

Muzyka w czasie. Czas w muzyce.

Zdarzanie się, stawanie, zanikanie, przemijanie, wybrzmiewanie rozszerzającego się wszechświata, a może mikrokosmosu... Bo czymże jest MUZYKA? Igor Strawiński uważał ją za „sztukę chromatyczną”¹, której podstawowym tworzywem jest dźwięk i czas, a z racji bycia kompozytorem odczuwał on najgłębiej i niejako pierwotnie istotę tego zagadnienia. Zagadnienia, a może zagadki, z którą mierzył się św. Augustyn, pytając o czas...? W swych rozważaniach odwoływał się on do analizy samego dźwięku, przyrównując jego kolejne fazy – rozbrzmiewanie, trwanie i zanikanie – do trójdzielności czasu, wypełnionego współistniejącymi: przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Również Husserlowska analiza czasu z wyszczególnieniem retencji i protencji, czyli pewnej formy zatrzymania danego elementu w pierwotnej pamięci przy jednoczesnym intuicyjnym oczekiwaniu na element kolejny, znajduje swe odzwierciedlenie w melodii, zbudowanej z następujących po sobie dźwięków, ułożonych w określonym porządku, według którego słuchacz, zachowując w pamięci brzmienie dźwięku zanikającego, oczekuje jednocześnie na dźwięk kolejny, stanowiący logiczne uzupełnienie poprzedniego oraz całej myśli muzycznej. Z kolei w ujęciu filozofii estetycznej Stróżewskiego muzyka, wchodząc w ludzki wymiar czasu, wypełnia go nowymi treściami w wymiarze idei i wartości, sama stając się „czasem piękną”², a definicja owego piękna sięga tutaj do starożytnej zasady odnajdywania jedności w różnorodności, wyrażonej w harmonii i proporcji dzieła.

Utwór muzyczny jest dziełem sztuki, rozgrywającym się w trójkącie: kompozytor – wykonawca – słuchacz i wobec każdej z tych osób kształtuje odrębny czas wewnętrzny. Jego przeciwieństwem jest czas historyczny, w którym utwór muzyczny jest wykonywany, a także czas fizyczny, określający dane dzieło jako proces mierzalny. Ale i tutaj obiektywizacja czasu nie jest jednoznaczna. Dokładne powtórzenie czasu trwania utworu – w sensie czasu fizycznego, bowiem czas historyczny jest zmienny – zachodzi tylko w przypadku odtworzenia nagrania, i to zawsze tego samego nagrania, ponieważ każde wykonanie utworu, nawet realizowane przez tego samego wykonawcę, jest zawsze inne. Owa niepowtarzalność

¹ I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, przeł. S. Jarociński, „Res Facta” nr 4, Kraków 1970, s. 204.

² W. Stróżewski, *Czas piękna*, w: *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 273.

związana jest z bezustanną kreacją dzieła muzycznego, które zawiera w sobie nieskończoną ilość potencjalnych dookreśleń.

Dla kompozytora pierwotnym jest czas tworzenia, który jest czasem przeżywanym, złożonym zarówno z momentów zagęszczonych, stężonych emocjonalnie, jak i momentów pozornie pustych, niejako pozbawionych intensywności, właściwej aktom kreacji. Czas fizyczny jest wówczas w zasadzie drugorzędny. Podobnie dzieje się w przypadku odbioru utworu muzycznego – powstaje wewnętrzny czas muzyczny, warunkowany indywidualnymi cechami słuchacza, takimi jak m.in.: pamięć muzyczna (w tym pamięć intelektualna) oraz stopień wrażliwości i reakcji emocjonalnej. Dużą rolę odgrywa również posiadane wykształcenie muzyczne lub jego brak, a także zewnętrzne czynniki kulturowe, kształtujące w sposób ogólny określone zespoły zachowań i oczekiwań względem utworu muzycznego. Słuchacz wychowany w kulturze zachodnioeuropejskiej i wykształcony muzycznie co najmniej w stopniu podstawowym inaczej będzie postrzegał symfonię Mozarta i inaczej muzykę z kręgu kultury Wschodu. Z kolei ta sama symfonia Mozarta wykreuje odmienny czas wewnętrzny u słuchacza niewykształconego muzycznie, Europejczyka i słuchacza z kulturowego obszaru muzyki Wschodu.

Czas muzyczny, zarówno ten wewnętrzny, który można również nazwać czasem psychologicznym – szalenie subiektywny i nacechowany emocjami, jak i czas zewnętrzny – określający utwór muzyczny jako zorganizowany proces akustyczny, może zaistnieć dopiero wtedy, gdy znajduje swe medium – wykonawcę (nawet jeżeli jest to wykonawca rozumiany symbolicznie). Jego wizja dzieła znajduje swą realizację w interpretacji, na którą składa się również właściwe jemu postrzeganie czasu. Nie jest ono zupełnie dowolne – pewne determinanty czasu określone są przez kompozytora w partyturze. Zapisane tutaj nuty odwzorowują dźwięki i brzmienia – określone wysokością, barwą, intensywnością, naznaczone emocjami, dynamiką i artykulacją, a także – opisane CZASEM. Jest on obecny nie tylko w sugerowaniu tempa, np. wolnego lub szybkiego, które zamyka utwór lub jego części w określonych wymiarach trwania. Czas porządkuje materię muzyczną poprzez metrum, związane z określaniem pulsacji, wyrażonej w przepływie danych jednostek rytmicznych: jednorodnych lub zróżnicowanych, akcentowanych i nieakcentowanych, które – niczym kolejne wskazania zegara – zamieniają pierwotny chaos w ukształtowany proces – strukturę dzieła.

Obok tych jakże różnych wymiarów czasu istnieje jeszcze czas muzyczny najmniej uchwytany, a najbardziej dla samego dzieła istotny. Ów czas jest tożsamy z utworem muzycznym, postrzeganym jako byt intencjonalny, jako urealnienie pewnych zdarzeń

muzycznych w ich intensyfikacji, gęstości lub rozrzedzeniu, czas budujący właściwą strukturę utworu, czas zawierający się w warstwach: fizycznej, psychologicznej i filozoficznej.

Znamiennym jest, jak bardzo ważny stał się czas dla kompozytorów XX wieku. Wcześniej, w muzyce budowanej w oparciu o determinujący całą twórczość kompozytorską z lat ok. 1600 – 1900 system dur – moll, był on wypadkową przebiegu harmonicznego, tak naturalną i integralnie z nim związaną, że wręcz niezauważalną i nie postrzeganą w kategoriach problematyki formy. Czas określany był jako następowanie po sobie pewnych zdarzeń muzycznych, które się wzajemnie implikują. Owo wynikanie znajdowało swój wyraz w konstrukcji, złożonej z ciągów napięć i odprężeń, a cała struktura nabierała pewnych cech dramaturgicznych. Słuchacz – dzięki jasno sprecyzowanym zasadom harmoniki tonalnej – mógł śledzić kolejne motywy i tematy, ich przeobrażenia i wariacyjne opracowania, instrumentacyjne i modulacyjne metamorfozy. Wszystko to budowało logiczną i zrozumiałą formę, podporządkowaną elementowi fundamentalnemu – harmonice. Czas płynął w kolejnych następstwach dominanty i toniki, ukrytych w tematach „wielopiętrowych” fug i zgrabnych, symetrycznych frazach klasycznych sonat – Bach, Mozart czy Beethoven realizowali w swych dziełach czas muzyczny mimochodem, niejako „przy okazji”.

Rangę jednego z podstawowych elementów kształtujących dzieło czas zyskał dopiero w muzyce potonalnej, burzącej dotychczasowy model kompozycji. Stało się tak również dzięki otwarciu się muzyki kręgu zachodnioeuropejskiego na inne kultury świata oraz rozwojowi psychologii muzyki i psychoakustyki, które zwróciły uwagę twórców na zagadnienia związane z percepcją muzyki. Istotny wpływ na jej postrzeganie miało tutaj także powstanie technologii, np. nagrywania i operowania dźwiękiem, otwierających nowe możliwości w procesach tworzenia, wykonywania, odtwarzania oraz słuchania muzyki.

Ogromna rola czasu jako głównego elementu kształtującego strukturę utworu jest zauważalna np. w muzyce Igora Strawieńskiego, która stanowi swoisty pomost pomiędzy tonalnością a nadchodzącym *novum* i awangardą muzyczną. Dotychczasowa koncepcja formy ulega tutaj powolnej destrukcji. Kompozytor zwraca szczególną uwagę na rytm i metrum jako czynniki organizujące ruch dźwięków w utworze: poprzez wprowadzenie następstw zmiennego metrum zaburza stałą akcentację – dla słuchacza następuje tu zachwianie stabilności czasu w utworze. Strawieński łączy to z zasadą podobieństwa i kontrastu. Podobieństwo uzyskuje poprzez powtarzanie, wprowadzanie rytmicznego *ostinato*, natomiast efekt kontrastu zostaje osiągnięty poprzez łamanie pewnych rytmicznych symetrii, a tym samym – zaburzenie linearnej ciągłości dzieła.

Kolejnym krokiem, który można nazwać uprzestrzennianiem czasu, jest poddawanie go kontroli, wynikającej z zasad muzyki *serialnej*. Następuje indywidualizacja samego brzmienia, każdy dźwięk zostaje niejako wyjęty z całości konstrukcji muzycznej i poddany analizie. Wyizolowane brzmienia sprawiają wrażenie odrębnych atomów oddalonych od siebie. Oto czas linearny przeobraża się w przestrzeń – tak powstaje *punktualizm*, którego najdoskonalszym przejawem jest już muzyka prekursora tego kierunku – Antona Weberna. W jego utworach brak treści muzycznej o tradycyjnym znaczeniu. Próżno doszukiwać się melodyczno – rytmicznych motywów, z których wysnuwane są tematy, kontrapunkty i łączniki. Jest to myśl absolutna, bez pozamuzycznych odniesień epoki romantyzmu, myśl przenikająca aforystyczne struktury dźwiękowe, zawieszona w czasoprzestrzeni muzycznej ciszy. Tutaj czas nieruchomieje, zastyga w kolejnych fazach trwania, gęstnieje, poszerza się i kurczy.

Dalsze poszukiwania kompozytorów prowadzą do powstania *formy otwartej*, w której czas linearny, postrzegany jako ciąg zdarzeń przyczynowo – skutkowych, w zasadzie przestaje istnieć. Rodzi się nowy wymiar czasu, w którym kolejność występowania danych elementów, np. grup dźwięków, jest nieokreślona i dowolna, zależna m.in. od wykonawcy. Czas zostaje tu zamknięty, niejako „zamrożony” w każdym segmencie z osobna, dając wrażenie istnienia tylko „teraz”, bez przeszłości i przyszłości. Utwór muzyczny przestaje być opowiadaniem, słuchacz nie musi znać początku historii, aby zrozumieć jej koniec. Brak tutaj spójności i ciągłości w rozwoju akcji muzycznej. Muzyka już nie płynie, lecz powstaje w wyniku zderzeń pojedynczych *momentów muzycznych*³, rozmieszczonych co prawda na wspólnej orbicie, ale wewnętrznie samodzielnych i względem siebie niezależnych. Taką koncepcję formy odnaleźć można np. w muzyce Bouleza i Stockhausena, u których dzieło muzyczne przestaje być procesem na rzecz bycia raczej obiektem akustycznym, złożonym z autonomicznych części. Muzyka zyskuje rys plastyczny – percepcję utworu można tutaj przyrównać do zwiedzania wystawy, np. malarstwa, gdzie w danej chwili odbiorca skupia swą uwagę na określonym dziele, i to on decyduje o kolejności zapoznawania się z obrazami, co jednak nie zaburza ogólnego zamysłu kompozycji.

Obok pewnej dowolności wykonawczej pozostawionej na marginesie dzieła zarysowuje się wyraźnie ograniczenie roli kompozytora, który przestaje być jedynym jego twórcą. Funkcja ta zostaje przeniesiona częściowo na odbiorcę i wykonawcę, zwłaszcza wtedy, gdy w muzyce pojawia się *aleatoryzm*, czyli gra przypadku. Dotychczasowa logika

³ Pojęcie to jest związane z określeniem opisywanej formy jako *formy momentowej* – przyp. aut.

umysłu ludzkiego jako kreatora formy ustępuje miejsca rachunkowi prawdopodobieństwa. Wiele elementów dzieła, w tym również czas, pozostaje niedookreślonych, stąd każde wykonanie utworu jest całkowicie różne od poprzedniego.

Ciekawą „odmianą” jest *aleatoryzm kontrolowany*, stosowany przez Lutosławskiego, który zestawiał obok siebie fragmenty o dowolnym przebiegu czasu, ilości powtórzeń danych sekwencji, itp. z fazami ściśle określonymi co do jednostki rytmicznej i każdej sekundy trwania.

Drobiazgowej analizie zostaje poddana i niejako „wzięta pod lupę” sama dotychczasowa istota dźwięku – amerykański kompozytor John Cage poszerza kategorię wszelkich brzmień o szmer i hałas, a także o ciszę, która, będąc jak dotąd w pewnym sensie poza czasem utworu muzycznego, staje się obecnie jedną z jego składowych. Przykładem owej emancypacji szmeru i ciszy może być jeden z jego utworów – jest to zresztą swoista prowokacja, jaką stosuje on wobec publiczności: to ona właśnie jest jednocześnie odbiorcą i wykonawcą, to publiczność tworzy dzieło – poprzez pokasływanie, szepty, szelesty, trzaski, itp. – w oczekiwaniu na „prawdziwą” muzykę, która nie następuje... Kompozytor daje tu tylko pretekst do powstania pewnej akcji muzycznej, ale – o paradoksie – pozostawiając tak ogromną swobodę i dowolność, bardzo dokładnie określa fizyczny czas utworu, czas, który jednocześnie stanowi jego tytuł – „4`33`”.

W muzyce Cage`a widać wyraźny wpływ filozoficznej myśli Wschodu, koncentrującej się na wieczności uchwyconej w chwili teraźniejszej. Każde zjawisko muzyczne – zgodnie z filozofią Zen – stanowi centrum samo dla siebie, wtedy utwór muzyczny staje się projekcją indywidualnych zdarzeń, niezależnych względem siebie, ale i nawzajem się przenikających. Prowadzi to do swoistego „nieruchomienia” czasu, który traci swe wewnętrzne ukierunkowania lub inaczej: działa we wszystkich kierunkach jednocześnie. Oprócz tego, włączenie w kreację utworu muzycznego efektów szmerowych oraz ciszy podkreśla statyczność muzyki i neutralność wszystkich jej części.

Eksperymenty z czasem muzycznym prowadzą także do powstania kierunku muzyki repetytywnej, określanej również jako *minimal music* – jej koncepcja powstała na początku lat 60-tych XX wieku w Stanach Zjednoczonych. Jej głównym założeniem jest przedstawienie utworu jako procesu, a podstawowym elementem formotwórczym – ruch. Znamionem jest, że twórcy tej muzyki, jak Philip Glass czy Steve Reich bardzo wiele uwagi poświęcali odbiorcy i jego ogólnej percepcji muzycznej. *Minimal music* to próba ponownego porozumienia pomiędzy kompozytorem a słuchaczem, próba oparta na powrocie do myślenia o czasie jako linearnym, ciągłym. Muzyka ta wykorzystuje sprawdzoną kulturowo zasadę

podobieństwa i kontrastu. Zbudowana jest z następujących po sobie wielowarstwowych faz, opartych na powtórzeniach określonych wzorów rytmicznych lub/i melodycznych. Zmiany w kolejnych warstwach zachodzą w sposób dla słuchacza niedostrzegalny, tworząc homogeniczne pasmo bliskie *perpetuum mobile* – regularna pulsacja określonych struktur rytmicznych nadaje tej muzyce charakter transu, a odbiorca odnosi wrażenie doświadczania beczasowości lub utraty poczucia czasu, bliskiej stanom hipnotycznym.

Współczesne koncepcje czasu muzycznego wskazują na wielość kontekstów i punktów odniesienia. Wnikliwa analiza czasu muzycznego, korzystająca z osiągnięć m.in. psychoakustyki i psychologii muzyki, wykreowała nowe możliwości w zakresie jego kształtowania i percepcji. Doprowadziło to jednak do sytuacji, w której kompozytor, a po trosze i wykonawca, jawi się niczym prestidigitator, który umiejętnie i efektownie żongluje CZASEM, mami słuchacza ułudą idei i podstawia muzyce krzywe zwierciadła. A wszelkie próby przeniknięcia i zdefiniowania istoty czasu i tak wydają się wciąż pozostawać – jak zawsze zresztą – niedookreślone.

Bibliografia:

1. Buczyńska – Garewicz H., *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003.
2. Ingarden R., *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973.
3. Jarzębska A., *Strawiński. Myśli i muzyka*, Kraków 2002.
4. Maciejewicz D., *Zegary nie zgadzają się z sobą. Spór o czas w muzyce drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 2000.
5. Pocij B., *Idea, dźwięk, forma*, Kraków 1972.
6. Sloboda J., *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, Warszawa 2002.
7. Strawiński I., *Poetyka muzyczna*, przeł. S. Jarociński, „Res Facta” t. 4, Kraków 1970.
8. Stróżewski W., *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002.