

Mistyka melodii – między chorałem gregoriańskim a Chopinem

Że mówić będziemy o melodii, nic w tym chyba dziwnego. Jesteśmy na Uniwersytecie Muzycznym. A mistyka? Przypuszczalnie wszyscy intuicyjnie przeczuwamy o co chodzi. I nawet nam to pasuje do melodii. Owszem, nobilituje ją. Melodia, pośrednio więc i Uniwersytet Muzyczny – to instancje szczególne, bliskie tego, co najważniejsze. Czyli czego? NIEWYPOWIEDZIANEGO. Bo o tym chcemy mówić. Mistyka to, dosłownie, „widzenie z zamkniętymi oczyma” czyli doświadczanie „więcej”, „poza” tym, co dane zewnętrznie, zmysłowo. Także poza tym, co ujmuje słowo czy nawet myśl. Zwykle precyzyjny Wittgenstein stwierdza po prostu: *Jednakże istnieje to, co niewypowiedziane. Wydaje się to być mistyczne*¹.

*Mistyka oscyluje między cierpieniem ekstazy a strachem przed pustką*².

*Mistyka to nie wiara, to moja przygoda z absolutem, to droga duszy rzuconej między poznaniem a przyjemnością*³.

*Mistyka jako chwila i instancja, jako tranzyt i porwanie, powoduje implozję i eksplozję mediacji, lokuje się w szwie, w przejściu między wrażeniem, światem a pojęciem, poezją a emocją, w ich nierozzerwalnie wspólnym tle. Przez moment nieustanny ruch odsyłania i wcielenia zatrzymuje się i zostaje ujęty w miejscu, gdzie współżyją ze sobą niebo i ziemia, bogowie i ludzi*⁴.

Jaka jest w tym rola melodii? Na początek zauważmy, że to najbardziej tajemnicza i wyrazista zarazem składowa muzyki. Jest najczystszy kształtem muzyki. Wielki szwajcarski teolog Hans Urs von Balthasar swój pierwszy opublikowany tekst poświęcił muzyce. Zawarł w nim takie słowa: *Melodia to sekret trudny do rozwiązania. (...) Jest w niej jakaś podstawa irracjonalna, dynamiczna, która wznosi muzykę wyżej, nadając jej też wszakże większy dystans*⁵. Chyba czujemy intuicyjnie o co chodzi. Właśnie melodia porusza nas najbardziej w muzyce. Ona pozostawia najtrwalszy ślad w pamięci i w sercu. „Przyczepia się” do nas, wzrusza, zachwyca. Ją właśnie – mniej lub bardziej świadomie – nucimy. Ona nadaje tożsamość muzycznym przebiegom, a potem – i przedtem – spaja je z życiem. Jest medium. Zawsze wychodzi

¹ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus* 6, 522

² E. CIORAN, *Oeuvres*, Paris, 1995, 305)

³ Tenże, *Cahiers*, Paris, 1997 882

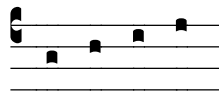
⁴ E. S A L M A N N, *Daleka bliskość chrześcijaństwa*, Kraków 2005, s. 219

⁵ H.U.von BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale* (tł. włoskie L. D'Angelo), „Glossa” Milano, 1995, 26-27

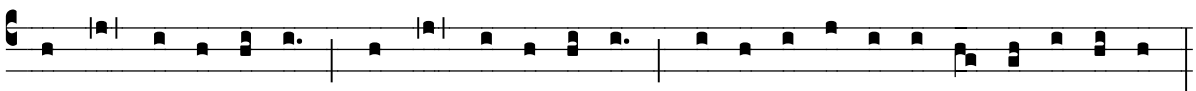
od tego, co konkretne i definiowalne, by niepostrzeżenie przejść – i zabrać nas ze sobą – wyżej, w te właśnie niewypowiedziane sfery.

Punktem wyjścia jest więc konkret, rzeczywistość wyraźnie zdefiniowana. Jest to system, porządek pozwalający zorganizować melodię. Nie powstaje bowiem ona z niczego, lecz zazwyczaj ze skończonej liczby dźwięków wybranych z danej skali. Pierwotne, organiczne odnoszenia się do siebie tych dźwięków jest zrębem systemu. Jest on matrycą ekspresji, czy – wg określenia Ernsta Ansermeta – horyzontem słuchowym⁶, najczęściej zaś po prostu ...konwencją. W chorale jest to system modalny. W nowożytnej muzyce zachodniej – system dur-moll. Melodia potrzebuje systemu. Po to wszakże, by się od niego oderwać. Tak jak człowiek potrzebuje ciała, by żyć – ale żyjący człowiek to nie tylko ciało.

Oto dwa przykłady, jak melodia powstaje z „systemu”. Najpierw chorał – i prosta, czterodźwiękowa komórka – elementarny fragment pierwszego modusu: *sol – la – si – do*



Struktura jest tu jednoznaczna: dwie sekundy wielkie i półton między najwyższymi dźwiękami. Melodia ma do wyboru każdy z tych dźwięków. W dowolnej kolejności. Tylko – i aż tyle. Możliwości jest tu praktycznie nieskończenie wiele. Oto jedna z nich – znana chyba wszystkim (podobno Mozart miał powiedzieć, iż oddałby całą swą twórczość, by być autorem tej melodii):



Jak działa ta melodia ? Grą struktury dostępnego materiału dźwiękowego – czyli tak naprawdę półtonem, zbliżaniem się i oddalaniem od niego, jego natężeniem. Jest to zagwarantowane przez podstawowy charakter dźwięku *la* i przeciwstawiony mu w swej aktywności dźwięk *do*. Na kanwie relacji tych dźwięków tworzy się pewien dyskurs, pojawiają skojarzenia związane z charakterem ruchu zabarwionym sąsiedztwem dźwięków. Ruch ten może być wznoszący lub opadający, oscylujący lub liniowy, półtonowy lub całotonowy. Tym właśnie ruchem melodia „żyje” i jest niepowtarzalna. Zarazem odnajdujemy w nim nasze sprawy – uskrzydlenia i „zdołowania”, obsesyjność i spokój, napięcie i rozładowanie. Opierając się na tak

⁶ E. ANSERMET, *Les fondements de la musique dans la conscience Humaine et autres écrits*, Robert Lafont Paris 1989, 349 - 400

czytelny – i w sumie jednoznacznym „systemie” – melodia chorałowa jest bardzo przejrzysta i wrażliwa. Oczywiście pod warunkiem, że system ten doskonale znamy i czujemy. Wtedy najsilniej przemawiają do nas wszelkie niuanse, odchylenia – cała gra (z) systemem, którą tak naprawdę jest melodia. Jeśli jesteśmy wierni „systemowi”, ale nim nie skrepowani – możemy wraz z melodią ulecieć daleko.

Oto inny przykład - Offertorium – ze wspólnych śpiewów Mszy ku czci świętych Dziewic:

Ps. 44, 10

III
BCKS
F

I- li- ae re- gum * in honó-re

tu- o, á- sti- tit re- gí- e- na a dex-

E 62

Też nie wiele tu dźwięków. Melodia „dzieje” się pomiędzy nimi, jakby się nad nimi unosiła. Zawsze jest to bardzo wyrafinowana gra pomiędzy dwoma istotnymi punktami każdej z gregoriańskich skal – finalis a dominantą. W poprzedniej melodii były to, odpowiednio, dźwięki *la* i *do*. W tej melodii, wykorzystującej ton III, finalis (a więc punkt spoczynku, spełnienia i bezpieczeństwa) to dźwięk *mi*. Pojawi się dopiero na koniec antyfony. Na początku, czyli w powyższym fragmencie, wszystko rozgrywa się wokół wspomnianej dominanty *do* – tak, jakby dźwięk finalis oddał inicjatywę swej antytezie – a może ...partnerce? – dominancie *do*. Zajęta celebracją siebie, jakby o nim zapomniała. Jednakże ostatecznie go potrzebuje. Za nim tęskni. Melodię, jak i życie, kształtuje w istocie dialektyczna polaryzacja – nieustanne napięcie między aktywnością i pasywnością, „góram” i „dołom”. Element kobiecy i męski? Nie nazywajmy tego dokładnie, by nie spłoszyć niewyraźnego. Bo przecież język miłości jest najwłaściwszy mistykom. Wg Simone Weil, to zakochani mówią językiem mistyków – nie odwrotnie⁷. Czy jednak nie chodzi tu o pieśń? W naszej tradycji judaistyczno-chrześcijańskiej sercem mistyki jest, w dosłownym tłumaczeniu, „Pieśń pieśni” (w polskim przekładzie Biblii jest to, jak wiadomo, „Pieśń nad pieśniami”). Rozwijając poniekąd słowa Norwida, padające, jak wiadomo w poemacie *Promethidion*: Jeśli piękno „kształtem jest miłości”, to melodia – czy nie jest jej

⁷ [...]Błędnie zarzuca się czasem mistykom używanie języka zakochanych. To oni są jego prawowitymi właścicielami. Inni mają prawo tylko go zapożyczać. S. WEIL, *Formy nieuświadomionej miłości Boga* w: *Dzieła* (przekład M. Frankiewicz), BRAMA Poznań, 2004, 665

przestrzeni? A może nawet jej materia? Czymś jeszcze bardziej pierwotnym, czystszy niż piękno? Niemalże jego źródłem?

I tak dochodzimy do Chopina. Jego muzyka jest, rzecz jasna, bardziej złożona niż chorał. Choćby dlatego, że wykorzystuje dużo więcej dźwięków – jakże śmiało i wnikliwie traktowany system dur-moll! Melodia u Chopina nie jest tak delikatna, czysta i bezbronna jak w chorale. Unerwia ją i ukonkretnia przebieg rytmiczny. Pełni kształtów nabiera w polu harmonii, poprzez rozmaite gesty fakturalne czy motywiczne. Tak się dzieje w większości jego utworów – z wyjątkiem dwóch najbardziej tajemniczych, *Preludium es-moll* i *Finale Sonaty b-moll* – podobnie jak chorał jednogłosowych. Czyżbyśmy mieli to do czynienia, używając sformułowania Goethego, z powinowactwem z wyboru? Pytanie pozostawmy na ten moment otwarte...

W innych utworach Chopina – nawet nie będąc jednogłosową – melodia ma wyraźnie kantylenową proveniencja i takiż charakter. Wiadomo, że u Chopina fortepian miał śpiewać. Ale to nie wszystko. Jak pisze M. Tomaszewski, melodia jest u Chopina zawsze na pierwszym planie. Chopin był jednym z najgenialniejszych melodystów w historii. W jego melodiach, podobnie jak w chorale, dominuje ruch oscylacyjny – a więc równowaga i harmonia. Znamienne, że szczególność chopinowskiej melodyki wspomniany badacz widzi w jej „grze”, wręcz dialogu z konwencją. Podobny, pełen szacunku i wolności jest jej stosunek do harmonii i do rytmu. Jest więc melodia chopinowska (jak melodia gregoriańska!) – niepowtarzalna, odrębna i świeża⁸. Mamy tu zarazem bardzo jednoznaczną i wyrafinowaną interakcję z „systemem”. Słuchacz z XIX wieku nie jest już tak wrażliwy na samą linię melodyczną, jak słuchacz średniowieczny. Trzeba ją więc, jak by powiedział Norwid, *uwypatnić* – czyli tak zestawić z kontekstem „nie-melodycznym”, aby zadziałała najsilniej – pierwotnie, w najczystszej, źródłowej postaci – jak w chorale. Jeśli melodią chorału określimy jako piękną naturalnie i czysto – w swej nagości, u Chopina uwodzi ona wyszukaną i dobraną kreacją (powiedzielibyśmy dzisiaj stylizacją) – z kunsztownym zestawieniem garderoby, kosmetyków, biżuterii – zawsze tak dobranych, by nie przytłoczyć, lecz podkreślić naturalne piękno.

Kilka przykładów. Melodia w relacji z jednoznacznym systemem harmonicznym i rytmicznym, podanym na samym początku – *Nokturn Des-dur* op. 27 nr 2:

⁸ M. TOMASZEWSKI, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, 222

Op. 27, No. 2

Lento sostenuto (♩ = 50)

Akompaniament przygotowuje i zaznacza obszar, w którym pojawić się ma melodia. Jest to przestrzeń jednoznaczności tonalnej (trójdźwięk *Des-dur*) i rytmicznej (równomierny ruch szesnastkowy). Pojawia się melodia – wyrazista przez długie wartości tworzących ją nut. Początkowo idą one śladami zaznaczonej na początku harmonii. Małe „odchylenia” – to nuta *es* na mocnej części drugiej grupy szesnastkowej drugiego taktu, a potem – „ożywienie” ruchu melodycznego ostatnią szesnastką w takcie. W pewnym sensie nawiązuje ono do szesnastkowego ruchu akompaniamentu. Dalej – chwila uspokojenia, zgodności z „systemem” organizującym przestrzeń akompaniamentu: łagodny ruch do góry, po trójdźwięku *Des-dur*. Ale nie do końca. Na pierwszej, mocnej nucie 4 taktu melodia kokieteryjnie zawiesza się na dźwięku *b*, by potem „zbiec”, również po dźwiękach już dalekich od *Des-dur*, na mocno „nie systemową” nutę *a* – na tyle silną, że powodującą aż „drzenie” „systemu” (nuty *as – des – f* przesuwają się na pozycje *a – es – ges*). Pozostaje jedynie w podstawie nuta *des*. Dalej dystygowane, ale i żywe napięcie między melodią a systemem akompaniamentu mieni się coraz bardziej wyrafinowanymi gestami, unikami i powrotami – które zabierają nas daleko od pierwotnego systemu, pozostając wszakże w stałym i czujnym z nim kontakcie. Paradoks? Absurd? A może właśnie droga ku mistyce, która łączy przeciwieństwa – zarazem z nich żyjąc. Nie przestaje zadziwiać, nade wszystko zaś ukazuje granice rozumienia i konieczność poddania się wyższemu Porządkowi Sensu i Piękna. By tam jednak dotrzeć, potrzeba pokornego wejścia w „system”, wiernego go podjęcia i

trwania w nim – aż do jego granic. Dopiero ich osiągnięcie gwarantuje wyzwolenie, ekstazę.

Tak się dzieje w melodii, którą Chopin uważał za najpiękniejszą, z przez siebie napisanych. Chodzi o *Etiudę E-dur* op. 10 nr 3. Tutaj, jak w większości utworów Chopina, „system” ujawnia się razem z melodią. Trzeba ją ostrożnie z niego wydobyć. On ją prowadzi – pulsacją harmonii poprzez proste, ale świadomie zestawiane następstwa toniki i dominanty (*E-dur* i *H-dur*) – i wspiera rytmem (dwie zasadnicze warstwy uzupełniającego się ruchu u szesnastkowego kontrapunktującego linię melodii). Zwróćmy uwagę na interakcję tej melodii z „systemem”. Początkowo melodia odpowiada zmianom funkcji harmoniczych. Zasadniczo wspina się ku górze, by w kulminacyjnym punkcie (druga ćwierćnuta 3 taktu) zdecydowanie stanąć na nucie dysonansowej nawet wobec towarzyszącej dominanty (*cis – h*). Napięcie to zostaje przedłużone na mocny początek następnego taktu (*a – e*). Jednocześnie trwa gra rytmem melodii z akompaniamentem. Ta pierwsza wykorzystuje długie nuty, synkopy, większe zróżnicowanie rytmiczne. Ten drugi pozostaje wierny swojej pierwotnej formule – tym wierniej, im większą swobodę okazuje melodia.



To tylko sygnał dotknięcia bogatego życia chopinowskich melodii – paradoksalnego, bo wymagającego porządku i dyscypliny, które jednocześnie stają się przepustką do niestrudzonego flirtu. Paradoksalnie przez to właśnie tak im blisko do chorału – a jednym i drugim do naszego życia. Bo tak naprawdę melodie te, jeżeli żyją – czyli jeśli mają dla kogokolwiek jakiegokolwiek znaczenie (w tym miejscu należałoby dodać: poza-profesjonalne i poza-komercyjne) to chyba tylko dlatego, że dotykają w nas i dla nas czegoś istotnego: Jakiejś tajemnicy, czegoś, co dobrze znamy, a do czego nie śmiemy się już może przyznać. Są to konkretne, tylko nam znane sytuacje, które zostawiły trwałe w nas ślady: spotkanie, ból, jakaś przejmująca czy decydująca chwila. Melodia to wszystko zatrzymuje i potem przypomina. Jej życie okazuje się naszym. Może pomóc przywrócić mu sens. Zwłaszcza, gdy w naszych czasach coraz bardziej czujemy, i że chyba jeszcze tylko w niej pozostała zbawcza moc piękna, które – być może – bezpowrotnie znikło z naszego życia. Niech więc wolno mi będzie niniejsze wystąpienie zakończyć małą zachętą: Wsłuchując się w melodie, wsłuchujmy się w nasze życie. Szukajmy w nim piękna i tęsknoty, które udało się uchwycić i zatrzymać genialnym kompozytorom. Czyż uprawianie muzyki nie jest wobec tego wielkim przywilejem? Czyż nie jest tym samym ogromną odpowiedzialnością? Św. Benedykt w swej Regule zaleca mnichom śpiewającym

psalmy, by czynili to tak, *aby ich serce było w zgodzie z tym, co głoszą usta*⁹. Niech nasze życie będzie tym piękniejsze, im piękniejsze melodie tworzymy czy wykonujemy – albo im piękniejszych przychodzi nam słuchać! Tego z całego serca życzę wszystkim i sobie.

⁹ RB, XIX, 7