

Marek Dolewka

Instytut Muzykologii
Uniwersytet Jagielloński

MUZYCZNE MARZENIA SENNE JAKO ŹRÓDŁO INSPIRACJI DLA KOMPOZYTORÓW: WPROWADZENIE

Musical dreams as a source of inspiration for composers in the light of neuroaesthetics research

Abstract: The goal of this paper is to present musical threads in dreams of selected 20th century leading classical music composers. Musical dreams may come during the period of writing the piece, affecting its shape (Edgar Varèse, Igor Stravinsky), or appear totally unexpectedly, giving an impetus to compose a new work (Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel). Dreams are a potential answer to the concerns of composer (*Threni*) or a source of inspiration for a short fragment of musical material (*Arcana*, *Histoire du soldat*), instrumentation (*Octet*), some specific features of the piece (*The Rite of Spring*, *Musik im Bauch*, *Tierkreis*, *Helikopter-Streichquartett*, *Himmels-Tür*), or even a course of the whole composition (*Trans*, *Match*). It is also interesting to observe the occurrence of musical dreams featuring intensive colours.

The examples are referred to the current state of research on links between music and dreams. The studies of a group of scholars from the University of Florence, working under Valeria Uga, or Irving Massey, American working in neuroaesthetics, present the statements of composers concerning the pieces inspired by the music heard in a dream in new light. These results provide further evidence that making use of this alternative source of work is possible.

Key words: musical dreams, inspiration, neuroaesthetics, Kagel, Stockhausen, Stravinsky, Varèse

Czerpanie natchnienia do tworzenia muzyki z sennych wyobrażeń to zjawisko niewątpliwie fascynujące i wymagające specjalistycznych badań. W ostatnich dekadach na zachodzie Europy oraz w Stanach Zjednoczonych można zaobserwować stopniowy wzrost zainteresowania tym problemem, jednak w Polsce wciąż jest on pomijany, o czym świadczy brak oryginalnych publikacji (nie licząc tłumaczenia *Muzykofilii. Opowieści o muzyce i mózgu* Olivera Sacksa, który poświęca onirycz-

nym inspiracjom jeden z krótkich rozdziałów¹). Niniejszy artykuł ma zatem charakter wprowadzający. Jego główną część stanowić będzie prezentacja wątków muzycznych w marzeniach sennych wybranych kompozytorów muzyki klasycznej XX wieku. Szczególna uwaga zostanie zwrócona na te utwory, w których fragmenty materiału muzycznego zostały wyobrażone we śnie kompozytora, jakby zaczerpnięte bezpośrednio ze snu. Omówienie to poprzedzi przytoczenie przykładów snów jako inspiracji niemuzycznych oraz prezentacja stanu badań nad relacjami łączącymi muzykę ze snem.

Jak stwierdza James F. Pagel, ze względu na wielość dyscyplin zaangażowanych w badanie procesu śnienia podanie jednej definicji snu (czy marzenia sennego) jest prawdopodobnie niemożliwe. Zastrzega jednak, że sen należy postrzegać nie tylko w kategorii nieświadomego stanu elektrofizjologicznego, ale także zjawiska psychicznego². Wiąże się z tym właśnie pojęcie marzenia sennego, określonego przez Arystotelesa jako „aktywność umysłu w trakcie snu”. W większości przypadków pojawia się ono podczas tzw. snu paradoksalnego (REM – od *rapid eye movements*, szybkich ruchów gałek ocznych występujących podczas tej fazy), odkrytego w 1952 roku przez Nathaniela Kleitmana³.

Marzenia senne mogą stanowić źródło twórczych pomysłów w niemal wszystkich dziedzinach ludzkiego życia, na przykład w nauce, literaturze, sztuce czy religii. Wielu przedstawicieli tych dziedzin deklaruje, iż wykorzystało taką inspirację⁴:

- nauka: Friedrich August Kekulé von Stradonitz (niemiecki chemik, którego sen o tańcu atomów i wężu chwytającym własny ogon zaowocował odkryciem pierścieniowej budowy benzenu), Elias Howe (Amerykanin, którego koszmar o tańczących wokół niego kanibalach, trzymających dzidy z otworem w ostrzu, umożliwił wynalezienie igły do maszyny do szycia), Dmitrij Mendelejew (Rosjanin, któremu we śnie miał się ukazać okresowy układ pierwiastków chemicznych), Srinivasa Aiyangar Ramanujan (indyjski matematyk, twierdzący, iż wzory matematyczne zsyła mu w snach hinduska bogini Namagiri);
- literatura: Homer (*Iliada*), John Milton (wybrane wiersze), Samuel Taylor Coleridge (*Kubla Chan*), Charles Dickens (wybrane opowiadania), Fiodor Dostojewski (*Zbrodnia i kara*), Robert Louis Stevenson (*Doktor Jekyll i pan Hyde*), George Bernard Shaw (*Człowiek i nadczłowiek*);

¹ O. Sacks, *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2009, s. 315–322.

² J.F. Pagel, M. Blagrove, R. Levin, B. States, B. Stickgold, S. White, *Definitions of Dream: A Paradigm for Comparing Field Descriptive Specific Studies of Dream*, „Dreaming” 2001, vol. 11, no. 4, s. 195–202.

³ A. Anczyk, *Śniący mózg, przebudzony umysł: studia z kulturowej psychologii marzeń sennych*, Wydawnictwo Instytutu Medycyny Pracy i Zdrowia Środowiskowego, Sosnowiec 2011, s. 27–28.

⁴ S.S. Godfrey, *Dreams & Reality. Revelations on the Nature of Man & God*, Trafford on Demand Publishing, Victoria 2003, s. 49–52.

- sztuka: William Blake;
- religia: prorocy Starego Testamentu (zob. na przykład Lb 12, 6), Mahomet, św. Tomasz z Akwinu, Joseph Smith.

Najbardziej zaawansowane jak dotąd badania nad obecnością elementu muzyki we śnie przeprowadziła w 2005 roku grupa psychologów z Uniwersytetu we Florencji. Włoscy naukowcy przeanalizowali sny zawodowych muzyków klasycznych (35 osób w wieku 20–47 lat; średnia wieku: 30 lat) i porównali je ze snami niemuzyków (30 osób w wieku 18–38 lat; średnia wieku: 21 lat). Na podstawie ankiet wypełnianych przez badanych każdego ranka w ciągu 30 kolejnych dni stwierdzono, że w snach pierwszej grupy element dźwiękowy pojawił się dwa razy częściej niż w snach grupy drugiej (40% do 18% wszystkich marzeń sennych). W przypadku zawodowych muzyków częstotliwość snów o muzyce związana była bezpośrednio z wiekiem rozpoczęcia edukacji muzycznej: im wcześniejsze zainicjowanie nauki, tym wyższe prawdopodobieństwo wystąpienia snu z elementami muzycznymi. Podobnych zależności nie stwierdzono w odniesieniu do liczby lat praktyki muzycznej czy godzin dziennych ćwiczeń. W przypadku niemuzyków takiej zależności nie zauważono w odniesieniu do ilości czasu poświęcanego na słuchanie muzyki. Z pozostałych przedstawionych przez włoskich badaczy wniosków istotne jest spostrzeżenie, że muzyka w snach profesjonalnych muzyków pojawiała się na trzy różne sposoby: jako znana z jawy i ukazana w identycznej postaci (55%), znana z rzeczywistości, ale przedstawiona w postaci nieznannej wcześniej śniącemu (17%), wreszcie muzyka zupełnie nieznaną wcześniej śniącemu (28%). Oznacza to, że sny mogą stanowić bezpośrednie źródło inwencji twórczej⁵.

Opisywany fenomen stał się również przedmiotem zainteresowania neuroestetyki – interdyscyplinarnego programu badawczego stawiającego sobie za cel wyjaśnienie procesu tworzenia i recepcji dzieła sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem praw rządzących funkcjonowaniem mózgu⁶. Za pioniera badań neuroestetycznych uznaje się Semira Zekiego⁷, a nurt ten od początku XXI wieku rozwija się dynamicznie także w Polsce⁸. W 2013 roku Elvira Brattico i Marcus Pearce zaproponowali wyróżnienie neuroestetyki muzyki⁹. Spośród licznych obszarów tematycznych z za-

⁵ V. Uga, M.C. Lemut, C. Zampi, I. Zilli, P. Salzarulo, *Music in Dreams*, „Consciousness and Cognition: An International Journal” 2006, no. 15, s. 351–357.

⁶ P. Markiewicz, P. Przybysz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, [w:] P. Francuz (red.), *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, Scholar, Warszawa 2007, s. 111–148.

⁷ S. Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, Oxford 1999.

⁸ Zob. np.: P. Baranowski (red.), *Współczesna neuroestetyka*, Poli-Graf-Jak, Poznań 2007; P. Markiewicz, P. Przybysz, *Neuroestetyka. Przegląd zagadnień i kierunków badań*, [w:] P. Francuz (red.), *Na ścieżkach neuronauki*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010, s. 107–149; P. Przybysz, P. Baranowski, *Sztuka a mózg. Neuroestetyczne sekrety wieloznaczności*, „Czas Kultury” 2011, nr 154 (3), s. 50–63.

⁹ E. Brattico, M. Pearce, *The Neuroaesthetics of Music*, „Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts” 2013, no. 7 (1), s. 48–61; zob. też: I. Peretz, R.J. Zatorre, *The Cognitive Neuroscience of Music*, Oxford University Press, Oxford 2003; P. Podlipniak, P. Przybysz, *Sztuka, mózg, muzyka: perspektywy neuroestetyki muzyki*, [w:] M. Bogucki, A. Foltyn, P. Podlipniak, P. Przybysz, H. Winieszewska (red.),

kresu tej subdyscypliny problem roli marzeń sennych w procesie tworzenia dzieła muzycznego dotychczas najobszerniej opisał Irving Massey (ur. 1924). W swojej książce z 2009 roku *The Neural Imagination* cały rozdział pt. *Music and Language in Dream* poświęca kwestii muzyki i języka we śnie. Jak zauważa kanadyjski badacz, już w 1936 roku George Herzog wykazał, że w niektórych indiańskich plemionach (Pima, Juman, Szoszoni) istnieje cały repertuar kompozycji stworzonych we śnie, a muzyczne marzenia senne są uznawane za powszechne doświadczenie¹⁰. Na gruncie psychologii na obecność muzyki w snach zwrócił uwagę Ferdinand Knobloch w 1964 roku, jednak znaczący wzrost zainteresowania tym problemem obserwuje się po ukazaniu się pracy Rogera Sheparda (1978), zawierającej szczegółowe opisy jego muzycznych marzeń sennych. Kolejni według Massey najważniejsi autorzy, którzy podjęli owo zagadnienie, to: Heinz Prokop (1979)¹¹, Hildegarda Streich (1980)¹², Deirdre L. Barrett (2010)¹³, Nancy Grace (2002)¹⁴, Oliver Sacks (2007)¹⁵. Massey zwraca również uwagę na cenne relacje dyrygenta Davida Bluma¹⁶ oraz filozofa i socjologa muzyki Theodora W. Adorna¹⁷. Traktowanie powiązań muzyki z marzeniami sennymi wyłącznie jako ciekawostki uznaje Massey za zdecydowanie niewystarczające i twierdzi, że dalsze badania w tym kierunku mogą dostarczyć wielu cennych informacji na temat natury mózgu artysty i dzieła sztuki. W swojej pracy stawia między innymi następujące hipotezy:

- słyszenie muzyki w snach to nierzadkie doświadczenie;
- muzyka stanowi jedyny element snu, który nie podlega zniekształceniu; w przeciwieństwie do elementów wizualnych, działań czy języka pozostaje najczęściej spójna i identyczna jak na jawie – może to świadczyć o istnieniu w mózgu oddzielnego centrum dla percepcji muzycznej, co postulował już w 1919 roku Salomon Henschen;
- muzyka zostaje zachowana w pamięci bezpośrednio po przebudzeniu się znacznie lepiej niż pozostałe elementy snu;

Neuroestetyka muzyki, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013, s. 11–37.

¹⁰ G. Herzog, *A Comparison of Pueblo and Pima Musical Styles*, „The Journal of American Folklore” 1936, vol. 49, no. 194, s. 283–417.

¹¹ H. Prokop, *Eine schöpferische Produktion des Unbewussten*, „Musik und Medizin” 1979, no. 11, s. 49–56.

¹² H. Streich, *Musik im Traum*, „Musiktherapeutische Umschau” 1980, no. 1, s. 9–19.

¹³ D.L. Barrett, *The Committee of Sleep: How Artists, Scientists, and Athletes Use Dreams for Creative Problem-Solving – and How You Can Too*, Oneiroi Press, New York 2010.

¹⁴ N. Grace, *Making Dreams into Music: Contemporary Songwriters Carry On an Age-Old Dreaming Tradition*. Referat wygłoszony podczas konferencji the Association for the Study of Dreams na Tufts University, Medford, MA, 18 czerwca 2002. Zob. również: *eadem, Music and Dreams*, [w:] D. Barrett, P. McNamara (red.), *Encyclopedia of Sleep and Dreams*, Greenwood, Santa Barbara 2012, s. 430–432.

¹⁵ O. Sacks, *op. cit.* (wyd. oryg.: *Musophilophilia: Tales of Music and the Brain*, New York 2007).

¹⁶ D. Blum, *The Healing Power of Music*, „BBC Music Magazine”, April 1996, s. 28–30.

¹⁷ T.W. Adorno, *Dream Notes*, Polity Press, Cambridge 2005.

- muzykę możemy odbierać dzięki prawej półkuli, która podczas snu staje się bardziej aktywna niż na jawie;
- w pojawiającej się we śnie kombinacji słowo–muzyka to muzyka ma pierwszeństwo przed słowem;
- fakt, iż prawa półkula nie odpowiada za język dyskursywny, może mieć coś wspólnego z dominacją muzyki nad słowem – zarówno we śnie, jak i na jawie;
- powiązanie słowa i muzyki może stanowić oddzielną całość.

W podsumowaniu Massey stwierdza, iż w porównaniu ze słowem muzyka i we śnie, i na jawie odgrywa rolę fundamentalną, jest bardziej zakorzeniona w naszym życiu afektywnym i prawdopodobnie jest bardziej pierwotna¹⁸.

Za szczególnie interesujący można uznać problem marzeń sennych jako inspiracji dla kompozytorów muzyki klasycznej. Autodeklaracje dotyczące takich źródeł pomysłów twórczych składali przedstawiciele różnych nurtów muzycznych, od baroku do awangardy XX i XXI wieku. W gronie osób, dla których sen miał się stać bezpośrednim bodźcem do tworzenia dzieł, znajdują się między innymi: Georg Friedrich Händel, Giuseppe Tartini, Wolfgang Amadeus Mozart, Hector Berlioz, Fryderyk Chopin, Richard Wagner, Anton Bruckner, Johannes Brahms, Camille Saint-Saëns, Arthur Sullivan czy Maurice Ravel¹⁹.

Również w wieku XX można odnaleźć liczne przykłady obecności tego niecodziennego źródła natchnienia. Przegląd otworzy kazus Edgara Varèse’a (1883–1965), naturalizowanego Amerykanina urodzonego w Paryżu. W swoim liście do żony z 9 października 1926 roku kompozytor zapisał:

Przyśniły mi się dwie fanfary. Byłem na łodzi, która obracała się na środku oceanu, zataczając szerokie koła. W oddali ujrzałem bardzo wysoką latarnię morską – a na jej szczycie anioła – i to byłaś ty – z trąbką w każdej ręce. Na przemian ukazywały się różne kolory: czerwony, zielony, żółty, niebieski – a ty grałaś pierwszą fanfarę na trąbce w prawej ręce. Potem nagle niebo stało się rozżarzone – wręcz oślepiające – ty podniosłaś swoją lewą rękę i głośno rozbrzmiała druga fanfara. Łódź wciąż się kręciła, wizje kolorów i rozświetlonego nieba następowały naprzemiennie coraz częściej i coraz bardziej intensywnie – a fanfary stawały się coraz bardziej nerwowe, niecierpliwie... I wtedy – cholera – obudziłem się. Ale tak czy inaczej te fanfary znajdują się w *Arcanie*²⁰.

¹⁸ I. Massey, *The Neural Imagination: Aesthetic and Neuroscientific Approaches to the Arts*, University of Texas Press, Austin 2009, s. 101–132.

¹⁹ M. Pasiecznik, *Rytuał superformuły. Karlheinz Stockhausen: Licht. Die Sieben Tage der Woche*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 135; O. Sacks, *op. cit.*, s. 315–320; I. Massey, *op. cit.*, s. 106–112; R. Smith, *Music and Dreams*, <http://www.radionz.co.nz/concert/programmes/music-and-dreams> (data dostępu: 25.04.2015).

²⁰ E. Varèse, *Lettre à Louise Varèse*, [w:] *idem, Ecrits*, Christian Bourgois, Paris 1983, s. 44–45; cyt. za: P. Lalitte, *La métaphore boréale chez Varèse*, [w:] M. Solomos (red.), *Iannis Xenakis, Gérard Grisey: La métaphore lumineuse*, L’Harmattan, Paris 2003, s. 45–46 (wszystkie cytaty – tłum. M.D.).

Prace nad wspomnianym utworem rozpoczęły się rok wcześniej, a zakończyły rok po przytoczonym śnie. Obie fanfary zostały umieszczone w początkowej części *Arcana* na orkiestrę (1925–1927): pierwsza w taktach 3–4, a druga w taktach 19–21.

Exemple 1
Arcana,
fanfare n°1

ALLEGRO

Exemple 2
Arcana,
fanfare n°2

Il. 1. Przykład 1: E. Varèse, Fanfara nr 1, nr 2

Źródło: P. Lalitte, *La métaphore boréale chez Varèse*, [w:] M. Solomos (red.), Iannis Xenakis, Gérard Grisey: *La métaphore lumineuse*, L'Harmattan, Paris 2003, s. 32.

Igor Strawiński (1882–1971) określał sny mianem swojego „psychologicznego układu pokarmowego” i uznawał je za „grunt pod niezliczone rozwiązania” w swojej pracy twórczej²¹. Można odnaleźć co najmniej cztery deklaracje bezpośredniego po-

²¹ I. Strawiński, R. Craft, *Expositions and Developments*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1981, s. 135.

wiązania jego muzyki ze snem. Jak wyznał rosyjski kompozytor w rozmowie z Robertem Craftem:

Muzyka czasami pojawia się w moich snach, ale tylko raz udało mi się ją zanotować. Miało to miejsce w okresie komponowania *Historii żołnierza* [1918], a rezultat zaskoczył mnie i zadowolił. Nie tylko przyśniła mi się muzyka, ale także osoba wykonująca ją. Była to młoda Cyganka siedząca na skraju drogi. Na kolanach miała dziecko i aby je zabawić, grała na skrzypcach. (...) Dziecku bardzo podobała się ta muzyka, klaskało swymi małymi rączkami. Ja również byłem zadowolony, zwłaszcza z faktu, że udało mi się zapamiętać i z powodzeniem wykorzystać ten motyw w części *Mały koncert*²².

Wspomniany fragment występuje w utworze trzykrotnie: w partii rożka, następnie fagotu (t. 13–15, 17, 18 w części *Mały koncert*) i skrzypiec (t. 4, 8 w części *Tango*).



Il. 2. Przykład 2: I. Strawiński, *Historia żołnierza*, motyw wykorzystany w częściach: *Mały Koncert*, *Tango*

Źródło: I. Strawiński, R. Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, Doubleday & Company, New York 1959, s. 7.

Sen miał się stać także źródłem oryginalnej instrumentacji utworu, który Strawiński zatytułował *Oktet* (1923).

Oktet narodził się we śnie, w którym ujrzałem siebie w małym pokoju, otoczony małą grupą instrumentalistów grających ciekawą muzykę. Nie rozpoznawałem jej, choć wysiłałem się, by ją usłyszeć, a następnego dnia nie mogłem sobie niczego z niej przypomnieć, ale pamiętam swoje zaciekawienie – we śnie – gdy widząc ciałem, ilu muzyków mam przed sobą. Pamiętam też, że po tym, jak doliczyłem się ośmiu, spojrzałem ponownie i zobaczyłem, że grają na fagotach, puzonach, trąbkach, flecie i klarncie. Przebudziłem się z tego małego koncertu w stanie wielkiego zachwyty i niecierpliwego wyczekiwania. Następnego ranka przystąpiłem do pisania *Oktetu*, który nawet nie przeszedł mi przez myśl poprzedniego dnia, choć od jakiegoś czasu chciałem skomponować utwór na zespół instrumentów – nie jako muzykę do baletu, jak w przypadku *Historii żołnierza*, ale instrumentalną sonatę²³.

²² I. Strawiński, R. Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, Doubleday & Company, New York 1959, s. 7.

²³ Cyt. za: E.W. White, *Stravinsky: The Composer and His Works*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1984, s. 309.

Strawiński zdradził kiedyś, że podczas komponowania myśli o interwałach w kategorii obiektów fizycznych. Wiąże się z tym jeden ze snów, jakiego kompozytor doznał w okresie pracy nad *Threni* (1958) na solistów, chór i orkiestrę:

Pewnej nocy, po wielogodzinnej pracy, położyłem się do łóżka, wciąż rozmyślając nad problemem jednego z interwałów. I on mi się przyśnił. Stał się elastyczną substancją rozciągającą się pomiędzy dokładnie tymi nutami, jakie skomponowałem, ale poniżej nich, na każdym ich końcu widziałem jajka, ogromne jajka. Dotknąłem je – były ciepłe, miały konsystencję żelatyny – i były chronione przez gniazda. Obudziłem się ze świadomością, że użyty przeze mnie interwał był dobry. Dla tych, którzy chcieliby wiedzieć nieco więcej o tym śnie – jaja były różowe (często śnię o kolorach). Ponadto, gdy zobaczyłem je we śnie, byłem tak zaskoczony, że natychmiast zrozumiałem, iż mają wymowę symboliczną. Wciąż pozostając we śnie, poszedłem do swojej biblioteczki i wyszukałem definicję „interwału”, ale znalazłem tam tę samą niejasną definicję, którą sprawdziłem kolejnego ranka na jawie i która okazała się identyczna²⁴.

Według różnych źródeł to w wizji lub właśnie we śnie zrodził się pomysł fabuły do jednego z najbardziej znanych utworów Strawińskiego – baletu *Święto wiosny* (1913).

[Wiosną 1910 roku] gdy kończyłem w Petersburgu ostatnie stronice *Ognistego Ptaka*, ukazało mi się pewnego dnia w wyobraźni – zupełnie nieoczekiwanie, gdyż głowę miałem zaprzątniętą czymś zupełnie innym – wielkie rytualne widowisko pogańskie: leciwi mędrcy, siedzący w koło i patrzący na taniec śmierci młodej dziewczyny, którą poświęcają, aby zjednać sobie przychylność boga wiosny

– zanotował kompozytor w *Kronikach swego życia*²⁵. Premiera utworu o tak kontrowersyjnej tematyce okazała się jednym z największych skandali w historii muzyki.

Jak zauważa Eric Walter White, autor monografii poświęconej kompozytorowi, „to zadziwiające, jak często sny wydają się mieć ważną część w kierowaniu uwagi Strawińskiego czy rozwiązywaniu wątpliwości”²⁶. Rzeczywiście może zaskakiwać to w przypadku kompozytora uchodzącego za jednego z ideologów neoklasycyzmu, postulującego postrzeganie muzyki jako sztuki autonomicznej, rezygnującej z wyrażania jakichkolwiek treści pozamuzycznych.

Równie imponującą liczbę inspiracji marzeniami sennymi deklarował Karlheinz Stockhausen (1928–2007), który jednak w przeciwieństwie do Strawińskiego dość wyraźnie podkreślał mistyczny wymiar swoich dzieł. Pierwszy utwór niemieckiego kompozytora w całości oparty na śnie to *Trans* (1971) na orkiestrę i taśmę. Jak wyznaje twórca:

Ten utwór mi się przyśnił. Dlatego nie mogę mówić o nim swobodnie ani spojrzeć na niego obiektywnie. On mi się po prostu przyśnił – w nocy z 9 na 10 grudnia 1970 roku, zaś praca nad

²⁴ Cyt. za: *ibidem*, s. 557.

²⁵ I. Strawiński, *Kroniki mego życia*, przeł. J. Kydryński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, s. 33.

²⁶ E.W. White, *op. cit.*, s. 568.

nim przebiegała od 17 lipca do 4 września 1971. Wiem tylko tyle, co każdy, kto go posłucha i na niego spojrzy. Pełniłem raczej funkcję medium. Wszystko mi się przyśniło, również kolor. We śnie zobaczyłem bowiem coś w rodzaju czerwono-fioletowej poświaty. Wszyscy muzycy siedzieli aż po szyje w tej poświacie, która wzrastała przez cały utwór. Spróbowałem więc pokazać to na scenie²⁷.

Warto dodać, że Stockhausen był synestetykiem, a gdy jego utwór brzmiał dobrze, podczas wykonania widział czerwono-fioletową kurtynę świetlną z mieniącymi się na niej złotymi plamkami²⁸. We śnie miał mu się objawić także tytuł utworu: *Musik für den nächsten toten* (*Muzyka dla następnych zmarłych*) lub *Jenseits* (*Tamten świat*). Kompozytor zmienił jednak nazwę na *Trans*, ale tematyka śmierci została zachowana. W nawiązaniu do Tybetańskiej Księgi Umarłych utwór ten traktuje bowiem Stockhausen jako pomoc zmarłym w transgresji, w przejściu na „drugą stronę”²⁹.

Interesująca historia wiąże się również z powstaniem jego utworu *Musik im Bauch* (1975) na perkusję i zegary kurantowe. Pewnego dnia – jak podaje Justin Patrick – podczas zabawy ze swoją córką Juliką kompozytor usłyszał burczenie i wykrzyknął: „Masz muzykę w brzuchu!”. To wywołało niepohamowany wybuch śmiechu Juliki. Gdy po wielu próbach udało się ją uspokoić, jedyne, co była w stanie powiedzieć, to: „Muzyka w brzuchu!”. Siedem lat później Stockhausenowi przyśnił się sen, w którym wyciągał trzy pozytywki z brzucha człowieka z głową ptaka, stworzenia nazwanego później Miron. Utwór *Muzyka w brzuchu* został oparty na notatkach z owego snu oraz na odgłosach wydobywających się z brzucha Juliki. W okresie pracy nad nim kompozytor stworzył też *Tierkreis* (*Zodiak*), co poprzedziły pogłębione studia nad pozytywkami przeprowadzone w fabryce Jeana Reuge’a w Saint Croix w Szwajcarii³⁰. Stockhausen twierdził również, iż po lekturze mistycznych pism Jakoba Lorbera opisującego Syriusza jako gwiazdę, wokół której obraca się cały Układ Słoneczny, sam przeżył coś w rodzaju snów-objawień. „Były to szalone sny, dzięki którym okazało się, że nie tylko sam pochodzę z Syriusza, ale także że ukończyłem tam swoją muzyczną edukację”³¹. Kompozytor utrzymywał również, że dla stworzeń żyjących na Syriuszu „wszystko jest muzyką, czy też sztuką koordynacji i harmonii. Sztuka jest tam bardzo wysoko rozwinięta, a każdy utwór z Syriusza jest związany z rytmem natury, porami roku, rytmem gwiazd”³².

Owoce innego snu Stockhausena był jeden z najdroższych i najtrudniejszych do realizacji utworów w historii muzyki: *Kwartet helikopterowy* (1995). Gdy kompozytor otrzymał zamówienie od profesora Hansa Landesmanna, aby na Festiwal

²⁷ Cyt. za: J. Patrick, *Music from Sirius: The Dreams of Karlheinz Stockhausen*, http://www.brainwashed.com/index.php?option=com_content&view=article&id=8410:music-from-sirius-the-dreams-of-karlheinz-stockhausen&catid=74:interviews&Itemid=91 (data dostępu: 9.01.2015).

²⁸ M. Pasiecznik, *op. cit.*, s. 73.

²⁹ *Ibidem*, s. 135.

³⁰ J. Patrick, *op. cit.*

³¹ Cyt. za: *ibidem*.

³² Cyt. za: *ibidem*.

w Salzburgu napisać kwartet smyczkowy, początkowo nie okazał zainteresowania. To jednak właśnie sen miał sprawić, że zmienił zdanie. Członkowie kwartetu smyczkowego unosili się w nim nad ziemią w helikopterach, a kompozytor widział ich wszystkich jednocześnie, choć każdy z nich siedział w osobnej maszynie. Partia wykonywana przez muzyków łączyła się z dźwiękami silników i ten właśnie pomysł został zrealizowany w *Kwarciecie helikopterowym* na kwartet smyczkowy, cztery helikoptery z pilotami oraz instalacje audio-wideo³³.

Senna wizja legła także u podstaw napisanego na dwa lata przed śmiercią kompozytora utworu *Himmels-Tür* (2005), czwartej godziny z cyklu *Klang*. Tytułowe bramy nieba zostały przedstawione w formie 12 bloków drewna różnego rodzaju, wydających odmienne dźwięki, oraz „pukającego” do nich perkusisty³⁴. Zarówno wygląd drzwi, jak i rodzaj dźwięku miały zostać bezpośrednio zaczerpnięte ze snu, w którym Stockhausen stukał do zamkniętych przed nim wrót nieba³⁵.

Mój przegląd utworów zainspirowanych muzycznymi wyobrażeniami sennymi zakończy *Match* (1964) na dwie wiolonczele i perkusję Mauricia Kagela (1931–2008). To ujęty w formę i postać brzmieniową kompozycji muzycznej sportowy pojedynek, stanowiący próbę odtworzenia muzyki usłyszonej w intrygującym, powracającym śnie kompozytora³⁶. Argentynsko-niemiecki twórca tak opisał proces powstawania dzieła:

Gdy obudziłem się rankiem 1 sierpnia 1964 roku, nagle zdałem sobie sprawę, że przyśnił mi się cały przebieg utworu muzycznego, i to w stopniu niesłychanie szczegółowym. Wciąż pamiętałem wszystkie detale, a nade wszystko – oczywiście – fakt, że para wiolonczelistów znajdowała się z przodu sceny, po jej obydwu stronach, z perkusistą pomiędzy nimi jako sędzią. Szczegóły przedstawienia, włącznie z typami dźwięku, metodami artykulacji i gestykulacji, a przede wszystkim wyraźnie „sportowy” charakter utworu, pozostały w mojej pamięci nadzwyczaj wyraźne³⁷.

Z uwagi na fakt, że w owym czasie kompozytor pracował nad zupełnie inną pod względem treści i formy kompozycją, początkowo zignorował tę niecodzienną inspirację. Kiedy jednak sen powtórzył się jeszcze dwukrotnie (dziewięć i dziesięć dni później), Kagel postanowił wykorzystać go w procesie twórczym, pisząc w ciągu siedmiu dni zupełnie nowy utwór, zatytułowany – w nawiązaniu do wizji – *Match*³⁸.

Odrębnym zagadnieniem są utwory muzyczne, w których kompozytorzy poruszają tematykę snu, jak chociażby *The Pleasure-Dome of Kubla Khan*, op. 8 (1917) Charlesa Tomlinsona Griffesa, *Dream Sequence* (1976) George’a Crumba czy *Grammaire des Rêves* (1988–1989) Kaiji Saariaho. Interesujący przykład stanowi również

³³ Zob. http://www.stockhausen.org/video_helicopter.html (data dostępu: 12.09.2014).

³⁴ M. Pasiecznik, *op. cit.*, s. 252.

³⁵ D. Betsill, *A New Musical Instrument: Creating Stockhausen's "Himmels-Tür"*, „The Galphin Society Journal” 2008, vol. 61, s. 275–277.

³⁶ N.V. Gagné, *Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music*, Scarecrow Press, Lanham, MA 2012, s. 149.

³⁷ M. Kagel, *Match für 3 Spieler* [komentarz do CD], NECD1239AG06.

³⁸ *Ibidem*.

Apparitions (1958–1959) na orkiestrę Györgya Sándora Ligetiego. Węgierski twórca od dziecka cierpiał na arachnofobię, tymczasem jego ciotka, nauczycielka w szkole podstawowej, w niemal sadystyczny sposób nalegała, by małe dzieci uczyły się panować nad swoimi lękami. Wiedząc, że Ligeti boi się pajaków, kazała mu gołymi rękami zbierać pajęczyny, co przerażało go i napawało jeszcze większym obrzydzeniem. Pewnej nocy chłopcu przyśnił się nawet koszmar, w którym nie mógł znaleźć drogi do swojego łóżka, gdyż cały pokój wypełniony był gęstą i misternie utkaną pajęczyną. We śnie został uwięziony w tej pułapce razem z owadami i przedmiotami. Ligeti po wielu latach – jak twierdzi Richard Steinitz – miał nawiązać do tego kosmaru w pomysle struktury pierwszej części *Apparitions*³⁹.

Badania Massey'a pozwalają na ujęcie deklaracji kompozytorów o utworach inspirowanych muzyką zasłyszaną we śnie w nowym świetle. Dostarczają solidnych dowodów na możliwość korzystania z tego alternatywnego źródła pomysłów twórczych, co należy wziąć pod uwagę przed ewentualnym posądzeniem twórcy o kłamstwo, ubarwianie czy usprawiedliwianie swoich dzieł. We wszystkich zebranych relacjach, zgodnie z obserwacjami kanadyjskiego badacza, muzyka ma pierwszeństwo przed słowem – utwory przeznaczone są wyłącznie na obsadę instrumentalną, mimo iż wymienieni kompozytorzy tworzyli także muzykę wokalną i wokально-instrumentalną. W dwóch przypadkach jednak, wbrew tendencji wyróżnionej przez Massey'a, muzyka została zachowana w pamięci równie dobrze jak pozostałe elementy snu (*Trans, Match*). Fakt, iż każdy z czterech wspomnianych, czołowych XX-wiecznych kompozytorów rozpoczął swą edukację muzyczną we wczesnym dzieciństwie, potwierdza natomiast wyniki badań psychologów z Florencji.

Przytoczone relacje ukazują bogactwo okoliczności, w jakich następują muzyczne marzenia senne. Mogą one mieć miejsce w okresie pisania danego utworu, wpływając na jego kształt (Varèse, Strawiński), lub pojawić się niezależnie, zupełnie nieoczekiwanie, przynosząc impuls do napisania zupełnie nowej kompozycji (Stockhausen, Kagel). Treść snów stanowi potencjalne źródło odpowiedzi na aktualne wątpliwości twórcy (*Threni*) oraz inspiracji dla wyobrażenia nawet krótkiego fragmentu materiału muzycznego (*Arcana, Historia żołnierza*), instrumentacji (*Oktet*), specyficznych cech utworu stanowiących przetworzenie obrazów ukazanych we śnie (*Święto wiosny, Musik im Bauch, Tierkreis, Kwartet helikopterowy, Himmels-Tür*), a nawet przebiegu całej kompozycji (*Trans, Match*). Interesujące jest wreszcie występowanie muzycznych marzeń sennych ze znaczącym udziałem kolorów – dzieje się tak zarówno w przypadku Varèse'a, Strawińskiego, jak i Stockhausena. To tylko kilka wstępnych obserwacji na temat przedmiotu niniejszego tekstu. Być może zrelacjonowane tutaj wyniki badań oraz deklaracje kompozytorów zachęcą kolejnych badaczy do głębszego przyjrzenia się fenomenowi muzycznych marzeń sennych.

³⁹ R. Steinitz, *György Ligeti: Music of the Imagination*, Faber and Faber, London 2003, s. 75–76.

Bibliografia

- Adorno T.W., *Dream Notes*, Polity Press, Cambridge 2005.
- Anczyk A., *Śniący mózg, przebudzony umysł: studia z kulturowej psychologii marzeń sennych*, Wydawnictwo Instytutu Medycyny Pracy i Zdrowia Środowiskowego, Sosnowiec 2011.
- Baranowski P. (red.), *Współczesna neuroestetyka*, Poli-Graf-Jak, Poznań 2007.
- Barrett D.L., *The Committee of Sleep: How Artists, Scientists, and Athletes Use Dreams for Creative Problem-Solving – and How You Can Too*, Oneiroi Press, New York 2010.
- Betsill D., *A New Musical Instrument: Creating Stockhausen's "Himmels-Tür"*, „The Galphin Society Journal” 2008, vol. 61.
- Blum D., *The Healing Power of Music*, „BBC Music Magazine”, April 1996.
- Brattico E., Pearce M., *The Neuroaesthetics of Music*, „Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts” 2013, no. 7 (1).
- Gagné N.V., *Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music*, Scarecrow Press, Lanham 2012.
- Godfrey S.S., *Dreams & Reality: Revelations on the Nature of Man & God*, Trafford on Demand Publishing, Victoria 2003.
- Grace N., *Making Dreams into Music: Contemporary Songwriters Carry On an Age-Old Dreaming Tradition*. Referat wygłoszony podczas konferencji the Association for the Study of Dreams na Tufts University, Medford, MA, 18 czerwca 2002.
- Grace N., *Music and Dreams*, [w:] D. Barrett, P. McNamara (red.), *Encyclopedia of Sleep and Dreams*, Greenwood, Santa Barbara 2012.
- Herzog G., *A Comparison of Pueblo and Pima Musical Styles*, „The Journal of American Folklore” 1936, vol. 49, no. 194.
- http://www.stockhausen.org/video_helicopter.html (data dostępu: 12.09.2014).
- Kagel M., *Match für 3 Spieler* [komentarz do CD], NECD1239AG06.
- Lalitte P., *La métaphore boréale chez Varèse*, [w:] M. Solomos (red.), *Iannis Xenakis, Gérard Grisey: La métaphore lumineuse*, L'Harmattan, Paris 2003.
- Markiewicz P., Przybysz P., *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, [w:] P. Francuz (red.), *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, Scholar, Warszawa 2007.
- Markiewicz P., Przybysz P., *Neuroestetyka. Przegląd zagadnień i kierunków badań*, [w:] P. Francuz (red.), *Na ścieżkach neuronauki*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010.
- Massey I., *The Neural Imagination: Aesthetic and Neuroscientific Approaches to the Arts*, University of Texas Press, Austin 2009.
- Page J.F., Blagrove M., Levin R., States B., Stickgold B., White S., *Definitions of Dream: A Paradigm for Comparing Field Descriptive Specific Studies of Dream*, „Dreaming” 2001, vol. 11, no. 4.
- Pasiecznik M., *Rytuał superformuły. Karlheinz Stockhausen: Licht. Die Sieben Tage der Woche*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.
- Patrick J., *Music from Sirius: The Dreams of Karlheinz Stockhausen*, http://www.brainwashed.com/index.php?option=com_content&view=article&id=8410:music-from-sirius-the-dreams-of-karlheinz-stockhausen&catid=74:interviews&Itemid=91 (data dostępu: 9.01.2015).

- Peretz I., Zatorre R.J., *The Cognitive Neuroscience of Music*, Oxford University Press, Oxford 2003.
- Podlipniak P., Przybysz P., *Sztuka, mózg, muzyka: perspektywy neuroestetyki muzyki*, [w:] M. Bogucki, A. Foltyn, P. Podlipniak, P. Przybysz, H. Winieszewska (red.), *Neuroestetyka muzyki*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013.
- Prokop H., *Eine schöpferische Produktion des Unbewussten*, „Musik und Medizin” 1979, no. 11.
- Przybysz P., Baranowski P., *Sztuka a mózg. Neuroestetyczne sekrety wieloznaczności*, „Czas Kultury” 2011, nr 154 (3).
- Sacks O., *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, Zys i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2009 (wyd. oryg.: *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*, Alfred A. Knopf, New York 2007).
- Smith R., *Music and Dreams*, <http://www.radionz.co.nz/concert/programmes/music-and-dreams> (data dostępu: 25.04.2015).
- Steinitz R., *György Ligeti: Music of the Imagination*, Faber and Faber, London 2003.
- Strawiński I., *Kroniki mego życia*, przeł. L. Kydryński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.
- Strawiński I., Craft R., *Conversations with Igor Stravinsky*, Doubleday & Company, New York 1959.
- Strawiński I., Craft R., *Expositions and Developments*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1981.
- Streich H., *Musik im Traum*, „Musiktherapeutische Umschau” 1980, no. 1.
- Uga V., Lemut M.C., Zampi C., Zilli I., Salzarulo P., *Music in Dreams*, „Consciousness and Cognition: An International Journal” 2006, no. 15.
- Varèse E., *Lettre à Louise Varèse*, [w:] *idem, Ecrits*, Christian Bourgois, Paris 1983.
- White E.W., *Stravinsky: The Composer and His Works*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1984.
- Zeki S., *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, Oxford 1999.