

## Myśl muzyczna w pismach André Souris

---

M i c h a ł B r i s t i g e r

Pisma, o których mówimy, zebrane są w *Conditions de la Musique*<sup>1</sup>, a zaczynają się tekstem o rzadko w muzykologii przez autorów używanej nazwie *Prise de conscience*, w którym André Souris wypowiada o sobie samym takie oto zdanie: „Profesor to taki człowiek, który naucza tego, czego nie wie”. Jest to cytat przejęty od słynnego lingwisty Michela Bréala, który tak właśnie zaczął kiedyś cykl swoich słynnych lekcji. A myśl ta pozwala nam od razu pojąć, dlaczego teksty A. Souris są nadal tak ciekawe i dlaczego wciąż nas wciąż silnie do lektury. Oddaje ona przecież smak jego poszukiwań w ramach postawionego problemu i zapowiada zarazem, że Autor nie zamierza hołdować gotowym już, a martwym i z góry powziętym konstatacjom.

Kim zatem był André Souris? Kompozytorem belgijskim, dyrygentem, teoretykiem muzyki. Wykładał harmonię w Konserwatorium w Brukseli, muzykę renesansu na Uniwersytecie w Tours, prowadził też kursy techniki dodekafonicznej. Urodzony w 1899 roku, zmarł w 1970, zatem ostatni okres jego życia przypada już na wielki wstrząs w historii muzyki europejskiej i jej teorii.

W biografii André Souris znajdujemy przy tym parę momentów, które zadziwiają: od 1925 roku był członkiem grupy surrealistów, ale później wieloletnim wykładowcą harmonii w Konserwatorium Brukselskim i profesorem estetyki w Narodowym Instytucie Sztuki i Teatru. W Sekcji Belgijskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej stworzył Studio Muzyczne - Seminarium Sztuki poświęcone studium współczesnych problemów muzycznych i współczesnej estetyki. Ten profesjonalny nauczyciel harmonii założył też ważne, choć krótkotrwałe czasopismo muzyczne, nieprzypadkowo nazwane *Polyphonie*, gdyż równocześnie odznaczał się właśnie silną wrażliwością na problemy polifonii muzycznej.

Uprawiał wiele gatunków kompozycji i liczne rodzaje muzykografii. Ale najbardziej zaskakuje nas fakt, graniczący wręcz z jakimś paradoksem, że stworzył cały korpus transkrypcji i opracowań francuskiej barokowej muzyki lutniowej (po części renesansowej), a jeszcze miał wydania pieśni staroangielskich, głównie z XVII wieku, a niekiedy też z wieku poprzedniego. Mówię o serii jego

---

<sup>1</sup> A. Souris, *Conditions de la Musique et autres écrits*, Bruxelles – Paris 1976.

jedenastu tomów Korpusu Lutnistów Francuskich i o dwóch tomach pieśni staroangielskich, wydanych przez Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) w Paryżu jako Le Choeur des Muses.

Niemąła w tym zasługa przypada inspiracjom paryskiego inicjatora tej serii w CNRS, pana Jeana Jacquot. Nie zataję, zachowując wdzięczność i pamięć, że był on w 1960 roku tutorem moich pierwszych paryskich studiów renesansowych i barokowych. Wkład A. Souris do tej domeny muzycznej jest trwały i znaczący, zarówno dla myśli teoretycznej jak i dla musica practica. Chodzi w tej drugiej domenie o jego transkrypcje lutniowe i ich zasady. (Nawiasowo już wspomnę też o jego transkrypcji i orkiestracji opery J. Ph. Rameau *Fêtes d'Hébé*, którą wprowadził do francuskiego życia muzycznego w 1964 roku).

Skupię się teraz na paru przykładach, wybranych z obu domen myśli muzycznej A. Souris: (a) na wybranych przykładach pojęć teorii muzyki i (b) na metodzie analizy i transkrypcji wczesnobarokowej angielskiej muzyki klawesynowej i francuskiej muzyki lutniowej.

Mój zamiar ma charakter opisowy. Chodzi w nim o przedstawienie niektórych rysów, charakterystycznych dla myśli muzycznej André Souris. Były one nowe w okresie w którym się przejawiały, a wynikały organicznie czy logicznie z ogólnego rozwoju myśli muzycznej teoretycznej i estetycznej, co oznacza, że były elementami historii teorii muzyki. Zresztą zachowują nadal swą ważność we własnej dziedzinie. Wciąż inspirują, a stale pouczają. iż muzyka i jej metody wymagają zawsze nowych przemyśleń. Cytowana więc na początku przez profesora Souris fraza Bréala okazała się i tym razem na właściwym miejscu.

Ale cytuje on również bajkę chińską, a wiele nam ona na swój bajeczny sposób powie o stosunku sztuki i artystów, którzy tę sztukę robią, do władzy politycznej - równie dobrze w dawnych Chinach, jak w obecnej Polsce. Oto ta legenda.

„Otóż pewnego razu był chiński Cesarz i był sobie słynny Artysta-malarz. Słynny malarz przy końcu swego życia otrzymał od Cesarza zlecenie artystyczne. Miał na murze jego pałacu wymalować pejzaż. Po skończeniu tej pracy, pewnego dnia Cesarz przyszedł, aby kontemplować dzieło. To, co zobaczył, było wręcz doskonałe: wysokie góry pokryte lasami, piękne chmury na niebie, ludzie na pagórkach i ptaki szybujące w przestworzu. Malarz wskazał Cesarzowi na wrota do leżącej u stóp góry grotty: «Wnętrze tej grotty jest tak wspaniałe, powiedział, że słowa nie są w stanie tego wyrazić». Uderzył w dłoń i wrota się otworzyły. «Pozwól Cesarzu, że wskażę drogę», powiedział jeszcze malarz. I nie czekając, wszedł do grotty, a wrota zamknęły się za nim od razu. Cesarz pozostał na miejscu sam, był bardzo zdumiony i nie miał nawet chwili na wykonanie jednego choćby gestu, ponieważ wszystko zniknęło w okamgnieniu, a mur z powrotem stał się całkiem biały. Jeżeli chodzi o malarza, Cesarz i jego świta już go nie zobaczyli.”

Cesarz pozostał więc na zewnątrz, Artysta odwrotnie - wewnątrz. Zostawmy jednak tego pierwszego socjologom. Zajmijmy się dziełem sztuki i pojawiającym się pytaniem, nie tyle o to, komu jest ono niesione, lecz jakie ono jest. A dzieło nie jest dla nas w tej chwili jakimś dokumentem historii (z jej cesarzami), lecz przyciąga nas w nim to, jakie jest w sobie, dla siebie, dla Artysty – i dla nas.

Przechodzę do zdania kluczowego: A. Souris odrzuca tradycyjną, konserwatoryjną analizę. Tak, to jest właśnie ten punkt, w którym jego drogi rozchodzą się z dawną akademicką nauką na rzecz poszukiwania nowego poglądu na formę muzyczną, w konsekwencji na rzecz innego rozumienia muzyki, tak nowej jak i dawnej, a dalej również innego poglądu na wykonawstwo muzyczne. Przyświecają mu przy tym dwie filozofie: fenomenologia i teoria postaci. Dla muzyki potrzebne są już teraz nowe kategorie opisu, a choćby opis pozostał tylko naszym zamierzeniem, to wynika on już ze zmienionej, nowej interpretacji utworu muzycznego. Opis i interpretacja splatają się ze sobą nierozdzielnie.

POJĘCIA TEORETYCZNE. Pouczający będzie dla nas przykład rytmu muzycznego. A. Souris zna nie tyle jedno, co dwa pojęcia: rytmu i „rytmu konkretnego”<sup>2</sup>. Rytm konkretny jest niejako polemiką z tradycyjnym terminem „rytmu czystego”. Muzyka (w swej brzmieniowości) związana jest z pełnią swych form oraz z ich życiem, a to znaczy z ich zmianami. A. Souris nie stawia sobie wcale pytania, czy rytm organizuje interwały, czas trwania i barwy, czy też one to właśnie ze swej strony wywołują przejawianie się rytmu. Punktem wyjścia jest dla niego zjawisko muzyczne całościowe i dane konkretnie.

„Rytm konkretny” to rytm zrealizowany, wykonany muzycznie. Melodia na ksylofonie i na skrzypcach daje nam właściwie różne melodie, jakkolwiek przypisuje się im identyczny rytm abstrakcyjny (czysty). A przecież ich czas właściwy (nie fizyczny, lecz muzyczny!) jest odmienny. Melodia wykonana w tym samym czasie metronomicznym, ale na dwóch różnych instrumentach, albo różnie intonowana, czy o różnym sposobie wydobycia dźwięku (jak *frappé*, *pincé* czy *sostenuto*), bądź wykonana w różnych rejestrach, nabiera coraz to innych czasów trwania (*durées*). Z drugiej strony, zmiany wykonawcze, mające na celu osiągnięcie podobieństwa jakościowego różnych melodii, mogą nawet te melodie zbliżyć do siebie; np. wprowadzenie *rubato* może dać wręcz efekt rytmu *rigoroso*, uzyskując dla danej frazy podobieństwo do innej frazy, która obdarzona została rytmem *rigoroso*; istnieje też odwrotna możliwość, kiedy wprowadzenie *rigoroso* może dać pewien efekt *rubato*.

„Rytm konkretny” przejawia się zawsze w określonej rzeczywistości muzycznej, a ona ma nieuchronnie charakter dźwiękowy. Staje się więc przedmiotem naszych analitycznych badań w całej pełni zakładających relatywność wszystkich funkcji języka dźwiękowego.

Dalsze pojęcie, kluczowe dla Nowej Muzyki, to, jak wiemy, kategoria barwy dźwiękowej. Rozważania o muzyce Debussy'ego zajmują zatem u Souris kardynalną pozycję. Kategorie klasycznej formy muzycznej nie są tu po prostu przydatne dla opisu, co łatwo sobie uzmysłowić na przykładzie Preludiów. Souris zdaje sobie z całą jasnością sprawę, że w Nowej Muzyce dochodzi w ogóle do zmiany pojęcia formy muzycznej, pochodzącej przecież z XIX wieku. Forma określona przez H. Riemanna jako „koordynacja różnych elementów dzieła w jedną homogeniczną całość” nie odpowiada już ani stanowi rzeczy, ani stanowi teorii. Jedność w dotychczasowej teorii została osiągnięta na poziomie elementów.

<sup>2</sup> Po raz pierwszy w: Id., *Quelques définitions du rythme ou les avatars d'un concept et Notes sur le rythme concret*, „Polyphonie”, cahier 2, Paris 1948, s. 3 i nast. (J. Chomiński również wprowadził do teorii muzyki pojęcie „konkretności”).

Na przykład w tej teorii muzyki akordowi konsonansowemu odpowiadają: tonalność, stałość rytmu, tworzenie się i powtarzanie się tematu itd. A z drugiej strony odpowiadają sobie: dysonans, modulacja, zmienność rytmiczna, opozycje tematyczne. Tymczasem dla Souris forma nie jest dodawaniem rozmaitych autonomicznych systemów. Ich koordynacja jest wprawdzie możliwa, ale musimy wówczas wziąć pod uwagę i to, że w tworzeniu formy wykluczamy wtedy konieczność udziału innych czynników formalnych, pomijamy znaczenie takich czynników jak barwa, dynamika, ruch, intensywność, rejestry, gęstości, artykulacje itd. W nowym myśleniu nie forma, ale tworzenie się formy jest zagadnieniem centralnym, czyli – i to istotne! – operacje kreatywne, dokonywane przez kompozytora. Co więcej, te operacje są zawarte w osiągniętym rezultacie, czyli w ogólnej dynamice samej formy, w jej odtwarzaniu (realizowaniu) przez wykonawcę, wreszcie w percepcji słuchacza.

U podstawy takiego nowego ujęcia formy muzycznej leżała teoria muzyki Borisa de Schloezer, teoria postaci, estetyka Gastona Bachelarda, a zwłaszcza związana z nią teoria form żywych Raymonda Ruyera. Sa to dla naszego autora ważne źródła jego myśli muzycznej.

Ujęcia teoretyczne A. Souris wychodzą – jak widzimy – poza klasyczną teorię muzyki, ale pozostają z nią jeszcze związane, a to – przy zachowaniu ram ogólnych – choćby niejako przez ich zaprzeczenie. Mam na myśli zmiany w aparacie pojęciowym opisu i analizy. Z drugiej strony idea jedności formy muzycznej nie zostaje zaprzeczona: forma jest jedna – u kompozytora, u wykonawcy i słuchacza. Dlatego też myśl muzyczną A. Souris widzę jako kontynuację teorii muzyki, a nie jej destrukcję. Być może byłaby to w praktyce jakaś forma wczesnego pojmowania dekonstrukcji, oczywiście *avant la lettre*. To, co winien wyczuć słuchacz, można by określić jako to, co jest w utworze konkretne.

A wówczas tworzy się różnica w stosunku do tego, co jest aktualne - aktualne w danej indywidualnej percepcji. Przy takim sposobie rozumienia formy muzycznej, warto by skonfrontować ją z interpretacją obrazu, jaka została przedstawiona przez niemieckiego historyka sztuki i filozofa Gottfrieda Boehma. Słowem, myśl muzyczna A. Souris otwiera perspektywy dalszego rozwinięcia samej teorii muzyki i daje impuls do badań porównawczych interdyscyplinarnych w zakresie jej związków z teoriami innych sztuk.

Pozostańmy przy tej krótkiej charakterystyce myśli muzycznej A. Souris. Zarysowany jednak został nowy kierunek jego logiki muzycznej. Świadomość tej zmiany jest istotna dla charakterystyki nowych momentów historii teorii muzyki w Europie, jakie przejawiały się w drugiej połowie XX wieku, między innymi u nas w teoretycznej postawie J. Chomińskiego.

MUSICA PRACTICA: ANALIZA i TRANSKRYPCJA. Przechodzę teraz do zapowiedzianej muzyki dawnej, a ściślej biorąc, do zasady analizy utworu barokowego, klawesynowego, lutniowego, czy polifonicznego wokalnego, między innymi transkrypcji francuskiej tabulatury lutniowej XVII wieku i interpretacji tego rodzaju muzyki, czym Souris się również profesjonalnie zajął: on, dawny surrealista i aktualny kompozytor wielu muzyk filmowych, wykładowca harmonii tonalnej i techniki dodekafonicznej. Z punktu widzenia jego biografii przeskok to dla nas niespodziewany, rzadki w historii muzyki, moment zaskoczenia jest tu dla mnie szczególnie silny i wręcz nie sposób go przemilczeć, zwłaszcza że tak ciekawe jest to jego inne doświadczenie, wraz ze swym wynikiem. O jakimś dandyzmie

naukowym nie ma tu mowy. Uzasadnienie wyboru tej całkowicie odmiennej dziedziny badań, wydaje mi się, inne ma źródło. Otóż za podszeptem własnej intuicji wyczuwam tu pewien związek genetyczny między tymi dwoma odległymi domenami wiedzy, jakim jest teoria współczesna łącznie z dodekafonią, a z drugiej strony muzyka dawna. Związek jakby utajony, zatem tym bardziej zasługujący na odsłonięcie. Widzi mi się, że właśnie nasze forum muzykologiczne dobrze nadaje się do tego celu. Wszelka prawdziwa sztuka jest przecież kreacją, a mechanizmy kreacyjne w różnych mediach i nawet w odmiennych epokach mogą niespodziewanie ukazać jakieś wzajemne relacje i pokrewieństwa.

Przypatrzmy się nieco bliżej temu zagadnieniu na podstawie dwóch przykładów:

(A) William Byrd, Pavane „The Earle of Salisbury”(ca. 1611)<sup>3</sup>.

(B) Dufault, Recherche z tabulatury Pierre’a Ballarda (1631) (Arsenal M. 505)<sup>4</sup>.

(A) Jak rozumieć muzykę sprzed roku 1650, nie poddaną jeszcze presji teorii tonalności harmonicznej? Nie pytamy o styl muzyki, lecz stawiamy sobie zadanie zmierzające do rozumienia jej struktury, do głębszego poziomu strukturalnego. Dany utwór możemy ująć w dwojaki sposób, bardziej harmonicznym lub bardziej polifonicznym, ponieważ to właśnie stanowi o istocie dwoistości we wspomnianym okresie; albo bardziej przestrzennie albo bardziej czasowo, jako że dominacja harmonii nadaje układowi jednostek strukturalnych przestrzenność i stabilizuje je, zaś polifonia ujmuje jednostki strukturalne w funkcji czasu, zatem poddaje je ruchowi. Dodajmy, że teoria postaci uwrażliwia nas na możliwość podwójnego widzenia przedmiotu, koronnym przykładem jest zmiana relacji między figurą a tłem. Souris wspomina o tym jako rzecznik tej właśnie teorii na polu teorii muzyki.

Spójrzmy na zapis nutowy Pavy William Byrda:

Przykład: William Byrd, Pavana

Przykład: Druga część Pavy w interpretacji A. Souris

Założenie podstawowe skłania nas do rezygnacji z tradycyjnych kategorii, znanych w takim rodzaju analizy, która zakłada rozkładanie dzieła na elementy pierwsze, odizolowane od siebie i rozpatrywane w wysoce abstrakcyjnych terminach. Odwrotnie, „totalność” utworu jest dla Souris punktem wyjścia, jedność dzieła w całej swej konstytucji zostaje teraz uznana za prymarną jakość, a poszukiwania analityka zakładają jeszcze i ten warunek, że ta całość jest obligatoryjnie ożywiona, że jest w ruchu, a ten ruch jest wewnętrzny, wynika ze zmienności rytmu, będącego czynnikiem nadrzędnym, ze zmienności samych struktur i ich relacji wzajemnych, z ich mutacji, ze zmian

<sup>3</sup> W: „Parthenia”, Bibl. Cons. Paris Rés. 1184, Tekst nutowy za: J. Jacquot (red.), *La musique instrumentale de la Renaissance, Études réunies et présentées par Jean Jacquot*, Paris 1955, s. 354.

<sup>4</sup> Tabulatura *Recherche* (fragment) i jej transkrypcja przez André Souris za: J. Jacquot (red.), *Le luth et sa musique. Études réunies et présentées par Jean Jacquot*, Paris 1958, s. 291.

wynikających w ich układzie hierarchicznym - słowem, ze zmian w siatce struktur, i, dopowiedzmy, coraz to innych struktur, jakie się nieustannie tworzą. Opisy analityka oddają wówczas „świat przezeń przeżyty”, czas muzyczny przezeń doświadczany. Dla Souris to całkowicie oczywiste.

Pavana Byrda bywa obecnie często wykonywana w tempie podwójnie rozcieńczonym, powiada A. Souris, a podobne sugestie zawierają także nowsze jej wydania. Podczas gdy jej edycja oryginalna podaje 4/2 oraz  $\text{♩}$  i kiedy w naszej notacji jednostką staje się półnuta o wartości MM 60, to grana w tempie MM 60 dla nuty ćwierciowej staje się ta Pavana całkiem innym utworem, o monotonnej harmonii; wytwarza się wtedy dominacja nieruchawej harmonii, przytłumienie funkcji kontrapunktycznych i artykulacyjnych. Tymczasem jest to utwór szybki, o skomplikowanej rytmice i wcale zagadkowym zarysie formalnym. Właściwe tempo jest zasadniczym warunkiem właściwego wykonania.

Rytmika z kolei warunkuje formę utworu. Forma utworu pozostaje w oglądzie A. Souris jakby zakorzeniona w idei formy renesansowej, wymaga jeszcze bardziej słyszenia modalnego i polifonicznego, niż tonalnego i harmonicznego. (Marginesowo powiem, że muzyka instrumentalna pierwszej połowy XVII wieku otrzymała w wydaniach CNRS miano muzyki renesansowej).

Analiza A. Souris wyodrębnia przede wszystkim podstawowe komórki utworu, a są nimi trzy komórki dwutonowe (sekunda, tercja i kwarta) oraz jedna komórka trójtonowa (zbudowana z dwóch sekund łączonych). Jak są one traktowane przez kompozytora? Praca analityczna musi teraz wyodrębnić ich wariacyjność (rytmiczną), ich powtarzalność, augmentacje, rytmy osobliwe (np. punktowane, ósemkowe). Zostaje też postawione pytanie o funkcję motywów, o relację takich struktur z morfologią utworu, czyli o miejsca, w którym motywy się pojawiają, np. na początku utworu, w jego zakończeniu, kadencjach, co więcej – funkcja może być rozpatrywana w kontekście całego procesu muzycznego. Wzajemny stosunek tych mikrostruktur jest istotny dla odkrycia między nimi symetrii, kontrastów, zmienionych tożsamości, różnych sposobów wzmocnionego działania motywu melodycznego np. przez wprowadzenie harmonicznego działania linii basowej. Innymi słowy, analiza uważnie śledzi kontrapunkt i artykulację przebiegu formalnego. Użyte środki, np. nakładanie się układów metrycznych, mogą dać silniejsze poczucie zwartości danego odcinka, jego nierozkładalności na elementy pierwsze, co ma znów znaczenie dla opisu dynamicznego przebiegu utworu. A. Souris kapitalnie odkrywa rosnącą w omawianym utworze złożoność faktury: „Forma i sens utworu rosną wraz z rosnącą ilościową i jakościową złożonością, wyrażającą się w polifonii, która mogłaby otrzymać nazwę „włóknistej” (fibreuse); całość Pavany prowadzi ostatecznie do prawdziwego nasycenia emocjonalnego”<sup>5</sup>.

Opisane tu rozumienie formy i sensu utworu ma już bezpośrednie znaczenie dla jego rozumienia, a tym samym dla jego interpretacji wykonawczej.

To samo można by orzec o analizie renesansowego utworu „akordowego” czyli homorytmicznego. A. Souris przeciwstawia tu percepcji harmonicznego percepcję modalną danych współbrzmień; obie

<sup>5</sup> Zob. J. Jacquot (red.), *La musique instrumentale de la Renaissance...*, s. 357 i A. Souris, *Conditions de la Musique et autres écrits...*, s. 277.

percepcje są dziś oczywiście możliwe (co jest zgodne z psychologią postaci), ale słyszenie modalne chanson XVI wieku, która jest analizowana, musi odzyskać swe historyczne prawa w naszej dzisiejszej świadomości, jako że również percepcja ma w sztuce naturę historyczną.

(B). Jak ogólne założenia teoretyczne wyrażają się w pojmowaniu formy utworów lutniowych pierwszej połowy XVII wieku, to widzimy w transkrypcjach dokonanych przez A. Souris. Analiza jest tu związana z propozycją realizacji wykonawczej utworu. Nasz przykład odnosi się do francuskiej tabulatury lutniowej. Już na pierwszy rzut oka widać, jak ta transkrypcja o złożonej postaci odbiega od dawniejszego rodzaju „pocziwej” transkrypcji. Jeżeli w przypadku Byrda mieliśmy do czynienia z analizą utworu klawesynowego i jego interpretacyjnym odczytaniem, które mogłoby nawet zostać przedstawione naniesieniem określonych znaków graficznych na samą partyturę, czyli metodą bezsłowną (ideę analizy bezsłownej wprowadził niegdyś Hans Keller), to w przypadku Recherche Dufault (1631 r.) chodzi w ogóle o pewien rodzaj transkrypcji, o stworzenie nowoczesnego zapisu utworu lutniowego, jako że zapis oryginalny w postaci tabulatury Pierre Ballarda jest tak daleko idącą redukcją, że staje się nieuchronnie podatny na bardzo różniące się od siebie nutowe rozwiązania, oddające wręcz niepodobne faktury muzyczne, co wiąże się z różnym rozumieniem formy utworu. Forma utworu jest teraz kreowana na podstawie określonej jego interpretacji, dostosowanej do epoki dzieła. Nazwijmy ją „interpretacją kreatywną” i o taką zabiega A. Souris. Kolejną interpretację, tym razem już ściśle „wykonawczą”, podejmie oczywiście na własną rękę sam lutnista.

Problem wynika z faktu, że francuska tabulatura lutniowa notowana jest literami, oznaczającymi wysokości nut, lecz pomijającymi czas ich trwania, intensywność i barwę dźwięku. Utwór staje się realny – moglibyśmy też powiedzieć „konkretny” – dopiero w wykonaniu tj. w grze lutnisty. Lutniści nadają nutom odmienne wartości czasowe, tworzą więc różniące się wzajemnie organizacje rytmiczne utworu. W ślad za tym powstają odmienne akordy, zawiązują się różniące się relacje między głosami, czyli powstają odmienne kontrapunkty. Realizacje naturalnie wyróżniają się teraz nie takimi samymi wartościami artystycznymi i estetycznymi, a to w zależności nie tylko od talentu wykonawcy, ale też od sposobu rozumienia formy utworu, i – jak mówi Souris – większego czy mniejszego zbliżenia się do jego wewnętrznego sensu (sens intime), czyli odgadnięcia problemów kompozycji i być może nawet intencji kompozytora. Transkryptor przekazuje jakby realizację wyimaginowaną, na podstawie czego dokonuje się później tzw. wykonanie muzyczne, nazywane też często interpretacją. Świat muzykologiczny teoretyka-transkryptora nabiera w ten oto sposób charakteru silnie kreatywnego, niejako pośredniczącego między tym, co kreuje naprzód twórca, a potem odtwórca. Zapis graficzny transkryptora, w rodzaju danym przez André Souris, uwidocznia relacje kontrapunktyczne i morfologiczne tekstu podstawowego, „platońskiego” (jakby może w tym miejscu powiedział Thurnston Dart). Nie chodzi o tzw. „opracowanie” już danego tekstu przez dodanie znaków wykonawczych. Zamysłem staje się tworzenie szczególnej syntaksy utworu, odtworzenie ukrytej w tabulaturze jego prawdziwej polifonii. W przypadku pracy wykonanej przez A. Souris możemy powiedzieć, że pozwala nam ona zbliżyć się do utworu od wewnątrz, znaleźć się w samej jego czasowości muzycznej, przyjąć

pewien możliwy sposób jego wykonycpowania. Zostają w nim przecież wyodrębnione mikrostruktury, pozostające często w toku utworu we wzajemnych zmieniających się relacjach, niemniej ukazujące między sobą pokrewieństwa czy nawet tożsamości z jednej strony, a kontrasty z drugiej. Takie myślenie muzyczne warto przemyśleć w świetle renesansowej logiki wariacyjności, przedstawioną między innymi w filozofii Pierre de la Ramée (Petrus Ramus)<sup>6</sup>.

Przykład: Dufault, Recherche

Do tej transkrypcji dołączona została tabela figur melodycznych, stanowiących materiał utworu. Jest ona nader pouczająca. Jest to figura trójtonowa ( 1, 1, ½ lub ½ ,1,1) łączna, z możliwą jeszcze nutą dodaną lub nutami dodanymi po obu stronach. Figura może się pojawić też w inwersji, w retrogradacji i w retrogradacji inwersji. Niekiedy jej całościowa postać zostaje rozbita. Formy rytmiczne tych figur pozostają w stałej zmienności. Metrum zaś jest dwudzielne, czterodzielne i trójdzielne, niemniej nie jest stałe, wprowadzając niekiedy to przyspieszenie, to zwolnienie przebiegu muzycznego, co znów oznacza, że tworzy się w utworze pewien osobliwy rodzaj tempo rubato.

Sądzę, że podobny sposób przedstawienia materiału pozostaje pod wpływem myślenia dodekafonicznego Arnolda Schönberga. Nie pierwszy to raz spotykamy się z podobną projekcją myślenia teoretycznego XX wieku na epoki dawne, przykładu dostarczyły już choćby Inwencje Jana Sebastiana Bacha.

\*\*\*

To nasze, tylko fragmentaryczne, zapoznanie się z myślą muzyczną André Souris pozwala nam teraz wyrazić pogląd, że Autor zajmował się muzyką francuską czynnie i teoretycznie, że sam też ją tworzył, co więcej, że jego myśl teoretyczna, z natury rzeczy ogólna, utrzymana była w rodzaju bardzo dla kultury francuskiej znamionnym. Nieprzypadkowo Gaston Bachelard był bliskim dlań estetykiem, a René Magritte i Paul Nougé bliskimi artystami surrealistami.

Co mamy na myśli? Każda kultura zdobywa się na samopoznanie, a raczej na wielką ilość rozpoznań swego własnego charakteru, z których jedne są dla nas bardziej iluminujące, inne mniej, jeszcze inne odpowiadają raczej tytułowi, nie wiem czy istniejącej de facto, książki, noszącej frapujący tytuł „Historia muzyki jako historia fikcji”. Ale zastanawia nas określenie cech charakterystycznych dla filozofii francuskiej, dane przez wybitnego filozofa francuskiego Jeana Wahla, zaś referowane przez Jeana Grenier w następujący sposób: „[Filozofia francuska] bierze punkt wyjścia w fenomenologii psychologicznej: czynna jest siła, pamięć, obyczaj, gracia; konstituuje zespół refleksji o myśli i o świadomości, nie tyle w ich historii empirycznej, jak filozofia angielska, ani w ich aspekcie transcendentnym, jak to mamy

---

<sup>6</sup> Na tę teorię zwróciłem uwagę w mojej dysertacji doktorskiej „Forma wariacyjna w muzyce instrumentalnej Renesansu”, Uniwersytet Warszawski 1963. (Warszawa 2008, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, w druku).



w filozofii niemieckiej; podkreśla ona różnice poszczególnych domen, czy są domenami bytu czy myśli, które zapragnęły wprowadzić porządek i zgodnie z tym celem pragną rozróżnień. To poczucie różnic idzie naturalnie w parze z poczuciem osobowości, wolności (a Jean Wahl mówi z uznaniem o ważności myśli Lequiera), z poczuciem rzeczywistości, a to w tym, co jest w niej zmienne, relatywne, niemniej mimo swej pozornej konfuzji pojmowalne.<sup>7</sup> Mamy na myśli, że pogląd ten dobrze nadaje się do ugruntowania wizerunku myśli muzycznej André Souris, tak dla niego właściwej.

---

<sup>7</sup> Zob. Jean Grenier, *La philosophie* w: „L'Arche” 3e Année, No 21 (novembre 1946), vol. 3, s. 109.