



KAMILA STĘPIEŃ-KUTERA

Małgorzata Sułek

*Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy
wobec poezji Adama Mickiewicza.
Studium komparatystyczne*

w serii Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis,
t. XXIX, Musica Iagellonica, Kraków 2016.
Oprawa miękka, 742 s. ISBN: 9788370992088.
Przybliżona cena: 52 zł.

Nie myliłby się ten, kto nazwałby muzyczne XIX stulecie wiekiem opery lub wiekiem fortepianu, wiekiem symfonii, Beethovena albo Rossiniego – wszystkie te określenia są uzasadnione, a nawet jesteśmy ich pewni, gdy patrzymy z perspektywy ponad stulecia. Przyzwyczajani przez dekady do poznawania XIX wieku za pośrednictwem koncertów i spektakli w salach filharmonii oraz teatrach operowych za reprezentatywne dla niego gatunki przyjmujemy rozmaite formy czysto instrumentalne oraz teatralno-muzyczne. Ciężko, jak dystans czasowy zmieniać potrafi wygląd zjawiska i prawdę o nim – prawda o ówczesnym życiu muzycznym jest bowiem raczej taka, że dominowały w nim nieteatralne gatunki wokalne: zwłaszcza pieśni, kantaty czy oratoria.

Od początku XIX wieku nieteatralna muzyka wokalna była podtrzymywana przede wszystkim przez stowarzyszenia chóralne, a prym w owym ruchu wiodła burżuazja. Równie wielkie znaczenie miały znakomite tradycje salonów – czy to arystokratycznych, czy to prowadzonych przez nową arystokrację pieniądza – oraz powszechnej pieśni domowej. Ta ostatnia zwłaszcza stanowiła dla pieśni artystycznej niezbędny fundament – na dobrą sprawę wspierały się na sobie i wzorowały wzajemnie. Przejściowe – jak się dziś nieśmiało wydaje – znikanie pieśni z XX-wiecznego życia muzycznego zaczęło się wraz z osłabieniem pozycji śpiewów domowych właśnie.

Popularność gatunków pieśniowych – i w ogóle wszelkiej, niesceniczonej muzyki ze słowem – wiązało się z zupełnie innym sposobem słuchania jej przez audytoria czasów romantyzmu. Naturalnie zanurzeni w świecie języka i literatury, wykształceni w tych właśnie kierunkach odbiorcy nawet utwory instrumentalne postrzegali przez pryzmat muzyki wokalne – przełom, a nawet zwrot o 180 stopni dokonał się symbolicznie za sprawą Beethovena: to on pierwszy otwarcie zaczął wymagać od słuchaczy, by odczytywali sensy z jego muzyki pomyślanej jako absolutna (choć to określenie wtedy jeszcze nie funkcjonowało), czysta, sama w sobie. I to takie żądanie stopniowo doprowadziło do swoistej skrajności już u progu wieku XX: by słuchać muzyki wokalne tak, jakby była instrumentalną, nie troszcząc się o tekst.

Ignorowanie i pomijanie tekstu – jak klaruje syntetycznie ten proces Carl Dahlhaus – jest kluczową cechą estetyki muzycznej praktykowanej w naszym [XX] stuleciu, lecz wpływ takiej postawy był mniej dotkliwy i dewastujący w operze niż w nieteatralnej muzyce wokalne. Pierwotnie libretta operowe były czytane podczas przedstawień; później zaczęto je czytać w ramach przygotowania do obejrzenia spektaklu, czyli jeszcze przed nim – skutkiem takiej praktyki są zresztą przewodniki operowe, pozwalające

rzucić okiem na skrócony synopsis kilka minut przed tym, nim kurtyna pójdzie w górę. Relegując nieco poza obszar zainteresowań twórców i publiczności słowo, współczesne produkcje operowe skupiają się na poruszaniu widza obrazem, co po trosze ma rekompensować brak naszej znajomości tekstu: literackość zostaje zastąpiona scenicznością. Sytuacja pieśni jest w tym kontekście zgoła inna, mówiąc wprost: gorsza. Pozbawione elementu wizualnego, nie mają się czym obronić, i niezrozumiane zaczynają przypominać martwy język, którego znaczenia zostają zgubione.

Pierwotnie, jeszcze w XIX stuleciu, muzyka była raczej nośnikiem tekstu niż przeciwnie. Tekst był nie tyle elementem pozamuzycznym, z zewnątrz wdzierającym się w utwór, ile częścią samej muzyki – zgodnie z teorią antyku spojone były nierozzerwalnie harmonia, rytm i *logos* – słowo.

Wydaje się, że początkowo, w wieku XX, pewne szkody w recepcji pieśni poczynił – paradoksalnie – rozwój systemów analizy muzycznej. Metody analizy powstające na bazie muzyki instrumentalnej oraz w celu jej badania nie przystawały do utworów wokalnych – jeśli pieśń zredukujemy do samej warstwy muzycznej, słuchając jej niczym kompozycji bez słów, a tym samym kierując się oczekiwaniami co do jej materiału tematycznego, pracy motywicznej, formy, to narzucimy jej obcą estetykę – tak oceniana pieśń nie wytrzymuje porównania z dziełami instrumentalnymi w teście estetyce osadzonymi z rozmysłem.

Intrygujące jednak jest to, że najpierw nieprzychylnie pieśni zjawisko analizy ostatecznie zaczęło działać na jej korzyść, umieszczając ją w zupełnie nowej sytuacji kulturowej: do studiowania liryki wokalnej włączyły się bowiem poza teorią muzyki i muzykologią także językoznawstwo oraz komparatystyka literacka – sprawiając, że po trosze zamknięty świat wokalne muzyki niesceniczej ponownie się otworzył.

Na gruncie nauki w Polsce bardzo obficie reprezentowane są interdyscyplinarne

badania nad operą – choć, rzecz jasna, nie sposób studiów nad pieśniami utożsamiać ze zgłębianiem zagadnień gatunku operowego, czego wcześniej dowodziliśmy. Ostatnie lata jednak przyniosły co najmniej kilka krótszych lub dłuższych, odnoszących się do wokalne muzyki niesceniczej wypowiedzi naukowych, reprezentujących najwyższy poziom i ważących.

Studium o takim znaczeniu – już potwierdzonym i niewątpliwie ugruntowanym, jako że książka pochodzi z 2016 roku – jest (imponująca od pierwszego rzutu oka swoją obszernością i nie mniej obfita w treści) praca Małgorzaty Sułek *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza* (wyd. Musica Iagellonica). Zgodnie z wyłożonym przez autorkę zamiarem zebrany w książce materiał posłużyć ma odpowiedzi na pytanie o wzajemny wpływ odczytań filologiczno-literaturoznawczych na interpretacje muzyczne oraz, odwrotnie, wnoszenie nowych sensów przez te drugie do owych pierwszych. Cel tak ambitny z założenia może być osiągnięty tylko po części – czego autorka pozostaje świadoma, określając swoje badania mianem „próby odpowiedzi”, nie „odpowiedzi” samą – lecz jest to wyłącznie z korzyścią dla tej publikacji i jej czytelników: sprawa zostaje otwarta na kolejne badania i dopełnienia, książka twórczo zaczyna temat, a nie kończy go.

Klucz uporządkowania materiału w książce jest mickiewiczowski – to teksty wyznaczają kolejne rozdziały, nie zaś nazwiska kompozytorów po poezję wieszczą sięgających. (Z tego względu wydaje się, że dla pracy Małgorzaty Sułek tytułem właściwym byłby raczej „Adam Mickiewicz w muzyce Stanisława Moniuszki i innych kompozytorów” – czyli akcent położony na poetę, nie zaś, jak jest tymczasem, na Moniuszkę i twórców muzycznych, lecz to jedynie spostrzeżenie na marginesie). Spojrzenie na recepcję Mickiewicza w muzyce poprzez porządek jego tekstów stawia nas zresztą poniekąd bliżej utraconych zwyczajów

XIX wieku, w centrum mamy bowiem, jak i wówczas, słowo.

Autorka rzetelnie relacjonuje istniejące, najważniejsze odczytania i wierszy, i całych pieśni. Daje nam dzięki temu kompendium wiedzy na temat każdego z utworów, bez mała ich encyklopedię – w sensie znakomitych tradycji oświeceniowych odwołujących się do greckiego rozumienia *enkyklopaideia* jako „kręgów wiedzy”.

W pamięci czytelnika pozostaje wrażenie obcowania z szeroko zakreślonym „kręgiem wiedzy” właśnie – jej dostatek i obiektywność dominują nad osobistymi rozważaniami autorki, przy czym nader inspirująco pobudzają do refleksji własnych. W klarownych i solidnych opisach nieco doskwierają całkiem niepotrzebne niedociągnięcia redakcji językowej – gdy mowa o arcy mistrzu polszczyzny, Mickiewiczu, marzyłoby się o narracji prowadzonej pod względem poprawności stylu nieskazitelnie – lecz niewielka to rysa na całym budzącym szacunek dziele badawczym, którego zarówno podsumowująca pewien stan rzeczy, jak i pobudzająca dalsze refleksje rola jest nie do przecenienia.