

Muzykologia w kontekście historii - pamięć Zagłady

Antoni Buchner

Anita Lasker Wallfisch - Auschwitz, numer 69388:

„It was on such an occasion that I played Schumann's *Träumerei* for Dr Mengele."

Inherit the Truth, Londyn 1996

DEFINICJA MUZYKI

Muzyka - to dźwięki zapisane w nutach, wykonanie i określona publiczność. Przynależą one ściśle do siebie i tylko abstrakcja może je rozdzielić.

O ile wykonanie jest muzyce nieodzownie potrzebne (czytać nuty to nie to samo, co czytać gotowe książki), najlepszy utwór traci swoją tożsamość, jeśli zostanie wykonany niewłaściwie lub w sposób uzurpatorski, niewierny wobec tekstu. Gdzie więc zaczyna się muzyka, a gdzie kończy? Sprowadzenie muzyki do nut tylko na pozór omija tę osobliwą trudność, że dzieło sztuki dźwięków jest zapisane nie dźwiękowo, lecz graficznie i że trzeba je zagrać, udźwiękować, żeby je uzupełnić, spełnić. Pominięcie wykonania pozbawia muzykę elementu życia i niepewności. Tylko wykonanie publiczne (koncertowe itd.) to „muzyka żywa”. Nagranie studyjne imituje jedynie (gorzej czy lepiej) lub zapisuje (na taśmie) sytuację wyjściową związaną z wykonaniem i komponowaniem.

Publiczność stanowi nieodzowną część tej triady. Poprzez swoją obecność bliższa jest nawet wykonawcom niż „martwym” nutom, które są tylko „środkiem przekazu”, bliższa jest samemu utworowi. Mozart czy Chopin pisali dla publiczności arystokratycznej (por. list Chopina do Wojciecha Grzymały z 2 VI 1848 r.). To jej dedykowano utwory i to ona była „sprawcą” przepisywania i druku nut, wreszcie ich wykonania. Do dziś słuchanie muzyki na koncercie rozumiane jest jako „udział” w nim.

Również od drugiej strony patrząc, od strony wykonawców, zależność muzyki od słuchających ją osób, jest niewątpliwa. Rafał Blechacz, zwycięzca ostatniego Konkursu Chopinowskiego (2005) w jednym z wywiadów prasowych oświadczył: „bez publiczności nie istniejemy” („Wprost”, 5 X 2008).

Status logiczny pojęcia „muzyki jako takiej” nie jest oczywisty. Mousiké – było pierwotnie przymiotnikiem odnoszącym do Muz. Której spośród dziewięciu? Co najmniej dwóch: Euterpe i Polihymnii. Gra na określonym instrumencie to była auletyka, kitarystyka itd. Pojęcie muzyki – rzeczownika o tej nazwie, mogło być, w czasach

stosowania przymiotnika o tym samym źródłosłowie, odczuwane jako wybaczone nadużycie, wyrosłe na gruncie filozofii scholastycznej z jej klasyfikacjami, podziałami, rozróżnieniami.

Przymiotnik „mousiké” sygnalizuje pewien niepokój semantyczny, jakby „muzyczne” mogły być w pewnym sensie wszystkie sztuki. W czasach romantyzmu istotnie doszukiwano się „muzyczności” np. w malarstwie. Ale już w XIV wieku William Ockham ostrzegał przed „mnożeniem bytów” (*entia non sunt multiplicanda*). Łatwo z przymiotnika „piękny” utworzyć „rzecz”: „piękno”, z przymiotnika „niebieski” – „niebieskość”, i dopiero potem martwić się o ich status egzystencjalny. Ale co zrobić ze sztuką, której nazwa jest przymiotnikiem?

Roman Ingarden wyczuwał trudność określenia istoty muzyki i traktował utwór muzyczny jako przedmiot intencjonalny w świecie domagającym się określenia swojego „sposobu istnienia”. Powtarzanie słowa „muzyka”, w odczuciu jednych: użyteczne, a w języku n.p. „mass mediów” – nieodzowne, nie może poprzez usus językowy wymusić jej prawdziwego zrozumienia czy przeżycia. Chyba że się przyjmie, że granice języka wyznaczają granice myśli.

O nieostrości pojęcia muzyki świadczy nie tylko jego rodowód spekulatywny, lecz również własne kłopoty związane z podziałami. Co to znaczy: „muzyka poważna” w odróżnieniu od „muzyki rozrywkowej”, „muzyka religijna” w odróżnieniu od „muzyki niereligijnej”? Jeśli za „muzykę samą w sobie” uznać muzykę absolutną, czysto instrumentalną i pozbawioną tekstu słownego, okaże się, że większość realnie istniejącej muzyki – msze, kantaty, opery, pieśni, piosenki – „muzyką samą w sobie” wcale nie jest. Co to za pojęcie, które zakłada wykluczenie pewnej swojej części, a nie tylko wytyczenie zakresu?

Wiedza o muzyce stała się domeną muzykologii. Powstała ona jako dyscyplina akademicka w latach 1860-tych w niemieckim obszarze językowym i przejęła obyczaj mówienia o nutach jako o utworach od wykonawców muzyki, dla których nuty czy partytura to skrót myślowy, przed lub po zagranium dźwięków zapisanych nutami. „Nuty”, a więc „utwór” ? Nieudolność połączona z chęcią „powiedzenia wszystkiego” (o niektórych lub o wielu utworach - spośród tysięcy), doprowadziła do mylenia pojęć. Muzykologia wprowadziła swoje własne podziały i klasyfikacje. Jednak okoliczności i konsekwencje prób rozerwania trójjedynnej całości (nuty-wykonanie-publiczność) nie mogą być dla niej obojętne, bez względu na przyjęty punkt widzenia: socjologiczny, psychologiczny czy ściśle teoretyczny.

O ile Haydn chodził jeszcze w liberii, a służalczość kompozytorów także bez liberii jest do dziś faktem równie przygnębiającym, co powszechnym, już wkrótce ci słudzy (świeccy czy kościelni) zostali wyniesieni na przelomie klasycyzmu i romantyzmu z kategorii „muzyków” (niekiedy nawet „muzykantów”) do kategorii „geniuszy”. Ich uwielbienie i oddawana im cześć (nielewdnie religijna - w dobie poza tym laicyzacji i światopoglądów naukowych) sprawiły, że ich związek z publicznością stał się z jednej strony silniejszy (muzyki zaczęto nareszcie słuchać w milczeniu), ale z drugiej strony zmniejszyła się zależność kompozytora od publiczności. Co najmniej od czasów Beethovena kompozytor, przekonany o swojej wielkości (potwierdzonej potem przez badania muzykologiczne, tzn. naukowe), stał się „twórcą”, przedstawicielem elity, której status społeczny był zasadniczo różny od kondycji publiczności złożonej z „profanów”. „L'art pour l'art”.

„Rewolucyjność” na gruncie muzyki najnowszej obróciła się niekiedy nie tylko przeciwko publiczności (anonimowej), ale i przeciwko instrumentom, które muszą być drapane, szarpane, uderzane w sposób dotąd nieznan, szkodliwy dla samych instrumentów. Pogarda Beethovena dla skrzypiec (nie jego własnych, lecz Schuppanzigha), ekstremalna głośność wymagana przez Wagnera (niszcząca struny głosowe), upozorowany „krach instrumentów” pod koniec *Bolera* Ravela, a także późniejsze ekscesy „fowistów” muzycznych - to tylko symptomy procesu, który poszedł jeszcze dalej, by zatrzymać się na progu muzyki elektronicznej, dającej złudzenie możliwości „odtworzenia” czegokolwiek.

Słowo „muzyka” opisuje raczej nie pewien fakt czy przedmiot, lecz pewną sytuację złożoną z wielorakich elementów: nie same tylko nuty, ale i ich zagranie czy zaśpiewanie, nie same tylko instrumenty, na których można je zagrać (grający automat), lecz i wykonanie - wysłuchane, odczute i zrealizowane przez muzyka, tym lepsze, im muzyk lepszy. Słyszane nie tylko przez niego samego. „Sobie śpiewam a Muzom” (Kochanowski) nie stwierdza faktu, lecz jest wyzwaniem: „bo kto jest na ziemi, ktoby serce swe ucieszyć chciał piosenkami mymi?”.

Uzupełnienie definicji muzyki o publiczność zawarte jest *in nuce* w jej określeniu jako sztuki. Nawet jeśli to kompozytor jest w znaczeniu potocznym „twórcą muzyki”, utwór źle zagrany traci swoją tożsamość, a wraz z nim i kompozytor. Deficycyjna obecność publiczności wymaga przytomności muzyków: tego, by zapis muzyczny zachęcał wykonawców do ćwiczenia, żeby pokonywanie trudności technicznych mogło dawać satysfakcję, tzn. żeby komponowanie miało swoje źródło w znajomości instrumentów i głosów, żeby pozwalało wykonawcy na prezentację umiejętności wokalnych czy instrumentalnych itd. Nie chodzi o muzykę „łatwą i przyjemną”, lecz o muzykę „dla ludzi”, dla tych, których Beethoven nazwał w swojej IX Symfonii: „Freunde”, przyjaciółmi.

Sukces muzyki Krzysztofa Pendereckiego polega być może nie tylko na jej nowatorstwie, właściwej jej sile i głębi wyrazu, ale i na tym, że udawało się kompozytorowi znajdować publiczność dla swoich utworów: Hiroszima, Auschwitz, Papież, Katyń. Znalezienie "swojej" publiczności może nie być łatwe. Trzeba do tego mieć doskonały „słuch” - nie tylko słuch absolutny, umieć coś więcej niż tylko „czytać nuty” czy stawiać kropki. Żaden z wielkich kompozytorów w historii muzyki nie tworzył jednak swoich dzieł w sposób abstrakcyjny: ani Bach, ani Messiaen, ani Schönberg.

Pamiętanie o tym, że dla dopełnienia swej definicji muzyka musi być nie tylko grana, lecz i słuchana, pozwala również na ocenę słuchających. Publiczność może być lepsza lub gorsza, zła lub dobra, a nawet właściwa. Chociaż „znać się na muzyce” może w międzyczasie nie tylko arystokracja („wyższy świat”, mówiąc słowami Chopina), nie jest też muzyka - rozumiana na sposób jakkolwiek elitarny (poza muzyką użytkową, tapetą dźwiękową) - adresowana „do każdego”. Doktorowi Mengele Schumann się nie należy.

Ceterum censeo, ważne jest - tytułem przykładu - i to, że Mieczysław Weinberg urodził się w 1919 r. w Warszawie, że był uczniem Szostakowicza, że w 1962 r. - po strasznej wojnie - Zofia Posmysz napisała *Pasażerkę*, powieść opartą na pamięci swoich przeżyć w obozie koncentracyjnym Auschwitz, że rok później powstał na kanwie tej książki film Andrzeja Munka, niedokończony, że Mieczysław Weinberg usłyszał w nim utwór muzyczny, operę, którą

ukończył w 1968 r. (właśnie w roku nasilenia się antysemityzmu w Polsce i w krajach pod sowiecką dyktaturą), że wykonania opery podjęli się teraz Chór i Orkiestra Moskiewskiego Teatru Muzycznego im. Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki (dyrygował Wolf Gorelik, reżyserował Witali Matrosow, główne partie śpiewali: Natalia Muradymowa - Marta, Natalia Władimirskaja - Lisa oraz Dmitri Kondratkow - Tadeusz), że światowa prapremiera opery „Pasażerka” Mieczysława Weinberga miała miejsce w Moskwie, że odbyła się dnia 25 grudnia 2006 roku (kompozytor zmarł w 1996 r.), ale również i to, że pierwsza prezentacja nagrania obrazu i dźwięku tej opery w Polsce odbyła się w obecności więźnia Auschwitz i autorki powieści *Pasażerka*, Zofii Posmysz, w sali Zachęty w Warszawie w dniu 24 listopada 2007 r. w ramach konferencji zorganizowanej przez Stowarzyszenie De Musica.

To wszystko jest i będzie ważne - a nie tylko partytura tej opery, do dziś zresztą niewydana. Bo muzyka – to nie tylko nuty.