

Krzysztof Sz wajgier

Arche i arte. Prymarny dualizm z ducha muzyki¹
Arche and Arte. The Basic Dualism from the Spirit of Music

*Struktura bez życia jest martwa.
Lecz życie bez struktury jest niewidoczne².*

John Cage

Streszczenie

Dualizm arche–arte (konkretowo-abstraktowy) jest prymarny ze względu na jego powszechność oraz ogólną funkcję generatywną. Dualność ta charakteryzuje nasze poczynania w każdym wymiarze, zawiera się w aktach poznawczych i kreatywnych. Arceicność obejmuje m.in. kategorie świadomości, namysłu, kalkulacji, porządkowania, wiedzy, rozumu, sztuczności. Archeicność natomiast odwołuje się m.in. do tego, co w nas podświadome, odwieczne, pierwotne, wrodzone, instynktowne, naturalne. Wychodząc od prymarnej podwójności zyskujemy narzędzie analityczno-interpretacyjno-syntetyzujące dla różnych faktów. Wszechobecność i eksplanacyjny potencjał dualizmu arche–arte przedstawione zostały na przykładach muzycznych. Odślania się tam dualna natura dźwięku jako strukturalnego modelu dla podświadomych doznań, jakie wywołuje w nas muzyka.

Słowa kluczowe: arche, arte, dualizm, muzyka, podświadomość, umysł muzyczny

¹ Artykuł ten jest rozwiniętą wersją tekstu *Arche and Arte. The Fundamental Dualism out of the Spirit of Music* który ukazał się w tomie *Practising Aesthetics*, red. Lilianna Bieszczad, Wydawnictwo LIBRON, Kraków 2015, s. 265–276.

² J. Cage, *Odczyt o niczym*, „Res Facta” 1, 1967.

Summary

The arche–arte dualism (concrete–abstract) is fundamental and basic, due to its universality and comprehensive generative function. This duality characterizes our actions in every dimension, and is thus necessarily involved in cognitive and creative acts. The “arteic” includes the categories of consciousness, consideration, calculation, ordering, knowledge, intellect, and artificiality. On the other hand, the “archaic” refers to that which is, in us, subconscious, eternal, primordial, innate, instinctive, and natural. When this basic duality is posited at the outset, it furnishes an analytical-interpretative-synthesizing tool that can be applied to diverse facts. The omnipresence and explanatory potential of the arche-arte dualism are illustrated through musical examples. The dual nature of sound is thereby revealed to be a structural model for the subconscious sensations that music evokes in us.

Keywords: arche, arte, dualism, music, the subconscious, musical mind

arche i arte

Punktem wyjścia tych rozważań jest teza o prymarnej dwoistości muzyki. Składniki owej dwójni opatrzone będą źródłowościami arche i arte³. Przeciwność i zarazem wzajemna niezbędnosć życia (arche) oraz struktury (arte) z sentencji Cage’a, to przykład obecnej tu tematyki. Dla praktykującego życiowy buddyzm i koncepcyjnie tworzącego kompozytora jakim był Cage, paradoks stanowił swego rodzaju koan; zagadkową oczywistość. Ale nie tylko dla niego, bo niemożliwe do pogodzenia zespolenie konkretności z abstrakcją przewija się w różnych odmianach, w wierzeniach i mitach, w myśli filozofów, w badaniach naukowych i w dorobku różnych dyscyplin humanistyki oraz nauk ścisłych. Rozpatrywane na wielu planach,

³ Terminy arche (aC) i arte (aT) to szerokie, pojęciowe oznaczenia biegunów dwój-ontyczności.

w każdej dziedzinie życia i działania – zespolenie to okazuje się pierwotne, nieusuwalne. Powszechność dualności to nie tylko uogólniona wszechobecność. Znaczy także, że każde pojedyncze „coś” jest już od początku podwójne.

Arte – jest od-myślowe. Wskazuje na abstrakcję, sztukę, wyrafinowanie, sztukę, sztuczność, spekulację, racjonalność, pośredniość, intelekt, strukturę, idee, relacje. Obejmuje kategorie świadomości, namysłu, kalkulacji, logiki, fantazji, informacji, planowania, klasyfikowania, projektowania, analizy, wiedzy, rozumu, rozważania, refleksji itp.

Arche – jest od-materialne. Odnosi do tego, co konkretne, obiektowe, całościowe, substancjalne, naoczne i naturalne, fizyczne i przyrodnicze, a także: podstawowe, pierwotne, źródłowe, dawne, odwieczne, głębokie, elementowe i elementarne. Dotyczy w nas tego, co nieświadome, odruchowe, wrodzone, doświadczane, doznawane, cielesne, emocjonalne, instynktowne, intuicyjne, bezpośrednie, zmysłowe itp.

Konstruujemy nasze światy zarówno empirycznie (aC), jak i koncepcyjnie (aT), wyodrębniamy jakości materialne (aC) i mentalne (aT), sensualne (aC) i racjonalne (aT). Z drugiej strony, podział ten nigdy nie będzie całkowity. Konieczne, wzajemne uzupełnianie się obu tych przeciwstawnych warstw jest ich paradoksalną cechą. Każde przeważające arche niesie w sobie pewną zawartość arte i odwrotnie (symbolizuje to znak yin-yang ☯, zawierający w każdym z obszarów punkt pokrewny obszarowi przeciwnemu). Postrzegamy więc te domeny niejednoznacznie: oddzielnie i razem, statycznie, chociaż w ruchu. Sam akt prymarynego postrzegania jest również dualny, na przemian nieświadomy^{aC} i uświadamiany^{aT}. Poruszany jest procesem przełączania się między oboma tymi trybami ze stałą lub zmienną (zależnie od napływających danych) częstością.

Uaktywniona gra jakości aC\|aT wytwarza trzecią, interpolarną warstwę wypadkową. W pulsującej aktami syntezy i rozpadu międzystrefie znajdujemy zagadnienia i wytwarzamy ich

rozwiązania. Stabilizują się one potem jako kolejne duonty⁴ podlegające nieustannie ponawianej – w nurcie zmieniających się paradygmatów – weryfikacji. Tracący optymalne wyważenie duon aC\ aT podlega falsyfikacji i wymusza poszukiwanie nowego sensownego zrównoważenia.

Rozwarstwienie arche\ arte obserwujemy na każdym poziomie muzyczności. Brzmiące^{aC} aktualnie dzieło muzyczne pozostanie psychofizyczną stymulacją, jeśli nie zostanie mentalnie^{aT} zinterpretowane i dzięki temu zasymilowane. Dla tego samego utworu czym innym będzie jego zapis^{aT} nutowy, a czym innym wykonanie^{aC} koncertowe. Notacja partyturowa^{aT} (nuty, grafy, znaki i oznaczenia, liczby, słowa, wykresy) pozostanie bezużyteczna, jeśli nie znajdzie myślowego ukonkretnienia^{aC}, choćby w wyobraźni. Zapis akustyczny^{aC} bez audialnej konkretyzacji w muzycznym^{aT} umyśle pozostanie przedmiotem fizycznym.

Dualne rozwarstwienia będą prezentowane na przykładach muzycznych o rosnącym stopniu złożoności: od pojedynczego dźwięku, przez wielodźwiękowość, utwór, jego wykonanie i samą muzyczność. Odsłania się tam specyfika duontyczności aC\ aT: swobodne dołączanie zjawisk do każdej z domen, przygodne wiązania par aC\ aT, wymiennosc oznaczeń aC i aT dla tego samego terminu, nietrwałość duonów jako obiektów zmierzających do kolejnego podziału. Obszary najważniejsze, międzywarstwowe, w których rodzą się i rozpadają sensy nadawane bipolarnym połączeniom, będą faliście zaznaczane – ich omawianie musiałoby być bardzo rozbudowane.

Przedmiotowe opisy zjawisk muzycznych dotyczą w istocie kwestii podmiotowej; funkcjonowania inteligentnego umysłu na poziomie pierwotnym: w sposób odruchowy, chaotyczny, nieświadomy, niejęzykowy, alogiczny, akategorialny. Kreślona tu ogólnie tematyka wchodzi z natury rzeczy w wielokierunkowy obszar wiedzy, do którego nie sposób szczegółowo się odnosić. Toteż

⁴ Duont – para arche\ arte, duon – dowolna para.

wszelkie konstatacje budowane są z pozycji zerowej, a ważniejsze terminy dookreślane będą w podawanych znaczeniach.

dźwięk

Ontyczna⁵ dychotomia aC\ aT pojawia się już przy rozróżnieniu dźwięków pospolitych^{aC} i muzycznych^{aT}. Dźwięk muzyczny jest sztuczny. Zabrzmienie dźwięku muzycznego jest więc arteiczne – w kontekście archeicznych odgłosów, pochodzących od materii ożywionej i nieożywionej. W przyrodzie nie występują stabilizowane intencyjnie⁶ tony⁷, a tym bardziej komponowane interwały. Brzmienia muzyczne wydobywają się ze specjalnie zaprojektowanych i kunsztownie wykonanych instrumentów. Konstrukcje dźwiękowe: tematy melodyczne, harmonie, metryczności, formy, są tworem intelektu – nie ma ich w naturze.

Wszechobecność dychotomii aC\ aT powoduje, że w zjawisku dźwięku muzycznego oba te przeciwstawne pierwiastki przejawiają się wielorako. Dualna gra aC\ aT odbywa się między fizyczną akustyką a personalną audialnością. Muzyczny, a więc sztuczny^{aT} dźwięk przemieszcza się w naturalnym^{aC} środowisku atmosfery, wzbudzany przez materialny^{aC} instrument będący wykoncypowaną^{aT} konstrukcją. Percypowane zabrzmienie dźwięku niesie w sobie podwójną informację. Jest parą: połączeniem zmysłowej^{aC} recepcji tembru⁸ i umysłowej^{aT} apercepcji tonu (wysokości) – gdy np. powiemy: to *fis*^{aT} w smyczkach^{aC} brzmi płasko^{aC} i nieczysto^{aT}. Archeiczne pojęcia⁹ oznaczone tu słowami „smyczki” i „płasko” pojmujemy

⁵ Ontyka – tutaj; skrót od duontyka. Duontyka – ontologia dualności arche\arte.

⁶ Intencyjnie – celowo w obszarze projektowania, koncepcji. Intencjonalnie – celowo w obszarze zachowania, realizacji.

⁷ Ton – wysokość dźwięku.

⁸ Tembr – barwa dźwięku charakterystyczna dla jego materialnego źródła (instrumentu).

⁹ Pojęcie – tutaj: pierwotna jednostka myśli, przedświadoma, przedjęzykowa. Uświadamiane pojęcie może reprezentować duża liczba terminów,

intuicyjnie, subiektywnie i nieostro – niemniej jednak trafnie. Arteiczne wskazanie czystego *fis* jest już świadomą, dokładną identyfikacją klasy wysokości. Przybliżone lub dokładne rozpoznanie tembru odnosi do materialnego źródła dźwięku, jakim jest instrument^{aC}. Przybliżone lub dokładne rozpoznanie tonu odnosi do wirtualnej (umownej) pozycji w szeregu skalowym^{aT}.

Na prymarnym etapie myślenia aświadomego, jakie charakteryzuje percepcję ulotnych zjawisk muzycznych, pary duontyczne kojarzone są w sposób nieuporządkowany, dla uzyskania natychmiastowej oceny emocjonalnej. Sekundarnie, po etapie uświadamiania sobie awerbalnych pojęć, ich nazywania i grupowania w kategorie, duontyczność zjawiska dźwięku może wyglądać następująco:

	DŹWIĘK		
	↙		↘
	arche	~	arte
percepcje »	tembr	~	ton
rodzaj »	konkret	~	abstrakt
kategorie »	materialne	~	mentalne
postaci »	zabrzmienie	~	nutą
odniesienia »	instrument	~	rejestr ¹⁰
relacje »	aliquotowe	~	interwałowe
obiekt »	smyczki	~	<i>fis</i>
dziedzina »	akustyczność	~	audialność
domeny »	fizyczne	~	psychiczne
postrzeżenia »	recepca	~	percepca

Przykład 1. Niektóre pary ontyczne dźwięku muzycznego

z których jeden zwykle zostaje warunkowo wybrany lub dopasowany spośród istniejących. Pojedyncze, zwyczajowe odniesienie (tutaj np. arche do archaion – gr. dawny, arte do ars – łac. sztuka) zwykle okazuje się niewystarczające.

¹⁰ Rejestr – wybrany odcinek skali wysokościowej dźwięków.

Treści tych par wiąże zasada lokalnej przeciwstawności. Dualne korelaty nasuwają się automatycznie, nieintencjonalnie, jednak jako uprawnione i równoprawne, bo żadnego nie można pominąć, żadnego nie można zlekceważyć w aktach błyskawicznej orientacji. Ograniczona do kilku jednostek (liczba Millera) nasza zdolność przyswajania stymulacji powoduje, że – niezależnie od dualnych nawarstwień w samej muzyce – także w odbiorze zachodzi ustawiczna interakcja dobiegających, znikających, krzyżujących się i układających w nowe konstelacje par aC\AT. Dla awerbalnych zrazu pojęć dobieramy *ad hoc* terminy o różnej proveniencji, np. – jak w powyższym przykładzie – ze światów fizyki, muzyki, filozofii, psychiki, idei. Ich funkcje będą różne; opisujące, wskazujące, charakteryzujące, uściślające, uogólniające, kategoryzujące, apelujące do naszych wrażeń, emocji, rozumu, wyobraźni. Wszystkie razem, w pewien – czasem nieoczywisty – sposób będą „o dźwięku”. Wszystkie, choć oddzielnie, kierują ku konkretnym arche lub ku abstraktom arte.

Niektóre połączenia mogą zaskakiwać, bo jako samodzielne pary nie bywają kojarzone bezpośrednio z dźwiękiem. Dotyczy to duonowych wyrażań ogólnych w zestawieniach takich jak materia\myśl, konkret\abstrakt, ale już nie wyszczególnień typu altówka\fiś, czy bas\ćwierćnuta itp. Doznania percepcyjne dźwięku łączą się podczas koncertu w równoczesną realność np. zabrzmienia^{aC} smyczków oraz abstrakcję pozycji^{aT} skalowej jakiejś nuty z rodziny tonów *fiś*.

Po stronie fizycznej konglomerat składowych częstotliwości dźwięku daje jedną jedyną falę o sumarycznym profilu. Rozkładamy ją na osobne elementy zrazu aświadomie na torze analitycznym umysłu muzycznego, od błony bębenkowej i ślimaka do mózgu. Wobec napływających dźwięków, recepcje wyprzedzają następujące po nich percepcje, apercepcje i racjonalizacje. Brak konsekwencji i uporządkowania na prymarnym etapie myślenia muzyką powoduje, że słysząc np. dźwięk^{aC} fletu możemy niespodziewanie skojarzyć go z wyobrażeniami^{aT} gwizdka, oddechu, nuty, ducha, powietrza, pasterskości, kobry,

srebrzystości, popołudnia, świetlistości, Debussy'ego, szczurołapa, Marsjasza czy Dionizosa.

wielodźwięk

W porównaniu z ascetyczną treścią pojedynczego dźwięku, zawartość współbrzmienia staje się bogatsza o wymiar pionowy wielu jednoczesnych wysokości. Ponieważ zabrzmień o podwójnej naturze odbieranych jako tembry instrumentów oraz jako koloryty¹¹ interwałów otrzymujemy wiele, relacje archeiczno-arteczne komplikują się.

Archeiczny aspekt akordu reprezentuje tembr sumaryczny wszystkich źródeł dźwięku (np. smyczkowo-dęty). Nawet w obsadzie jednego instrumentu polifonicznego (np. fortepianu) tembr realizowanego akordu będzie sumą spektrów¹² wszystkich współbrzmiących dźwięków.

Po arteicznej stronie sytuuje się konstrukcja wysokościowa wielodźwięku (akordu). Jej wrażeniowym odpowiednikiem staje się koloryt struktury. W pierwszym rzędzie jest on uchwytywany i rozpoznawany czysto intuicyjnie^{aC}, co następnie prowadzić może do teoretycznego^{aT} dookreślenia budowy interwałowej – wyrażanej np. notacją muzyczną, symboliką akordową lub funkcyjną, basem cyfrowanym, liczbą półtonów czy stopni skali diatonicznej, proporcją liczbową stosunków częstotliwości. Koloryty, odczuwane jako wrażeniowe znaczniki abstrakcyjnych struktur wysokościowych są specyficzne i całkowicie niezależne od tembrów kojarzonych z instrumentami.

Jako prosty przykład właściwości kolorytowych może posłużyć odczuwanie brzmienia trójdźwięków majorowych lub minorowych zgodnie z ich nazwą, niezależnie od sposobu konkretyzacji instrumentalnej czy wokalne. I odwrotnie, dowolne,

¹¹ Koloryt – audialna swoistość struktury interwałowej.

¹² Spektrum, widmo – zbiór wszystkich częstotliwości składowych (aliquotów) dźwięku.

najbardziej nawet zróżnicowane układy^{aT} akordowe realizowane przez big-band nie zakłóca charakterystycznego tembru^{aC} grupy saksofonów. Struktura wysokościowa współbrzmienia, mimo że jest tworem abstrakcyjnym, wymagającym zawsze jakiegoś ukonkretnienia, kiedy już owego ukonkretnienia (nawet czysto mentalnego, w pamięci czy wyobraźni) dostąpi, emanuje własnym kolorytem, charakterystycznym tylko dla niej i niezależnym od barw dźwiękowych tego ukonkretnienia. Możemy w wyobraźni powołać do życia jakąś melodię czy akordykę bez określonej barwy – mimo że nie konkretną, to jednak wewnątrz słyszana całkiem realnie.

Tak jak w przypadku pojedynczego dźwięku, właściwości cech duontycznych akordu „tłumacza” się przez wzajemny kontekst.

WIELODŹWIĘK

	↙	~	↘
	arche	~	arte
postaci »	brzmienie	~	notacja
doznania »	sensualne	~	mentalne
percepcja »	tembr	~	koloryt
relacje »	spektralne	~	interwałowe
elementy »	składowe	~	składniki
identyfikacja »	aświadoma	~	uświadamialna
ujęcie »	holistyczne	~	analityczne
materiał »	formantowy ¹³	~	akordowy
odniesienia do »	przedmiotów	~	struktur

Przykład 2. Archeiczne i arteiczne aspekty wielodźwięku muzycznego

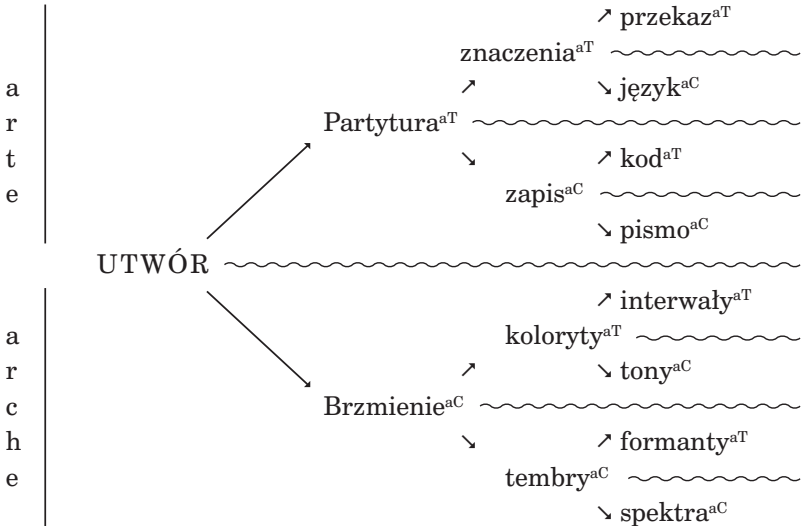
Pierwszoplanowym obiektem percepcji zjawiska akordowego jest zespolona para sensualnego wrażenia barwy^{aC} dźwiękowej oraz mentalnego odczucia kolorytu^{aT}, wywołanych przez skła-

¹³ Formant – swoisty dla źródła dźwięku układ częstotliwości rezonansowych.

dowe^{aC} widm dźwięków oraz składniki^{aT} układów akordowych. Barwy brzmienia, interferencyjnie złożone, odbierane są holi-
stycznie^{aC}, podczas gdy koloryty współbrzmień, stają się podat-
ne na analityczne^{aT} rozszczepienie – usłyszany akord można
strukturalnie odtworzyć i nazwać. Relacje między elementami
wysokościowymi będą w warstwie arche spektralne^{aC}, a w arte
interwałowe^{aT}. Charakterystykę postaci brzmieniowej^{aC} odsła-
niają formanty (idiomatyczne składowe) wizualizowane w wy-
drukach układem prążków, zaś postać akordową^{aT} reprezentu-
je konwencjonalny zapis nutowy lub symboliczny.

dzieło

Dzieło muzyczne zawiera ogromną liczbę stykających się
i przenikających aspektów arte i arche. Pierwsze rozwarstwie-
nia można ukazać następująco:



Przykład 3. Jakości duontyczne kompozycji muzycznej. Wężykiem
oznaczone zostały aktywne przestrzenie międzywarstwowe

Swoistość partytury (górne pasmo arte) zasadza się na semantyce zapisu. Muzyka jest asemantyczna, ale partytura już nie. W zanotowanej kompozycji mamy więc, analogicznie do pisma tekstowego, pojedyncze znaki (nuty), ich zakodowane odniesienia (np. do wysokości), treści w języku muzycznym (takich muzycznych „stylo-języków” jest sporo) oraz przekaz całościowy (proces, tok, dyskurs, rozwój, narracja, forma, architektura). Większość tych jakości możemy wysłyszeć i sensownie zasymilować już na podstawie zapisu.

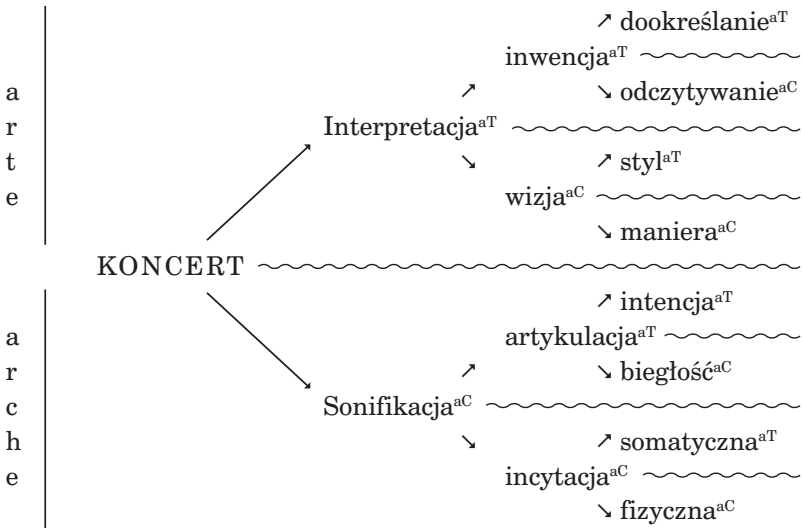
Dolna warstwa, arche, obejmuje brzmieniowość spektralno-tembrową^{aC} (barwę) oraz interwałowo-wysokościową^{aT} (koloryt) dźwięków. Tembry odczuwamy jako swoistość dźwięków zależną od spektrum tonów składowych, np. formant^{aT} barwy klarнету charakteryzować będzie nieobecność alikwotów¹⁴ nieparzystych.

Dualne nawarstwienia rosną z każdym krokiem dyspersji. W oznaczeniach dualności można zauważyć niekonsekwencje, np. gdy zestawimy nacechowane znakiem arche pojęcie partytury (jest to materialny^{aC} konkret reprezentujący dzieło) z uprzednim usytuowaniem notacji w warstwie arte, jako że chodzi o obiekt z obszaru sztuki^{aT}. Sprzeczności to pozorne, wynikające z natury bipolarnych podziałów (podobnie, w drzewach genealogii męskim potomkom „po kądzieli” nie sugeruje się, że są kobietami). Tak więc, choć dualność arche|arte jest na początku dwoiście skonsolidowana, to już jej przejawy mienią się różnorodnością lokalnie zestawianych egzemplifikacji. Centrum dendrytowego rozwidlenia jest zawsze wstępnie nacechowane przynależnością do arche lub arte, co wynika z mechaniki wcześniejszych rozpadów. Kolejne pary zawiązują się zgodnie z procesem rosnącego uszczegółowienia. Każdy z terminów wskazujących na polaryzację ontyczną funkcjonuje w sposób umownie opozycyjny, jako niedoskonały ekwiwalent pozajęzykowych pojęć – szczególnie trudnych do wysłowienia w obszarze muzyki.

¹⁴ Alikwot – drganie składowe widma dźwięku.

wykonanie

Potencjalności utworu realizowane są w procesie wykonania.



Przykład 4. Składniki duontyczne aktu realizacji utworu

Najbardziej oczywistym zadaniem wykonawcy będzie udźwięcznienie^{aC} (sonifikacja) i twórcze oddanie (interpretacja^{aT}) zapisu dzieła.

W warstwie arche (dolnej), realizacji fizycznej, dźwięki uaktywniają się wskutek materialnej^{aC} ich incytacji¹⁵ oraz artystycznie^{aT} sterowanej artykulacji. Dalej zaś, dla zainicjowania dźwięku ważna okaże się fizyczność instrumentu^{aC} oraz biomotoryka ludzkiego^{aT} ciała, zaś intencjonalne^{aT} artykułowanie dźwięków zależeć będzie od palcowej^{aC} biegłości.

Podobnie w paśmie arte (górnym), wizji i inwencji interpretacyjnej, również nieuchronne stanie się oddzielenie wytwór-

¹⁵ Incytacja – pobudzenie instrumentu do wibrowania; artykulacja to sposób wydobywania i kształtowania dźwięku.

czych^{aC} czynności rutynowych, jak obecność osobistej manieri wykonawczej i sumiennosc odczytywania partytury, od stworczej^{aT} inwencji w dobraniu właściwej dla tego właśnie dzieła koncepcji stylistycznej wspartej odkrywczą inicjatywą w wypełnianiu miejsc niedookreślenia zapisu.

Również tutaj zwrócimy uwagę na płynność znaczeń w obiegowym rozumieniu. Kontradykcyjne pary werbalnych reprezentacji aświadomych pojęć dookreślają się mechanizmem wzajemnego zaprzeczenia. Np. dla pary fizyczne^{aC}/somatyczne^{aT}, lokalnie kontekstowe znaczenie jest jasne nawet bez detalicznego opisu (tak jak pojmowanie figury na tle bez potrzeby definiowania terminu „figura”) który kierowałby ku dalekim rozważaniom, na ile ludzkie ciało jest czy nie jest fizyczne, dlaczego cielesne jest sztuczne (arte) skoro jest naturalne itd. Pozaświadome procedury muzycznej racjonalności nie dopuszczają dla toku dźwiękowego wyrafinowanych dociekań; na koncercie nie myślimy o muzyce, lecz pozaświadomie myślimy muzyką. W momencie zaś, gdy pomyślimy o muzyce, nieuchronnie tracimy ją, z nikłą szansą przywołania w pamięci krótkotrwałej.

Ad Matrem

Jako przykład funkcjonowania jakości arche i arte w konkretnym utworze posłuży fragment *Ad Matrem* (1971) Henryka Mikołaja Góreckiego. W zapisie partyturowym numery kolejnych odcinków umieszczone są w kółkach. Cyfry pod nimi podają liczbę jednostek metrycznych w takcie. Nawet w pomniejszeniu można zauważyć zróżnicowanie faktur¹⁶ grup perkusji (drobne impulsy na jednej linii), instrumentów dętych (na górnych pięcioliniach) i chóru (CORO – dolny układ w zakończeniu).

¹⁶ Faktura – charakterystyczny układ instrumentów lub materiału muzycznego.

⑥
19

gc
pppp crescendo

⑦
12

⑧
6

tp 2
gc
mp crescendo *quasi f*

⑨
12

tmb
1
tp
2
gc
ff crescendo

⑩

4 3 5 (5) 4

ob
cl
tr
tn
tmb
1
tp
2
gc
ffff *P.G.* *P.G.* *ffff*

11

4 2

ob (n 4)

cl (n 4)

tr (n 4)

cr (n 4)

tn (n 4)

tmb

1

tp

2

gc

ffff

12

5 3 6

ob

cl

tr

cr

tn

tmb

1

tp

2

gc

ffff

P.G.

Przykład 5.
H.M. Górecki,
Ad Matrem,
nr 6-12 partytury,
© PWM, Kraków, 1972

ffff

ten.

S

A

T

B

CORO

MA - TER ME - A

MA - TER ME - A

MA - TER ME - A

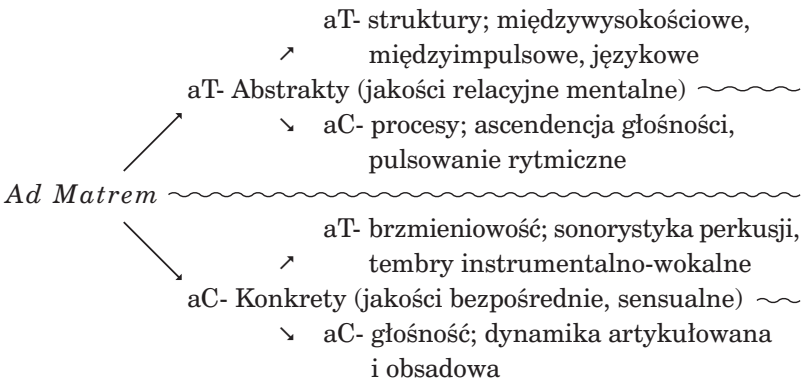
MA - TER ME - A

P.G.

Odcinki oznaczone numerami 6, 7, 8, 9, reprezentują domenę archeiczną jakości pierwotnych w postaci zjawisk dynamiczno-sonorystycznych samego (bo niewysokościowego) brzmienia jako narastającej dynamiki. Słyszymy ciąg głuchych uderzeń membranofonów – są to: wielki bęben (gc), kotły (tp 2, tp 1), bęben (tmb) – a potem (nr 10-12) tembry grupy dętej: obojów (ob), klarnetów (cl), trąbek (tr), rogów (cr), puzonów (tn) i na końcu tembr wokalny chóru. Te trzy faktury są do siebie kolejno dokładane, wspomagając narastanie głośności skumulowane w finalnym maksimum.

Również w domenie arteicznej (jakości relacyjnych) zwraca uwagę asceza środków. Przeważają interwały jednego rodzaju. Są to: temporalny interwał szesnastkowy w perkusji, skalowy interwał trytonu w instrumentach dętych, meliczny interwał półtonu w partii głosów wokalnych. Dodatkowym, silnie arteicznym, bo językowym^{aT} zwieńczeniem całości staje się treść semantyczna finalnego zawołania „matko moja” (*mater mea*).

Duontyczne relacje możemy naszkicować następująco:



Przykład 6. Duontyka fragmentu (nr 6-12) *Ad Matrem*

W dolnej (archeicznej) warstwie konkretów^{aC} za kryterium różnicowania aC\|aT służy stopień pierwotności. Parametr

głośności^{aC} percepcyjnie jest pierwotniejszy od innych, jako że uprzedni wobec samego zabrzmienia^{aT}.

W abstraktowej^{aT} (arteicznej) warstwie górnej podstawa rozróżnienia ujawnia się dzięki opozycji ruch^{aC}\statyka^{aT} między procesami zmian a stabilnością struktur. Interferencje¹⁷ (linie faliste) generowane osobno w pasmach aC i aT scala się w centralnej fluktuacji jakości usensowianych percepcją słuchacza.

muzyczność

Muzyczność, to potencjalność twórcza umysłu w obszarze drgań akustycznych. To z niej rodzą się muzyki różnego rodzaju. Podwójny, arteiczno-archeiczny kod, obecny w umyśle muzycznym, powiela się w każdym utworze, w każdej muzyce, w każdym jej fragmencie. Ponieważ jest źródłowy, dzieli też samą dziedzinę muzyki na dwa rodzaje, które nazwiemy muzyką archeiczną (muzyką kultury) i muzyką arteiczną (muzyką sztuki). Proweniencyjnie biorąc, muzyka kultury bierze się z odruchowego udźwięczniania, zaś sztuki muzycznej – ze spekulacji racjonalnej.

Podział ten widać już w wielorakich stadiach genezy muzyki w różnych momentach i miejscach: w refektarzu klasztoru, w klubie tanecznym, w jaskini człowieka pierwotnego, w studio muzyki eksperymentalnej. Spontaniczny zrazu zaśpiew^{aC} może dzięki powtórzeniom zmienić się w trwałą formułę^{aT} pieśni. Odruchowa rytmizacja ruchu^{aC} rodzi tańczenie, zaś synchronizacja – gatunki^{aT} taneczne. Pieśni codzienności^{aC}: pracy, kołysanek, rywalizacji, sytuują się jako arche wobec arte rytualizowanych^{aT} wokalizacji czarownika. Wyraźniej widać tę różnicę na przykładzie okazjonalnej zabawy^{aC} w karczmach, na placach, na weselach, w porównaniu z koncertowym^{aT} anturażem muzyki dworskiej, sakralnej i filharmonicznej. Mamy więc

¹⁷ Interferencja – sumaryczny rezultat nakładania się wielu fal.

dwie różne muzyki, na własny sposób rozwijane, doskonalone i wreszcie obecnie – w postmodernistycznym tyglu – wymieszane.

Muzyczność arteiczna jest konstruowana, strukturalizowana, intelektualna. Odwołuje się do norm i form, do wynalazków techniki kompozytorskiej. Szkicowana, notowana i drukowana, przynależy do sfery piśmienności. Jest wyrazem niezwykłego, stwórczego potencjału człowieka. Czynnikiem racjonalny, często spekulatywny, prowadzi do odkryć muzycznych. Nowe idee bywają zaskakujące, nie zawsze spotykają się z akceptacją, upowszechniają się wolniej. Muzyka arte wprowadza nowe gatunki, formy, normy, techniki, postawy estetyczne, praktykowane w fazach kolejnych współczesności. Jest przyczyną i odbiciem aktualnych paradygmatów światopoglądowych, rozwija się drogą rewolucyjnych zmian. Arteiczności zawdzięczamy silnie afektywną wyrazowość i ład muzyczny. Jej treści zwykle badane są przez teoretyków muzyki i muzykologów, komentowane przez krytyków muzycznych.

Archeiczna muzyczność rodzi się spontanicznie, naturalnie, intuicyjnie. Jest egalitarna i szeroko akceptowana. Posługuje się powszechnie znanymi środkami, jest łatwo przyswajalna. Dzięki niej przeżywamy impresywność i naturalną dyskursywność wypowiedzi dźwiękowej. Znajdujemy tutaj szeroko upowszechniane nurty rozrywkowe, improwizowane, ludowe, etniczne, zaangażowane, okolicznościowe, alternatywne, komercyjne – muzykowania solowego i zespołowego, połączonego zwykle ze śpiewem i tańcem. Doskonalenie umiejętności wykonawczych, jak i przekazywanie tradycji odbywa się przez naśladowanie. Muzyka kultury popularnej spełnia funkcję komunikacyjną, społecznie integrującą, oferuje emocjonalną bezpośredniość. Odwołuje się do naszych wrodzonych predyspozycji muzycznych – regularności motorycznej i tonalności. Jej treści zwykle badane są przez socjologów, etnologów, ekonomistów, kulturoznawców, a komentowane przez publicystów muzycznych.

MUZYCZNOŚĆ

	↙		↘
arche	~		arte
kultury	~		sztuki
wytwarzana	~		stwarzana
źródeł	~		innowacji
improwizowana	~		komponowana
naturalna	~		sztuczna
spontaniczna	~		wykalkulowana
uświadamiana	~		świadoma

Przykład 7. Arche i arte muzyczności

Dwunurtowy tok rozwojowy muzyki obserwujemy na przestrzeni całej historii. Zawsze współobecne były i są muzyki: popularna i artystyczna, świecka i sakralna, egalitarna i elitarna. Dzieje muzyki europejskiej są przykładem szczególnie dużego rozziwu między nurtami archeicznym i arteicznym, poczynając od starogreckich teorii etosu (pozaświadomego oddziaływania muzyki) i nomosu (przestrzegania reguł). Zróżnicowanie arche-arteiczne zmaksymalizowało się w połowie XX w. w zderzeniu serializmu^{a1} z popularną kulturą piosenkarską^{aC}. Obecnie paradygmat postmodernistyczny skutecznie niweluje te różnice, sprowadzając twórczość muzyczną do poziomu kultury, jako jeden z wielu oferowanych gatunków („współczesna muzyka klasyczna”).

Świadomość odrębności obu nurtów nie oddala faktu ich wzajemnego przenikania się. Ponieważ w dualną muzyczność uposażony jest każdy, więc każdy obie te zdolności może w sobie wzbudzać; słuchacz aktualnego przeboju, wypełniający partyturę kompozytor, teoretyzujący muzykolog, niepiśmienny grajek. Każda osoba może być użytkownikiem lub twórcą muzyki od-archeicznej lub od-arteicznej. Kompozytorzy przejmują popularne motywy tworząc ich opracowania, a muzycy

pop-kultury sięgają po kompozytorskie osiągnięcia. Aktualnie, wraz z dostępnością profesjonalnego sprzętu i wygodnego oprogramowania rośnie w siłę nurt muzyki elektronicznej, bazujący na brzmieniowości ustanowionej przez kompozytorów muzyki elektroakustycznej.

z ducha muzyki

Dualność charakteryzuje nasze poczynania w każdym wymiarze, zawiera się w aktach poznawczych i kreatywnych, toteż zawierzenie wyłącznie treściom konstrukcyjnym^{aT} lub tylko doznaniom emocjonalnym^{aC} ewokowanym przez muzykę prowadziłoby do fałszywego jej obrazu. Muzyka to proces, a przesuwane kinetyką utworu pole między biegunami aC i aT pulsuje nieustaną zmiennością. Para aC\|aT jest strukturą ruchomą, zaś jej ostatecznej użyteczności szukać trzeba w obszarze między obiema warstwami.

Materią muzyki jest wibrowanie – przemijalność w nurcie ustawicznej zmiany. Ponieważ wszystko przebiega w czasie, poznawcze i twórcze relacje między arche a arte korzystnie jest uznać za zjawiska drganiowe (cykliczne, falowe, homeostatyczne, oscylacyjne, interferencyjne). W duontycznej międzystrefie dwój-potencjały podlegają ustawicznej wymianie dając sumarycznie przesunięcia, wzmocnienia i osłabienia, które później przetworzymy w treści naszych interpretacji i ocen.

Po stronie przedmiotu (jakim jest brzmiąca muzyka) kluczowe okazują się mutacje międzywarstwowych zmian. W szczelinie między oboma pasmami ścierają się procesy nakładania, równoważenia, przesilen, dyfuzji i fuzji duonów, skutkujące finalnym ich scaleniem. Bipolarne napięcia kumulują energię dualności ułatwiając docieranie do muzycznych sensów; ontologicznych (uchwytywanych) i aksjologicznych (wartościujących).

Dźwięk jest zjawiskiem fizycznym, chociaż nie materialnym. W przypadku muzyki zadziwiająca okazuje się wzajem-

na odpowiedniość zjawisk przyrodniczych^{aC} i mentalnych^{aT}. Dźwięki muzyczne w początkowym odcinku częstości składowych widma układają się harmonijnie w interwały prostych proporcji arytmetycznych; podobnie dzieje się w receptorach narządu słuchu, te same porządki znajdziemy później w strukturze podstawowych trójdźwięków, stanowiących następnie oparcie dla centralnej muzycznej dziedziny: harmonii.

Dzięki temu możemy podświadomie^{aC} i zarazem racjonalnie^{aT} ujmować postaci dźwiękowe chwytając ich holistyczny sens oraz strukturalne znaczenie. Jeśli np. po usłyszeniu zabrzmienia powiemy: akord septymowy, to deklarujemy zarówno trafność intuicyjnego^{aC} ujęcia jego funkcji (np. dominanty), jak i gotowość strukturalnego nakreślenia budowy^{aT}. Podobnie jest z ciągami rytmicznymi; dzięki podświadomemu mechanizmowi grupowania możemy podać dokładnie ilość uderzeń w seriach bardzo szybkich, nierejestrowanych uwagowo impulsów (przykładem może być pierwszy takt *Ad Matrem* w przykładzie 5; podanych jest 19 jednostek impulsowych, a w rzeczywistości będzie ich 4 razy więcej, gdyż wykonawca realizuje grupy szesnastek: licząc świadomie do dziewiętnastu, wykona aświadomie 76 uderzeń).

Binarny kod aC\|aT jest wszechobecny, jednak w muzyce odsłania się w stanie czystym. Muzyka jest tym medium, które ukazuje istotę dwoistości arche\|arte w stopniu, jakiego nie oferują inne dziedziny sztuki. Przyczyna tego leży w jej niemimetycznej naturze. Jako czysta struktura, uruchamia międzybiegunowe napięcia za pomocą konglomeratu drgań, w sposób wolny od jakości anegdotycznych. Choć obiektywnie nie może być zatrzymana w celu oglądu, subiektywnie chwytamy ją aktami zapamiętywania, metaforyzacji i symbolizacji. Istotowe rezultaty procesów intuicyjnych^{aC} odbieramy dzięki komunikatom emocjonalnym ciała, zaś rozpoznania analityczne^{aT} dzięki informacjom pochodzącym z analizatora słuchowego.

Współobecność obiektów i struktur, treści i form, ciał i umysłów etc. była i jest powszechnie dostrzegana. Oba te ob-

szary mają znaczenie wykraczające poza muzykę. Wychodząc od prymarnej podwójności, zyskujemy narzędzie analityczno-interpretacyjno-syntetyzujące dla wielu dziedzin i faktów. Eksplanacyjna moc muzyki jest wyjątkowa, a umysł muzyczny stanowi szczególny obszar w potencjale twórczym *conditio humana*. Jest miejscem, w którym owa kondycja wyraża się w sposób źródłowy.

Dr hab. Krzysztof Szwałgier
Akademia Muzyczna w Krakowie
zbszwajg@cyfronet.pl