 40,46,58,76,81,94
Pederson Sanna 188
Pedrell Felipe 226
Peirce Charles Sanders 246
Péladan Jacques 358
Peladan Joseph 324
Pelc Janusz 103
Peleas (Pelleas) 189,287,298,299,300,308,309,346,388
Pelegrino Francesca 59,79,251,285,292,305
Penderecki Krzysztof 37,92,93,96,106,158,163,222,231,266,
284,320,360,365,390
Penelopa (Penelope) 78, 81,87,93,95
Penn Arthur 275
Penn William 177
Penthesilea (Pentesilea) 71,78
Pepin Mały 216
Pereda Antonio de 59
Peredur 323
Pergolesi Giovanni Battista 55,56
Peri Jacopo 51,224,313
Perignon Dom 207
Perkowski Piotr 97,320,321
Pernoud Regine 288
Perrault Charles 130,282
Perrault Claude 57
Perry Michael W. 304
Persee (Perseo,Perseusz) 55,56



Petersen Wolfgang 94
Petranka (Petarca) Francesco 40,43,49,113,151,309
Petrassi Goffredo 93
Pevsner Nikolaus 26,48,57,64,74,86,120,320,339
Peyre Henri
Pękiel Bartłomiej 56
Phaeton (Faeton) 56,77
Phedre (Fedra) 93
Piątkowska Jadwiga 113
Piber Andrzej 132
Picabia Francis 84
Picasso Pablo 84,90,99,130,152,178,184,360,383
Pierchała Antoni 29,148,288
Pierzchała Joanna 208
Pieta 86,100
Pietrzyk Bartłomiej 9,27,120,165,167,186,208,218,331
Pijper Willem 227
Piłat 94
Pincet Claude 61,160,193,298,355
Pincherle Marc 355
Pindar 99
Piotr ksiądz 76
Piotr (Petrus) św. 56,267
Piotr Wielki car 150,255
Piotr z Pizy 34
Piotrowska Maria 245
Piranesi Giambattista 74
Pirenne Henri 167
Pirenne Henri 178
Pisarro Camille 260
Piskozub Andrzej 169
Pistoletto Michelangelo 94
Pistone Danièle (Danielle) 193,297
Pitagoras 39,54
Pitrou Robert 14,188,191
Pittion Paul 14,110,161,283
Pius II papież (Enea Silvio Piccolomini) 44
Pius X św.(Giuseppe Sarto) 221
Piwowski Marek 275
Pizzetti Ildebrando 91
Platon (Plato) 35,36,42,46,49,51,79,85,93,203,214, 240,331
Platti Giovanni Benedetto 185
Plotyn 32,99
Plutarch 85
Płonka-Syroka Bożena 311
Pociej Bohdan 286,334,340,343,358
Podemski Krzysztof 271
Podkowiński Władysław 252,260
Podlipniak Piotr 194
Podraza-Kwiatkowska Maria 87,264



Poe Edgar Allan 206
Poletti Federico 59,79,84,120,152,159,251,285,292,305
Polifem 72
Poliklet 35,326
Pollarolo Carlo Francesco 56
Pollux (Polluks,Polydeukes) 68,78
Polony Leszek 17,97,247,307,312,372
Polydeukes (Polluks) 78
Polypheme (Polifem) 89
Południca 321
Pomian Krzysztof 166,172
Pomona 251
Pomorski Adam 13,85,105,206,239,249
Pomponazzi Pietro z Mantui 43
Poniatowska Irena 163
Poon Patricia 346
Poos Heinrich 296
Pope Aleksander 66,79,259
Popiel Jerzy 237
Popowski Remigiusz 23,
Poppea 55
Popper Karl 96
Porcile Françile
Porębski Mieczysław 24,44,64,70,71,74,76,80,84,86,87,99,
119,159,334,335,366
Porgy 313
Portman John 311
Poświatowska Halina 312
Potkański Karol 116
Potocka Delfina 312
Potocki Wacław 251
Pott Hans 180
Poulenc Francis 85,90,158,263,277,279,285,286,365, 366
Pound Ezra 85
Poussin Nicolas 28,47,56,58,59,253,260,285
Power Daniel 35,169,288,291
Praetorius Michael 224
Praz Mario 47,59,76,150,151,155,292,334
Prévost D'Exiles Antoine François 278
Prinz Friedrich 169,180
Prokofiew Siergiej 151,158,313,363
Prokop Jan 173
Prokopiuk Jerzy 31,309
Prometeusz (Prometeo,Prométhée,Promethaus) 57,71,78,82,93, 100,370
Proserpine (Prozerpina) 56
Proust Marcel 106,183,188,200,268, 358,359,378
Prudencjusz (Aurelius Prudentius Clemens) 32
Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 80,94,268,312,362
Przemysłidzi – dynastia czeska 149
Przybylak Feliks 294



Przybylski Ryszard 79,83,255,258,285
Psyche 77,87,89,290,311
Ptaszyńska Marta 92,97
Puccini Giacomo 149
Puchalska Janina 115,303
Pückler Herman 259
Puig Jordi 292
Pulcinella 91
Purcell Henry 55,57
Puszkina Aleksander 274,303

Q

Quicherat Jules 183
Quillard Pierre-Antoine 358

R

Rabińska Krystyna 174
Rachmaninow Sergiusz 262,303,362
Racine Jean Baptiste 56,58,66
Radwan Łukasz 107
Radziwiłłowa Helena 253
Radziwiłłówna Barbara 312
Rae Charles Bodman 235
Rafael (właśc. Raffaello Santi) 46,47,48,114,341
Rakowski Andrzej 175
Rameau Jean Philippe 29,56,61,68,69,79,87,90,126,129,131, 175,179,280
Ranke Leopold von 178
Rapelli Paola 58,331
Ravasi Gianfranco kard. 24
Ravel Maurice 78,88,115,151,157,158,160,190,191,
227,259,260,263,277,279,281,282,283,
301,313,339,348,390
Réau Louis 186
Rebatet Lucien
14,30,50,52,69,75,78,107,110,113,156,189,191,281,283,291,301,324,343,345,3
55
Rebeca (Rebeka) 56,77
Rebertet Jean 47
Redon Odilon 79,81
Regamey Konstanty 152
Reger Max 79,156,186,221
Reibel Emmanuel
Reich Steve 230
Reinhard Wolfgang 11,27,42,167,232,330,332
Reinhardt Max 95
Rej Mikołaj 46



Rembrandt van Rijn 58,86,155,227,230
Remi z Auxerre 37
Remus 374
Renan Joseph-Ernest 172
Renaud de Montauban de Missel 252
Renoir Pierre-Auguste 86,260
Renvoisy Richard 211
Repin Ilja Jefimowicz 74
Repton Humphry 259
Respighi Ottorino 185,231
Reszke Robert 241
Revallat Marie-Alyx 158,189,300,347
Reymont Władysław 312
Reynolds Joshua sir 65
Ribera Juseppe de 59
Richelieu Armand 171
Ricoeur Paul 20,244
Riegel Adolph 80
Riemann Hugo 48,79,156,351,361
Rienzo Cola di (Rienzi) 41
Ries Ferdynand (Ferdinand) 157,162,348
Rietbergen Peter (Pieter) 15,27,32,44,63,71,72,126,127,148,181,197,272
Riley Terry 230
Rilke Rainer Maria 13,85,91,92,206,239,249,252
Rimski-Korsakow Nikołaj (Mikołaj) 225,226,283,321
Rinuccini Ottavio 51,224
Ritsos Yannis 95
Robin Hood 289
Robinson Bradford J. 13,80,109,148,177,220,341
Rodin Auguste 79,310
Rodrigo Joaquin 227
Rodrigues Jean-Marc 188,298,358,359
Roger II król Sycylii 233
Rognoni Luigi 234
Roig Sebastian 94
Roland 40,290
Rolland Romain 48,51,56,68,177
Romańska-Malina Olga 152
Romeo 287,290,312,313,362
Romkowska Ewa 320
Romulus 374
Ronsard Pierre de 49,50,99,252,284
Rore Cipriano da 224
Rorty Richard 17,336
Rosen Charles 14,26,30,66,106,110,117,127,131,147,
148,162,179,223,278,341,344,345,350,351,356
Rosenkranz Karol 293
Rosenstiel Léonie
Rosiński Tomasz 347
Rossetti Dante Gabriel 76,79,80,219



Rossi Luigi 55,91
Rossini Gioacchino 78,118,140
Rossini Luigi 313
Rostand Claude 286
Rostowski Jacek V. 289
Rostworowski Emanuel 170,172,205
Rostworowski Karol Hubert 81
Rotfeld Adam Daniel 6
Rothfarb Lee A. 344
Rothko Mark (właśc. Markus Rothkowitz) 102

Rougemont Denis de 288,289,292,293
Rousseau Jean Jacques
29,69,72,110,130,131,132,166,175,177,202,252,253,271,276,281,312
Roussel Albert 91,158,178,189,190,283,346,355
Różewicz Tadeusz 91,95,285
Różycki Ludomir 87,89
Rubens Paul 210
Rubens Peter Paul 57,58,383
Rubinstein Anton 212
Rudolf, Rudy Raciborskie, mnich 317
Rudolf Edyta 311
Rudziński Witold 91,92,97,235,236
Rüger Christof von 198,261,280,349
Ruggiero 55
Rumińska-Pietrzyk Joanna 9,167,186,208,218
Ruskin John 219
Ruszczycówna Janina 76,128,154,289,328
Ruszkowski Janusz 11,29,109,155,271,336
Ruth 77
Rybowski Tadeusz 21
Rymkiewicz Jarosław Marek 95,241,251,252,254,260,263,264,
Ryszka-Komarnicka Anna 255
Rytel Janina 155
Rytel Piotr 91
Rzepczyński Sławomir 32,63,73,96
Rzepińska Maria 224
Rzymianie 22,74,180

S

Saariaho Kaija 231,324
Sabinki 64
Sacchi Andrea 57
Sacha-Piekło Małgorzata 296
Safona 97
Said Edward W. 27,372



Saint Nicolas (Święty Mikołaj) 91
Saint- Saëns Camille 71,75,77,78,79,
157,187,191,200,260,277,298,311,313,320,339
Saint-Simon Claude Henri de Rouvroy de 177
Saint Victor Hugon de 342
Sajdek Wiesława 21
Sajewska Dorota 302
Sakowicz Kaja Natalia 254
Sakowska Magdalena 311
Salel Jean-Claude 184,347
Salmi Hannu 82,108,112,178,194,219,272
Salome 78,81,89,160
Salomonis (Salomon) 55,56
Salwa Piotr i Mateusz 17,120,326
Samarytanin 86
Samson 55,68,77,298,313,370
Samson Jim 184,223
Sancho Pansa 291
Sand George (właśc. Amantine Lucile Aurore Dupin Dudevant) 312
Sandu-Dediu Valentina 303
Sannazaro Jacopo 285
Sant Elena (Święta Helena) 56
Sapkowski Andrzej 320
Sarbiewski Maciej Kazimierz 59,338
Sardanapal (Sardanapalus) 74
Sartre Jean-Paul 24,85
Sauguet Henri 163
Saul 55,85,91
Sauron 310
Saussure Ferdynand de 332
Scarlatti Alessandro 55,56
Scarlatti Domenico 157,213,226
Schaeffer Pierre 92
Schaeffner André 297,345
Scheidt Samuel 119,130,227
Schein Johannes Hermann 130
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 185
Schenker Heinrich 144,215
Schering Arnold 246,307
Schiller Friedrich (Fryderyk) 66,72,86, 276
Schilling Gustav 215
Schindler Alma 297
Schinkel Karl Friedrich 74
Schlegel August i Friedrich 118
Schmal Wolfgang 42,167,382
Schmidt-Rottluff Karl 87
Schmitt Florent 89,115,160,359

Schmitt Jean-Claude 126,290,305,342
Schnorr Julian von Carolsfeld 76



Schoberg Arnold 262,263
Schobert Jean 110,157,186
Schönberg Arnold 89,115,137,146,181,189,190,213,230,
231,234,287,300,346,388
Schopenhauer Artur 80,209,289,295,297
Schubart Christian Daniel 110
Schubert Franz (Franciszek)
110,157,186,229,230,245,258,268,269,270,313,348,351,352,358
Schütz Heinrich 55,56
Schulz Brunon 87,327
Schumann Robert 78,148,178,181,186,191,197,258,259, 297,358
Schütz Heinrich 37,55,119,130,192
Scipione, Scippione (Scypion) 55
Scorsese Martin 94,95
Scott Ridley 94
Scott Walter 294
Sebastian (Sébastien Saint) św. 88
Selene 80
Semiramida 55,65,78,95,251
Seneka 7,85,86
Senfl Ludwig 232
Sergi Giuseppe
Serse (Kserkses) 55
Settembrini Luigi 375
Sewerus z Antiochii 33
Seymour-Smith Martin 328
Sęp-Szarzyński Mikołaj 59,155
Sfinks 64
Sforza – ród książęcy w Mediolanie 218
Sharpowie 69
Sheehan James J. 78,182
Shelley Mary Wllstroncraft 71
Shelley Percy Bysshe 71
Shepard Jonathan 167
Shore Howard 304,305
Sibelius Jean 18,119,222,225,290,362
Sieburg Heinz-Otto 168
Siemiradzki Henryk 74
Sienkiewicz Henryk 81,268,274
Signac Paul 99
Sikorski Dariusz 32,63,73,96
Sikorski Tomasz 272
Simons Michel 210
Simrock Karl 294
Sirenes (Syreny) 88
Siwiec Magdalena 77
Skibińska Elżbieta 25,263
Skierkowski Władysław 284
Skowron Zbigniew 38,111,152,328
Skriabin Aleksander 71,115,229



Skuczyński Janusz 75
Skwarczyńska Stefania 338
Sluter Claus 218
Sławik Iwona 311
Sławikowska Elżbieta 32
Sławiński Janusz 115,339
Słomczyński Maciej 314
Słomski Wojciech 24
Słowacki 74,76,89,271,274
Smart Barry 303
Smetana Bedřich 222,287
Smith Adam 172
Smith Greg 347
Smith Richard Langham 260
Smuglewicz Franciszek 64
Soane John 73
Sobczyk Agata 313
Socrates (Sokrates) 55,64
Soerensen Bent 262
Sommervell David C. 107,124,370
Sosnowski Leszek 249,250,253,258,266
Soufflot Jacques-Germain 64
Sowiński Grzegorz 125
Spartakus 94
Spencer Herbert 82,215,370
Spener Philipp Jacob 65
Spengler Oswald 9,96
Spenser Edmund 284,309
Sperber Dan
Spinoza Baruch 24,63
Spitzer Leo 241,285
Spitzer Michael 158,345,350
Spotts Frederic 167
Sprenger Jakub 318
Springer Anton 183
Stachowski Marek 24,97
Staël Germaine de (Madame) 118
Staff Leopold 28,81,87,91,104,206,264
Stalin Józef (właśc. Iosif Dżugaszwili) 125
Stanisław (Stanisław August Poniatowski) 131
Starr S. Frederick
Steeds Will 320
Steen Jan 210
Stefanowicz Janusz 167
Steibelt Daniel 157
Steibelt Daniel 162,313
Stein Charlotte von 314
Steinbeck John 274
Steiner Rudolf 53
Stempowski Jerzy 86



Stendhal (właśc. Henri Beyle) 79,110,328
Sterne Laurence 271
Stevenson Robert Louis 80,273
Stewart Robert 115,303
Stierlin Henri 32
Stockhausen Karlheinz 92,93,190,230,275
Stoiński Stefan Marian 74
Stokłosa Bożenna 26,243
Stolarska Małgorzata 16,336
Stomma Ludwik 271
Stopa Marcin 119,126,275,293
Stradella Alessandro 56
Strauss Johann st. i mł. 256
Strauss Johann syn 232,256
Strauss Richard 78,110,115,157,162,190,272,275,283, 287,290,296,297,354
Strawiński (Strawiński) Igor 18,29,84,91,92,100,137,146,158,178,
182,192,212,213,218,222,235,236,237,263,264,275,283,301,303,313,321,341,
346,351,355,363,367,383
Stressemann Leo 177
Strinati Dominic 303
Strindberg August 189
Stróżewski Władysław 10,340,391
Stróżyński Tomasz
Stryczyk Joanna 11,22,330
Strykowski Julian 95
Strzelecki Paweł 97
Stuckenschmidt Hans Heinz 184,347
Stukenbrock Christiane 25
Stumpf Carl 214
Stwosz Wit (Stosz) 36
Sucharski Tadeusz 32,63,73,96
Sucheckie Jacek 119,126,293
Suchoń Eugen 321
Suger, opat 33
Sugiera Małgorzata 302
Sully Maximilien de Bethune księżę 177
Supičić Ivo 67,216
Surma-Gawłowska Monika 15,103,374
Susanna (Zuzanna) 56
Suschitzky Anya 324
Sutherland Graham 94
Swart Konrad W.193
Sweelinck Jan Pieterszoon 56,227
Swendenborg Emanuel 53
Swift Jonathan 273
Swinarski Artur Maria 95
Swolkień Henryk 195
Symeon 58
Syzyf (Sisyphé) 86,94
Szabelski Bolesław 92,93,363



Szacka Barbara 16
Szajewski Lech 252
Szalsza Marek 101,155,339
Szałowski Antoni 234
Szatan 72,323
Szczeklik Andrzej 103,306,307
Szczepański Jan Józef 95
Szcześniak Janina 304
Szczubiałka Małgorzata 336
Szczurko Elżbieta 234
Szczypiorski Andrzej 320
Szekspir (Shakespeare) William 29,40,57,58,106,309,313,314,328,378
Szeres Krystyna 318
Szeżyńska-Maćkowiak Krystyna 267
Szlagowska Danuta 55,56,290
Szoka Marta 234
Szostakowicz Dymitr 91,222,367
Szpakowska Małgorzata 166
Szrejter Artur 75,123
Szturc Włodzimierz 65
Szubert Małgorzata 24,113,174,211,289,318,333
Szulakowska-Kulawik Jolanta 98,235,287
Szurek Agnieszka 82,108,112,178,219,272
Szwajgier Krzysztof 163
Szyjewski Andrzej 305
Szymanowska Joanna 15,103,374
Szymanowska Maria 157
Szymanowski Karol 88,98,156,157,158,159,161,213,222,
229,233,235,236,266,285,287,306,314,357,358,360,363,366,367,372
Szymańska-Grossowa Hanna 335
Szymańska-Kumaniecka Janina 82,120,266
Szymański Paweł 284
Szymborska Wisława 95,96,206,284
Szymonowicz Szymon 277
Szymor Piotr

Ś

Świętochowski Aleksander 81
Świrszczyńska Anna 91

T

Tabakowska Elżbieta 9,167,186,202, 208,218
Tales z Miletu 26
Tallis Thomas 228
Tanalska Anna 332
Tanatos 311
Tansman Aleksander 91,262,321



Tarabra Daniela 72,230
Tarasti Eero 18,245,246,247,289,290,293
Tarnas Richard 11,29,42,44,45,62,72,109,151,155,271,292,336,387,391
Tarnawska-Kaczorowska Krystyna 315
Tarnowska Maria 95,326
Taruskin Richard 14,52,53,90,95,107,110,157,158,296, 301,326
Tasso Torquato 251,254,285,314
Tatarkiewicz Anna 242
Tatarkiewicz Anna 366
Tatarkiewicz Władysław 153,182,326,335
Tavener John 93
Tchórzewski Jerzy 94
Telemacco,Telemaque (Telemach) 55,63,68
Telemann Georg Philipp 37,55,117,258,313
Tenczyńska Anna 17,114,186,240,340
Teniers David mł. 210,250
Teodulf Got 34
Teokryt 39,276,277,284
Teresa z Avila św. 58,226
Terezjasz 85
Terlecki Tymon 123,173,272
Teti de Peleo (Tetyda i Peleus) 55
Tetmajer Kazimierz 339
Tetyda 64
Thanatos (Tanatos) 4,81,83
Thésée (Tezeusz) 56,90
Thomas Adrian 237,358
Thomas Dylan 99
Thomson James 257
Thorvaldsen Bertel 64,129,197,387
Tieck Ludwig 295
Tieghhem Paul Van 333
Tiepolo Giovanni Battista 57
Tintoretto (właśc. Jacopo Robusti) 57,224,328
Tippett Michael 231,262,341
Tischner Józef 202,248
Tito e Berenice (Tytus i Berenika) 55
Toasik Tomasz 63
Tobiasz 68
Toch Ernst 91,92
Tocqueville Charles Alexis de 142,173
Todorov Tzvetan
Toepper Barbara 25,
Tokarski Stanisław 208
Tokarz Bożena 265
Tolkien Christopher 304
Tolkien John Ronald Ruel 94,103,287,304,307,309,310,360,383, 390
Tołstoj Lew 80,356
Tom Scott 120
Tomasik Tomasz 32,73,96



Tomasz apostoł 57,59
Tomasz z Akwinu św.36,44, 225,317
Tomaszewski Jan 133
Tomaszewski Mieczysław 7,16,18,159,161,227,247,269,288,302,
313,343,350,351,364

Tomaszuk Paweł 95
Tomcio Paluch 282
Tomkiewicz Jan 155
Tomkiewicz Władysław 60
Tomkowski Jan 26,85,95,113,252,263,288,290,294,309,320,338
Torańska Teresa 6
Toulouse-Lautrec Henri 182
Tournier Michel 250
Toya de Marenne Eric R. 297
Toynbee Arnold 17,96,107,117,121,124,126,127,133, 147,153,154,170,370,396
Trajan 368
Treitschke Heinrich von 177
Trembecki Stanisław 61
Tresidder Jack 250,290,311, 317, 318, 322
Tristan
143,233,234,264,287,288,289,292,293,294,295,296,297,298,299,307,308,309,3
11,312,315,323,324,378,390
Troilus 58
Trojan 383
Trojanie 78
Trolle 296
Troubleyn Helena 303
Troyes Chrétien de 323
Trymalchion 320
Tryton 80
Trzeciński Łukasz 242,333
Trzcionkowski Lech 205,242,243
Trzej Królowie 46,76,92
Trześniowski Dariusz 87
Trzęsiok Marcin 73,198
Tuchowski Andrzej 195
Tukidydes (Tucydydes) 21,
Tulard Jean 173
Turina Joaquin 262
Turley Alan C. 214
Turner Joseph Mallord William 72,76,383
Tuwim Julian 206,241
Tycjan (właśc. Tiziano Vecellio) 46,224,250,253
Tyszczyk Andrzej 248
Tyszecka-Grygorowicz Elżbieta 188
Tytania 70

U

Uchnast Jerzy 19



Uderz Albert 94
Ugniewska Joanna 290
Uhlig Helmut 83
Ulisse, Ulysse (Ulisses) 55,63,81,93
Ullmann Walter 41,113,288,335
Unger Udo 363
Urbański Marek 53,54,128,130,172,317
Urbański Piotr 123,287,326
Uspienski Boris 16

V

Valéry Paul 85,91,148,178
Varro Marcus Terentius 38
Vasari Giorgio 44
Vaughan Patrick 46
Vaughan-Williams Ralph 231,279
Vega Lope de 291
Venosa Gesualdo da 50,287,313
Venus (Wenus) 328
Verdi Giuseppe 78,110,148,193,194,195,214,220,227, 259,303,387
Vergo Peter
Verlaine Paul 260,263,280,322,358
Vermeer van Delft (van der Meer) Jan (Johannes) 59,210
Verne Julius (Juliusz) 112, 273
Veronese (właśc. Paolo Caliari) 46,209,224
Vesalius Andreas 203
Vicentino Nicolo 51
Vico Giambattista 30,63
Victoria Tomas Luis de 226
Vierne Louis 221
Vieuxtemps Henri 227
Vigne Jean 225
Villon François 206
Vincenz Stanisław 85,86,270
Vinteuil 378
Violet-le-Duc Eugène Emmanuel 188,221
Viret Jacques 121
Visconti Luchino 95,268,295,383
Vitry Philipp de 213,361
Vittoria Francisco de 44
Vittoria Tommaso Ludovico da 37
Vivaldi Antonio 121,130,231,257,365
Vlad Roman 237,238
Vogelweide Walter von der 185
Volkelt Johannes 364
Voltaire 65
Vos Marten de 57

W



Wackenroder Heinrich 111
Wackenroder Wilhelm Heinrich 295
Wagenseil Georg Christoph 157
Wager Willis 297
Wagner Richard 18,25,69,73,75,79,87,95,110,112,117,
119,123,129,131,140,144,147,148,153,155,158,160,161,176,178,181,185,186,1
87,188,190,192,200,201,220,226,229,231,234,247,260,262,268,271,278,280,28
7,288,289,290,293,294,295,296,297,
298,299,300,301,303,304,306,309, 315,
323,324,345,346,358,360,365,366,367,377,383,387,388,390
Waite William G. 14,51,67,73,110,151,297,298
Wajda Andrzej 94,268
Walczak Wojciech 43
Walezjusze (Valois) 218
Walicka Barbara 65,113
Wallace Vincent 320
Wallenrod Konrad 371,378
Wallis Mieczysław 164,247
Walpole Horacy 130,249
Walpurgia 320,321
Walther Ingo F. 86,275
Walton William 347
Wandycz Piotr 168
Ward Laura 320
Warren Austin 277,337
Wasendonck Matylda 295
Wasilewski Maciej 303
Wat Aleksander 95
Watteau Jean-Antoine 60,95,179, 252, 263,277,285,286,349
Weber Carl Maria von 110,287,296,348
Weber Max 125,211,214,387
Webern Anton 115,158,190,231
Wedekind Frank 81,89
Wegili (Wergiliusz) 81
Weidle Karl 254
Weil Simone 85
Weinstock Herbert 297,298
Wellek Rene 277,337
Wells Herbert George 80
Wenera (Wenus) 46,57,59,64,78, 82, 184, 250,253,287,260
Wenk Arthur 184
Werckmeister Andreas 54,214
Wercyngetoryks 169
Wergili (Wergiliusz) 28,79,81,85,86,99,206,257,276,277,284
Werner Karl-Ferdinand 179
Werter (Werther) 258,294,312
Wertumnus 251
Wesołowski Krzysztof 253
Weston Jessie L. 85



Westrup Jack Allan 52
Weyden Rogier van der 36,218
Whistler James 298
White Hayden 245
Widor Charles-Maria 79,221
Wieczorek Ryszard J. 287
Wieczorek-Niebielska Anna 58,331
Wiedźmin (Sapkowski Andrzej) 320
Wieland Christoph Martin 66,278
Wielowieyski Andrzej 26,213
Wieniawa-Długoszowski Bolesław 289
Wiercińska Janina 86,120,339
Wiesław 77
Wikingowie 309
Wilde Oscar 81,346
Wilhelm z Conches 21,
Wilhelm z Moerbeke 35
Wilkoszewska Krystyna 26,296,302
Wilkowska-Chomińska Krystyna 52,53,68,155,301
Wilks Ashley 289
Willaert Adrian 50,218,224
William z Malmesbury 41
Williams Ralph Vaughan 279,347,348
Wilson-Dickson Andrew 218,231,233
Wincenty św. 211
Winckelmann Johann Joachim 61,64,71
Winock Michel 170
Wiora Walter 186
Wirpsza Witold 308
Wise Robert 94
Wiśniewska Lidia 304
Wiśniewska Marzena 218
Witkacy (Witkiewicz Stanisław Ignacy) 87,327
Witruwiusz (właśc. Marcus Vitruvius Pollio) 31,35,48
Wittelsbachowie – dynastia niemiecka 294
Wittgenstein Ludwig 96
Wittlin Jerzy 86
Władysław Mistrz z Durazzo 251
Włodek Renata 14,166,274,331
Wodan 169
Wörner Karlheinz 14
Wojnakowski Ryszard 11,25,205,243,364
Wojnar Irena 15,106,153,182,334
Wojtkiewicz Witold 84
Wojtyła Karol 95
Wojtyszko Maciej 95
Wolf Hugo 316
Wolf Hugon 78
Wolff Christoph 130
Wölfflin Heinrich 142,332,366



Wolicka-Wolszleger Elżbieta 154,205,242
Wolter (właśc. Voltaire François Marie Arouet) 24,61,65,66,117,177,251,278
Wood Ian 168,171,219,223
Wörner Karl Heinz 297,341,346
Woronow Ilona 79,339
Wossidlo Walther 296
Woytowicz Bolesław 92,261,349,362,363
Wozaczyńska Małgorzata 50,185,291
Wozzeck 313
Wójcicka Anna 250
Wójcik Anna Iwona 249,250,258
Wren Christopher 57
Wright Franck Lloyd 93,265
Wujek Jakub 286
Wycliff John 123
Wyczański Andrzej 171,185,205,216,222,318
Wyczółkowski Leon 252,291
Wyler William 94
Wyspiański Stanisław 81,86,87,371
Wyżyński Tomasz 28,125

X

Xenakis Iannis 93,150,222

Y

Youens Susan 184

Z

Zabłocki Franciszek 61
Zabłudowski Tadeusz 112,181
Zagórska Maria 282
Zajączkowski Ryszard 248
Zalewski Stefan 67,216
Zanussi Krzysztof 94
Zaratustra (Zaratusztra,Zoroaster) 78,317
Zaremska Hanna 290,342
Zarębski Konrad J. 94,304,305,320
Zarlino Gioseffo 47,51,114,224
Zatorski Tadeusz 125
Zaus Jan S. 167,202
Zawadka Małgorzata 292
Zawadzki Andrzej 15,39,43,62,71,95,103,118,292,374
Zdrada-Cok Magdalena 250
Zeffirelli Franc 313



Zenon z Elei 330
Zeus-Jowisz 60,64,83
Zgorzelski Czesław 292
Zieleński Mikołaj 119
Zielińska Jolanta W. 14,23,32,106,168,222,288,329
Zieliński Edward Iwo 32
Zieliński Mikołaj 224
Zieliński Zygmunt 173
Zimmermann Reiner 192
Zlat Mieczysław 33,310
Zmierzch 331
Zoffany Johann 69
Zurbaran Francisco de 58
Zygryd 76,271
Zygmunt I Stary 58,216
Zygmunt II August 216,312
Zygmunt Luksemburski 58

Ż

Żabicki Zbigniew 8,179,288
Żarnowski Janusz 15,167,205
Żeleński Tadeusz Boy 85
Żerańska-Kominek Sławomira 92,255,287,308
Żeromski Stefan 312,339,362,371
Żukrowski Wojciech 95
Żułowski Andrzej 312
Żułowski Jerzy 87,91
Żurawski Maciej 277
Żurowska Maria 15,29,34,176,288,292,296,330
Żurowski Maciej 337
Życiński Józef abp 23
Żygulski Zdzisław jun. 27,
Żyłko Bogusław 16,
Żynis Bernadetta 39,43,62,71,95,118,292
Żywago doktor 292