

Jolanta Szulakowska-Kulawik

Muzyka i ogrody jako wzajemnie naświetlające się teksty kultury

Wartości w muzyce 4, 17-31

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Jolanta Szulakowska-Kulawik

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego
Katowice

Muzyka i ogrody jako wzajemnie naświetlające się teksty kultury

Poezja baśniowych ogrodów, te „krainy kwietnych uwroci”¹, wspaniała ich oprawa i sceneria inspirująca poczynania w sferze kultury od zarania dziejów fascynowały filozofów, pisarzy i artystów; w niektórych epokach infiltracje tej wizji są szczególnie symptomatyczne. Mamy tu do czynienia z problemem determinacji stylu dzieł od dominującej w danym okresie ideologii, mającej wpływ zarówno na orientacje architektoniczno-krajobrazowe, jak i na związane z nimi dzieła artystyczne, w tym i stylistyczny rodzaj utworów muzycznych.

Podążając śladem reguły *mimesis*, wywiedzionej z natury, traktując ogród jako „tekst kultury” czy teren „komunikacji kulturowej”, można dostrzec, iż temat ten jest sam w sobie interdyscyplinarny, synkretyczny semantycznie, pełni funkcję „pomostu transkulturowego”². Istotna jest pozytywna, z punktu widzenia psychologii, funkcja tego symbolu, granicznego między światem natury a światem kultury³, o wielostronnej genezie zarówno wschodniej, jak i fantastycznej. Znane jest także jego relaksacyjne i refleksyjne zarazem, terapeutyczne i inspirujące intelektualnie oddziaływanie na człowieka.

Skoro inny jest ogród romantyzmu czy odmienne założenia wpływają na *entourage* baroku, to także inaczej układane są muzyczne utwory przeznaczone do wykonywania w ogrodach tych epok czy pozostające w symbolicznej z nimi

¹ K. Omiłjanowicz: *Kraina kwietnych uwroci. Zapiski znad Wigier*. Oprac. C. Szoka, il. K. Grabowiecki. Suwałki 2003.

² M. Zdrada-Cok: *Drzewo, kłacz, kamień. Inspiracje filozoficzne w koncepcji ogrodu Michela Tourniera*. W: *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury*. Red. G. Gazda, M. Gołąb. Kraków 2008, s. 219—232.

³ M. Battistini: *Simbole i alegorie. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*. Tłum. K. Dyjas. Warszawa 2005, s. 252.

relacji. Jak w soczewce odzwierciedla się historia kultury europejskiej, jej geograficzne i mentalne zróżnicowanie mieszkańców. I właśnie ta kwestia ogrodu jako „figury poetyckiej”, jako szczególne kryterium przemian kulturowych uwarunkowane historycznie z cezurą na przełomie XVII i XVIII wieku⁴ zajmować nas będzie w tym artykule.

Zamknięty ogród *hortus conclusus* średniowiecza, owo „piękno stworzenia i trwoga upadku aniołów”⁵, zainspirowany *Pieśnią nad Pieśniami* jako symbol dziewictwa Marii i obraz raju, a przeobrażony potem w symbol dwornej miłości w *Powieści o Róży* Guillaume’a de Lorris i Jeana de Meun⁶, ogród **Hesperyd**, ogród **Wenus**⁷, ogród **Flory**⁸ i ogród **Armidy** symbolizuje kruchość życia⁹, ciemne i pełne tajemnych mocy ogrody celtyckie, ogród jako antyteza miasta i synonim miłości, ogród jako symbol porządku kosmicznego i bezładu zarazem, otwarte ogrody romantyczne i współczesne, dydaktyczne postmodernistyczne w charakterze przestrzeni komunikacyjnej i edukacyjnej, ogrody mistyczne oraz wiele jeszcze innych ich oddziaływań w kulturze skojarzonych przede wszystkim z pierwiastkiem żeńskim i wiosną¹⁰ — jego pojemne, wielowymiarowe treści nadawały sens różnym orientacjom estetycznym i przesłaniom religijnym.

Poczynając od wizji egipskich i starożytnych słynnych wiszących ogrodów **Semiramidy** poprzez grecki świątynny „święty gaj”, ów dobroczynny *locus amoenus*, przez greckie gimnazjony, *lykeion*, ogród nauki i ogród etyki „Hokepos”, czyli ogród **Epikura**¹¹, poprzez sakralny pejzaż rzymskiego hortusa i islamski ogród antycypujący raj w pamięci kultury pozostał klasztorny ogród średniowieczny o wymowie religijnej, naznaczony obrazem utraconego i obiecanego raju, pełen roślin i ukształtowań o symbolicznej wymowie¹².

⁴ M. Gołąb: *Ogród — ekologiczna mediacja a przemiany tekstu kultury*. W: *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury...*, s. 9—14.

⁵ L. Sosnowski, A.I. Wójcik: *Świat ogrodu: Bliski — Daleki Zachód*. W: *Ogrody — zwierciadła kultury*. T. 2: *Zachód*. Red. L. Sosnowski, A.I. Wójcik. Kraków 2008, s. 158—162.

⁶ L. Impelluso: *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*. Tłum. H. Cieśla. Warszawa 2006, s. 12—15; np. J. van Eyck: *Madonna kancle-rza Rolin*, 1435.

⁷ Tycjan: *Dary dla Wenus*, 1519.

⁸ Jan Breughel Starszy i Hendrik van Balen: *Ogród Flory*, 1620.

⁹ L. Impelluso: *Ogrody i labirynty. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*. Tłum. A. Wójcicka. Warszawa 2009, s. 366; David Teniers Młodszy: *Ogród Armidy*, 1650; Eduard Miller: *Ogród Armidy*, 1854.

¹⁰ W. Kopalinski: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1991, s. 270—271.

¹¹ L. Sosnowski: *Ogród „obywatelski” starożytnej Grecji*. W: *Ogrody — zwierciadła kultury...*, s. 33—58.

¹² *Człowiek i przyroda w średniowieczu i we wczesnym okresie nowożytnym*. Red. W. Iwań-czak, K. Brach. Warszawa 2000.

Do dzisiaj fascynuje nas bogata obecność w literaturze i sztuce¹³ starożytnego *locus amoenus* **Owidiusza**¹⁴ jako „ogrody miłości”¹⁵; niemało jest „cudownych ogrodów” literackich¹⁶ i malarskich¹⁷.

Renesansowa radość życia, zbliżenie do natury, owa „miłość do zielonej geometrii”¹⁸ zostały ucieleśnione w jasnym, słonecznym i regularnie zaplanowanym epikurejskim ogrodzie, który „zajął miejsce ikony starożytnego platonizmu — jaskini, ciemnej, pozbawionej światła. Ikona jaskini utraciła pozycję na rzecz swego przeciwieństwa — ogrodu”¹⁹. Tendencje antropomorfizacji świata natury uwidaczniają się w tych czasach **Pierre’a Ronsarda** i jego *Pleiade*, także w „śpiewie ptaków” **Clementa Jannequina**, czyli w świeckiej chóralnej lirycie ilustracyjnej, mającej nowatorski charakter, homofoniczny warsztat i akcenty taneczne, co znamionowało już późniejsze odchodzenie od modalnej polifonii. Te zjawiska były paralelne do włoskiego madrygału.

¹³ J.M. Rymkiewicz: *Mysli różne o ogrodach*. Warszawa 1968.

¹⁴ E.R. Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. A. Borowski. Kraków 2005, s. 206.

¹⁵ Temat charakterystyczny w XV wieku związany z symbolem źródła; zob. jedno z najstarszych przedstawień: Mistrz Władysław z Durazzo: *Ogród Miłości*, 1350; też G. Boccaccia: *Teseida delle nozze de Emilia, Commedia delle ninfe fiorentine*. W: F. Pellegrino, F. Poletti: *Literatura. Postacie i wątki. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*. Tłum. T. Łozińska. Warszawa 2008, s. 320—322; ponadto brata Alberta Adama Chmielowskiego (1876), Jana Andrzeja Morsztyna obok fraszek Wacława Potockiego *Ogród ale nieplewiony*, powieść Ernesta Hemingwaya *Rajski ogród* (1986), zbiór esejów Czesława Miłosza *Ogród nauk* (1979), zbiór rozważań Anatola France’a *Ogród Epikura* (1895), opowiadania *Ogrody* Jarosława Iwaszkiewicza (1974).

¹⁶ Od *Pieśni nad Pieśniami* przez *Le Roman de la Rose*, jako genezy „filozofii ogrodu” dla osiemnastowiecznej Europy, *Hortus deliciarum* Herrady (XII wiek), *Dekameron* Giovanniego Boccaccia w funkcji prekursorskiej do ogrodu renesansowego, *Czyścić* Dantego Alighieri w *Boskiej komedii* jako religijny kontemplacyjny odpowiednik *Powieści o Róży*, ogrody Vacluse Francesco Petrarci opisane w poemacie *Raj utracony* i *Raj odzyskany* Johna Milтона jako anuncjacja angielskiego ogrodu krajobrazowego, *Jerozolimę wyzwoloną* Torquata Tassa, florenckie ogrody Boboli po dramatyczne scenerie ogrodów u Antoniego Czechowa i reprezentacje dwudziestowieczne u Jorge Luisa Borgesa *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, Thomasa Stearnsa Eliota szkice *Święty gaj*, Rainera Marii Rilkego *Ogród oliwny*, Jarosława Marka Rymkiewicza *Zachód słońca w Milanówku*, nie wspominając przedstawień Ogrodu Oliwnego i dziecięcego *Tajemniczego ogrodu* Frances Hodgson Burnett (L. Impelluso: *Ogrody i labirynty...*).

¹⁷ Między innymi Mistrz Górnoreński: *Rajski ogród*, 1410; Hieronima Boscha: *Ogród rozkoszy*, 1504; *Ogród miłości* Antoine Watteau, XVIII wiek, *Dziwny ogród* Józefa Mehoffera, za: L. Impelluso: *Ogrody i labirynty...*, także: M. de Renaud de Montauban: *Ogród dworski*, poł. XV wieku; Manufaktura flamandzka, *Uwięziony jednorożec*, arras z cyklu *Polowanie na jednorożca*, 1495—1505.

¹⁸ A. Kuczyńska: *Tajemnicze energie. Renesansowe ogrody filozofów*. W: *Ogrody — zwierciadła kultury...*, s. 163—190.

¹⁹ Ibidem, s. 168; też: Claude Monet: *Kobieta w ogrodzie*, Władysław Podkowiński: *W ogrodzie*, *Dzieci w ogrodzie*; *Ogród wiejski ze słonecznikami* Gustava Klimta; *W altanie* Aleksandra Gierymskiego, Leona Wyczółkowskiego: *Ogród*, Olgi Boznańskiej: *Dziewczyna z koszem jarzyn w ogrodzie*, Paula Klee: *Południowy ogród*.

Przykładem wielu późniejszych rezydencji, pełnych symboliki władzy²⁰ i zharmonizowanych ściśle z otoczeniem, stały się ówczesne słynne ogrody **Medyceuszy**, a prekursorskie projekty **Donato Bramante**go w Belwederze Watykańskim zapowiadały daleko posuniętą ingerencję w krajobraz. Zgodnie z ówczesną ideologią zwrotu ku antycznym ideałom w projektach ogrodów o dominującej włoskiej genezie stosowano wielokrotnie symboliczne w treści postaci architektoniczne, rzeźbiarskie czy krajobrazowe, włącznie z oryginalnymi upostaciowaniami wodnymi (ogrody willi d'Este w Tivoli²¹).

Dopiero 300 lat później, w epoce modernizmu, owa wizja wiecznej wiosny i szczęśliwości ulegnie kontrastującej przemianie za przyczyną **Ernesta Dowsona**²², kiedy to idylliczna poezja wprowadzi obrazy smutnej i mglistej jesieni, a moment przełomu przeniesie się z porannej zorzy w pomroki wieczoru.

W XVII wieku „neoplatońska i arystotelesowska wizja Kosmosu zostaje zarzucona i człowiek przyjmuje wobec przyrody nową postawę, odległą od zapartywań ludzi epoki renesansu”²³ — powstały w ten sposób w następnym wieku tzw. angielskie ogrody krajobrazowe²⁴. Antycypacją ogrodów barokowych były także manierystyczne i ekscentryczne wizje *decorum* wzbogacone różnymi maskaronami czy czarodziejskimi postaciami, zadziwiające i zaskakujące przybysza (ogrody Hellbrunn w Salzburgu)²⁵.

Wspaniałe barokowe kompleksy ogrodowo-pałacowe o panoramicznej strukturze przestrzeni i zgeometryzowanym układzie, o charakterystycznej dla stylistyki dynamice i specyficznym „chiaroscuro”, także symboliczne w sferze triumfalizmu władzy i przepychu argumentują przekonanie człowieka o jego pełnej kontroli nad przyrodą. Źródło takiej estetyki tkwi zarówno w racjonalnej ideologii klasycystycznego baroku francuskiego, odmiennego od statyki renesansu²⁶, w potrzebie przystosowania ogrodu do funkcji rozrywkowej dla większej liczby arystokratycznych gości, jak i w inkorporacji idei teatralności przestrzeni. Interesujący jest brak faktu stylistycznej naprzemienności czynników klasycznych i barokowych, jak to widoczne jest w innych sferach sztuki — w sztuce ogrodowej elementy baroku i klasycyzmu istniały symultanicznie²⁷.

²⁰ M.I. Kwiatkowska, M. Kwiatkowski, K. Wesołowski: *Znane i nieznanie. Rezydencje, ludzie, wydarzenia*. Warszawa 2001.

²¹ Jean-Baptiste Camille Corot: *Ogrody willi d'Este*, 1843.

²² J.M. Rymkiewicz: *Myśli różne...*, s. 31.

²³ L. Impelluso: *Ogrody i labirynty...*, s. 324.

²⁴ Ibidem, s. 9—122; L. Majdecki: *Historia ogrodów*. Warszawa 1978.

²⁵ Giambattista Marino, poemat *Adone*, 1623, z motywem wędrowki przez 5 ogrodów zmysłów; A. Chmiel: *O manierystycznych związkach natury i sztuki w ogrodzie Armidy według Torquato Tassa*. W: *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury...*, s. 151—161.

²⁶ D. Lichaczew: *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*. Tłum. K.N. Sakowicz. Wrocław 1991, s. 78.

²⁷ Ibidem, s. 80—81.

W pełni zgodna i kompatybilna z ową rygorystyczną strukturą pozostaje wielka dworska sonata XVIII wieku, ale nie francuska, wiedeński cykl sonatowy, którego części składowe porównuje się do poszczególnych segmentów zespołu pałacowo-ogrodowego: forma sonatowa, część wolna i scherzo sfinalizowane roztańczonym rondem lub wariacjami. Wszelkie inne formy „towarzyskie” ówczesnej muzyki, jak wiedeńskie serenady, divertimenta czy francuskie suity, specyficzne dla instrumentów dętych, także służyły ogrodowej rozrywce sfer opiniotwórczych i kulturotwórczych.

Aksjomatem europejskiej kultury są stylowe metamorfozy architektonicznych i krajobrazowych kształtów „zielonego mikrokosmosu”, ewoluujących od klasycystycznych francuskich, zakorzenionych w absolutnych rządach i regułach oświeceniowego rozumu po swobodne poetyckie typu romantycznego pochodzenia angielskiego, będące skutkiem porewolucyjnych przemian oraz idei **Jeana Jacques’a Rousseau**. W porównaniu z alegoryczną funkcją średnio-wiecznych ogrodów klasztornych odmienne są teraz w swym przesłaniu ogrody dworskie i mieszczańskie, o świeckim charakterze i świeckie, miejskie i wiejskie, czyli te realistyczne i symboliczne, jak np. „Nowa Arkadia” w Ermenonville z grobowcem **Jeana Jacques’a Rousseau**²⁸.

Symbolem tych wielkich i luksusowych kompleksów jest oczywiście Wersal **Andre Le Notre’a**, czyli pełna integracja miasta, pałacu i ogrodu w imieniu **Apollina** jako symbolu Króla Słońce, koncepcja zakotwiczona w strukturze i wymowie klasycznej tragedii francuskiej (także ogród w Chantilly, Vaux-le-Vicomte, Villandry²⁹, pałac w Schönbrunn, park w Pietrodworcu **Piotra Wielkiego**). Jak celnie podsumował to **Ryszard Przybylski**, „na przełomie wieku XVII i XVIII Paryż przeniósł miłość z buduarów do parków”³⁰.

Służyły temu często mitologiczne w wymowie dekoracje wodne, rzeźbiarskie, stosowana na szeroką skalę perspektywa, sztuka teatralna, maskarady i aspekty żartobliwości, gry, sieć kaskad, kanałów i układy labiryntów, a także muzyka, z której zbiorów wiele powstaje już ku rozradowaniu i zabawie (opera buffa, liczne formy wokalnie-instrumentalne o tematyce mitologicznej); nasuwa się tu przede wszystkim skojarzenie z plenerową twórczością **Georga Friedricha Händla** (suita *Muzyka ogni sztucznych, Muzyka na wodzie*) i później liczne

²⁸ L. Impelluso: *Ogrody i labirynty...*, s. 293—341: święty gaj, ogrody Chrystusowe (Botticelli), Maryjne, pokusy, cnót, zmysłów (Tycjan: *Wenus z organistą i amorkiem*, 1548), alchemiczny, ogród emblematów (jako kuźnia koncepcji filozoficznych, moralistycznych, sakralnych czy satyrycznych), martwa natura (też jako symbol wystawnego życia i przepychu), ogrody filozofów, masonów, umarłych (od XVI wieku, Arkadia koło Łowicza Heleny Radziwiłłowej, Nicolas Poussin: *Et in Arcadia ego*, 1639, nagrobek Jeana Jacques’a Rousseau w Ermenonville, 1789, Arnold Boecklin: *Wyspa umarłych*, 1886), chiński ogród refleksji, barokowy ogród okrągły.

²⁹ Obok największego i najdłuższego na świecie labiryntu w Irlandii Północnej w Peace Maze z końca XX wieku.

³⁰ R. Przybylski: *Ogrody romantyków*. Kraków 1978, s. 107.

przykłady gatunku *Tafelmusik* **Georga Philippa Telemanna**. W miarę „znormowane” wykształcenie i poziom kultury wyższych warstw społecznych w tym okresie powodowały, iż „nie istniała przepaść pomiędzy kompozytorem a publicznością”³¹.

W historii muzyki nie wyróżnia się dosłownego terminu „muzyka ogrodowa” (*garden music*) jako osobnej nazwy na określenie zbioru utworów wykonywanych na wolnym powietrzu. Istnieje natomiast wspomniane już określenie *Tafelmusik* (dosł. muzyka do stołu), które wskazuje na istniejącą od XVI wieku muzykę, wykonywaną podczas ceremonii i bankietów na wolnym powietrzu (np. w ogrodach królewskich). Były to zazwyczaj utwory o lekkim i tanecznym charakterze jak *divertimenta*, *cassazione*, *serenady* i inne. Przykładem takiej twórczości mogą być pisane na zamówienie kompozycje **Mozarta** (*Eine kleine Nachtmusik*). W XIX wieku rodzina **Straussów** czy **Joseph Lanner** piszą walce, polki i inne utwory, często wykonują je w parkach wiedeńskich (np. w Stadtparku, gdzie obecnie znajduje się pomnik Johanna Straussa), a dzięki temu szeroki dostęp do owej muzyki „ogrodowej” uzyskali wszyscy spacerowicze.

Zgodnie ze znaną koncepcją odmienności włoskiego i francuskiego baroku katolickiego od jego ewangelickiej odmiany w północnej Europie można także mówić o zróżnicowaniu pełnej powagi holenderskiej koncepcji pałacowo-ogrodowej, pozbawionej owej emfatyczności i pompatyczności, charakterystycznej dla absolutystycznych ustrojów; zrezygnowano też z wszelkich postaci mitologii na rzecz symboliki chrześcijańskiej. Charakterystyczną cechą dekoracji ogrodowej stały się natomiast już od XVII wieku... słynne tulipany. A jeszcze inaczej przedstawiało się to w Anglii, odsuwającej sztuczność Wersalu na rzecz „harmonijnej kompozycji scenerii” według reguł palladiańskich³².

I ponownie nasuwa się specyfika europejskiej dychotomii kulturowej, a co za tym idzie, artystycznej: odmienna w swym wyrazie, oświeceniowa i racjonalna z ducha muzyka **Jana Sebastiana Bacha** oraz innych północnych mistrzów organowych oraz dominującej tu muzyki religijnej w pełni koresponduje z nastrojami północy, demokratycznej i doktrynalnej w swej luterkańskiej sakralności. Te klimaty różnią się od typowo katolickiego barokowego, monumentalnego i dekoracyjnego stylu tworzenia **Georga Friedricha Händla**, stylu rozwiniętego w chłonnej artystycznie i zamożnej, protestanckiej, mieszczańskiej Anglii, jednak pozbawionej znaczniejszych talentów muzycznych w tej epoce.

Ta geograficzna i chronologiczna ewolucja sztuki ogrodowej: od włoskich ogrodów renesansowych, poprzez barokowe oświeceniowe francuskie ogrody po ogrody angielskie krajobrazowe XVIII wieku koresponduje, nieprzypadkowo,

³¹ M. B u k o f z e r: *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*. Przeł. E. D z i ę - b o w s k a. Kraków 1970, s. 553.

³² Zob. *Historia piękna*. Red. U. E c o. Przeł. A. K u c i a k. Poznań 2005, s. 242.

z rozwojem muzyki: od „szczytów inwencji” we Włoszech w okresie renesansu, obok centrów niderlandzkich i francuskich, przez eksplozję włoskiej muzyki baroku, po wielką syntezę niemiecką aż po ześrodkowanie klasycyzmu w dworskich kręgach rokokowej Francji i kanonicznie klasycznego Wiednia. Z powyższego wynika interesujące i powtarzające się kilkakrotnie w europejskiej sztuce zjawisko retardacji muzyki w stosunku do innych artystycznych orientacji (np. impresjonizm), gdyż owa genialna synteza muzycznych czynników barokowych ma miejsce w racjonalnym, zintelektualizowanym XVIII wieku, co reprezentuje wzorcowo dzieło **Jana Sebastiana Bacha**, a idee muzyki klasycznej objawiają się w pełni dopiero w II połowie tego wieku, wtedy gdy ogrody europejskie przejęły już brytyjskie prądy romantyzujące z początku stulecia.

I podobnie forma powstałej w baroku suity jest w dużej mierze paralelna do charakterystycznej w sztuce francuskiej odmiany parteru, kompartymentowego, składanego z rozmaitych elementów wodnych, oranżeriowych czy gazonowych, tak jak chronologiczne różnicowanie labiryntów (wysokie w baroku wobec parterowych renesansowych)³³ można odnieść do skomplikowanej barokowej fugi typu konstruktywnego, wertykalnego, formy wykształconej z linearnej polifonii poprzedniego okresu, postaci zaczątkowej fugi wczesnego baroku niemieckiego i niderlandzkiego. Słynny cykl koncertów **Antonio Vivaldiego** o porach roku także swymi korzeniami sięga popularnej tematyki tego okresu, realizowanej w szeregu alegorycznych dzieł plastycznych czy rzeźbiarskich w ogrodach³⁴, o sławnym oratorium **Josepha Haydna** nie wspominając.

Egzotyczny, asymetryczny, wyrafinowany i frywolny w swej wymowie, intymny wręcz, nacechowany odniesieniami mitologicznymi (tym razem do **Wergiliuszowej** sielanki), erotyką oraz aurą bukolicznej dworskiej zabawy ogród rokokowy, zwłaszcza francuski, jawi nam się w pełni zespolony z taką muzyką drobnych utworów czy kameralnych oper komicznych i mitologicznych, ozdobionych swoistą ornamentyką, przeznaczonych do wykonania w małych salach pałacowych dla nielicznych i schyłkowych warstw arystokratycznych. Rezydentem tego stylu jest sławna i cenna dla muzyki galijskiej szkoła osiemnastowiecznych klawesynistów, a przede wszystkim twórca wersalskiego stylu **Jean Baptiste Lully** oraz mieszczański sentymentalizm północno-niemieckiego stylu galant (między innymi synów Jana Sebastiana Bacha, sonaty **Georga Philippa Telemanna**).

Klarowne w innych sztukach granice stylowe w sferze ogrodu są nie dość istotne; symultaniczność wyróżników rokoka, sentymentalizmu i preromanty-

³³ L. Majdecki: *Historia ogrodów...*, s. 189—190.

³⁴ Bartolomeo Manfredi, *Alegoria pór roku*, pocz. XVII wieku, James Thomson, *The Seasons*, 1726—1730, w: M. Battistini: *Symbole i alegorie. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*. Tłum. K. Dyjas. Warszawa 2005, s. 32—33.

zmu sprawiła, że pojawiają się jednocześnie romantyczne ogrody krajobrazowe. Ta „romantyczna poezja ogrodów”³⁵, zapoczątkowana projektami zrodzonymi w liberalnej demokratycznej Anglii, projektami między innymi **Williama Kenta** typu „landscape gardening” z elementami orientalizmu i wspierającymi się na aurze powieści gotyckiej³⁶ rozpowszechniła się w całej Europie.

„Krajobrazowy ogród romantyczny — czytam, oglądam, czuję”³⁷ zapoczątkowany w niepokojącym klimacie od postaci **Wertera**³⁸ i wywiedziony genetycznie z założeń antycypującego romantyzm rokoka³⁹ — stanowił kolejny wyraz odwzorowania nowych ideologii politycznych i społecznych, czynnik uświadomienia demokratycznych zasad europejskiego ładu i zarazem skutek innego już stosunku do przyrody, pełnego respektu dla jej niesymetryczności i swobody, innych relacji podziwu. Z czasem te tendencje ewoluowały w kierunku pełnych kompleksów o wyrazowości romantycznej z bogatym zbiorem akcesoriów w postaci jaskiń, kaskad, urwisk, strumieni, a także z charakterystyczną dla epoki symboliką celtycką. Kameralne sceny ogrodowe, rozdrobnienie przestrzenne z akcentami mediewistycznymi⁴⁰ można odnieść do panującej w muzyce okresu tendencji do tworzenia cykli miniatur programowych lub pozabawionych tytułu (**Robert Schumann, Franz Schubert, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Fryderyk Chopin, Johannes Brahms, Piotr Czajkowski**).

W tych koncepcjach uwidoczniły się precyzyjnie odmienne upostaciowania francuskiego absolutyzmu i angielskiej myśli liberalnej zakorzenionej w ideach partii wigów⁴¹, a w efekcie zgeometryzowany i retoryczny układ kontynentalny przemienił się w ciągłość uporządkowanej ujednoczonej przestrzeni ogrodu, parku, łąki i domostwa, w krajobraz ogrodowy wyprzedzający ówczesne tendencje malarskie⁴², wywiedziony z idei palladianizmu i zespolony z klasycystycznym stylem budownictwa ogrodowego⁴³. Przyświecało im popularne wówczas hasło „malarstwo krajobrazu”⁴⁴ zintegrowane także z rzeźbiarską czy malarską realizacją scen i postaci historycznych.

³⁵ Ibidem. D. Lichaczew: *Poezja ogrodów...*

³⁶ P. Mróz: *Sztuka asymetrycznej przekładalności. Angielska powieść gotycka a struktura semantyczna ogrodów nieklasycznych*. W: L. Sosnowski, A.I. Wójcik: *Świat ogrodu...*, s. 275—300.

³⁷ L. Sosnowski, A.I. Wójcik: *Świat ogrodu...*, s. 306—307.

³⁸ R. Przybylski: *Ogrody romantyków...*, s. 19.

³⁹ D. Lichaczew: *Poezja ogrodów...*, s. 169, 185.

⁴⁰ L. Majdecki: *Historia ogrodów...*, s. 500—509.

⁴¹ D. Lichaczew: *Poezja ogrodów...*, s. 101.

⁴² Ibidem, s. 157.

⁴³ Ogród w Chiswick projektu Richarda Boyle’a; malarstwo Williama Hogartha; ogród w Twickenham Alexandra Pope’a; ogród w Stourhead Henry’ego Hoare II skomponowany według obrazów Claude’a Lorraine’a i symbolizujący wędrówkę Eneasza; ogrody malarza Humphry Repton’a jako miejsca mieszczkańskich spotkań i bez odniesień symbolicznych u progu XIX wieku.

⁴⁴ L. Impelluso: *Ogrody i labirynty...*, s. 92.

Podobnie w muzyce metafizyka i idealizm niemieckiego romantyzmu zobrażowane zostały w woniach i połyskach krążących w rajskich ogrodach **Roberta Schumanna** *Raj i Peri*⁴⁵. Także słynna Villa d'Este doczekała się swej muzycznej ekfrazy — we fragmencie z fortepianowego cyklu *Lata pielgrzymstwa Ferenza Liszta* (cz. III *Aux cypres de la Villa d'Este*, nr 2, nr 4 — *Les jeux d'eaux a la Villa d'Este*), tym cenniejszej, że owocującej stylistycznie i symbolicznie w XX wieku, w utworze **Maurice'a Ravela** *Les jeux d'eaux a la Villa d'Este*⁴⁶.

Rozwijana zielona przestrzeń publiczna w Anglii miała miejsce w II połowie XIX wieku, w erze wiktoriańskiej, była terenem spotkania klas, transmisji stylów obyczajowych i czynnika realizacji mody na zdrowy sposób życia uwidaczniany poprzez spacer; w Niemczech nabierało to natomiast cech monumentalizacji i triumfalizmu po zwycięstwie nad Napoleonem. Zdumiewające jest, iż także w sztuce ogrodowej XIX wieku wykorzystywano z upodobaniem regułę *idee fixe*, tak dobrze nam znaną z arcydzieł **Berlioza** i **Wagnera** (rezydencja księcia **Hermana Puecklera** w Muskau koło Nysy, Działyńskich w Gołuchowie)⁴⁷.

Wtedy to we francuskiej na nowo rysującej się kulturze modernistycznej spod znaku parnastów i symbolistów **Theophile'a Gautiera** i **Paula Verlaine'a** wspomniana przemiana idyllicznego toposu szczęścia o poranku zainspirowała odmienne w klimacie opiewanie wieczornych zórz, blasku „złotej jesieni” i „światła księżycy”. Do tych metamorfoz, do toposu elegijnego „bolejących ogrodów”⁴⁸ i powiązania toposu z toposem cmentarnym, z pejzażem krainy śmierci, co zapoczątkowane zostało uczuciami młodego w połowie XVIII wieku i obrazami **Nicolasa Poussina**, dostosowała się i muzyka⁴⁹...

Jeżeli więc to poeci dokonywali przemian toposu, to czynili to również w odpowiedzi kompozytorzy, szukający wytchnienia w „zielonych gabine tach”⁵⁰ i w krętej, arabskiej linii charakterystycznej dla secesji⁵¹, co uwidacz nia się np. we wczesnych *Arabeskach* **Claude'a Debussy'ego**. Podobnie jak jednym z popularnych tematów epoki był łabędź — słyszymy go w słynnej mi-

⁴⁵ Włoskie tendencje natomiast zostały romantycznie, burzliwie odtworzone na przykładzie szwedzkiej tragedii królobójstwa Gustava III w operze Giuseppe Verdiego *Bal maskowy* z ogrodami w królewskiej rezydencji w Drotningholm, zdradzającej wpływy francuskie.

⁴⁶ R. Howat: *The Art of French Piano Music. Debussy, Ravel, Faure, Chabrier*. New Haven—London 2009, s. 167.

⁴⁷ L. Majdecki: *Historia ogrodów...*, s. 628—630, 660—667.

⁴⁸ J.M. Rymkiewicz: *Mysli różne...*, s. 38—46, np.: Juana Ramana Jimenez *Jardines galantes* (1904).

⁴⁹ M.in. Fredericka Deliusa *Walk to the Paradise Garden. The Dance Rhapsodies* nr 1 i 2.

⁵⁰ D. Lichaczew: *Poezja ogrodów...*, s. 62.

⁵¹ L. Majdecki: *Historia ogrodów...*, s. 730 i nast.; zob.: *Dziwny ogród* Józefa Mehoffera, 1902—1903; *Dzieci w ogrodzie* Władysława Podkowińskiego, 1892; impresjonizm: Pierre-Auguste Renoir, *Huśtawka*, 1786; Bertha Morisot, *Kosz ogrodowy*; *Sad kwitnący w Pontoise*, Camille'a Pissarro, 1877; postimpresjonizm: Vincent van Gogh.

niaturze **Camille’a Saint-Saënsa**⁵², a symbolicznie pojawia się ten motyw u **Wagnera** — *Lohengrin*, główny motyw dekoracyjny ulubionego przez niego zamku **Ludwika II Bawarskiego** Hohenschwangau.

Nieprzypadkowo szczytów ogrodowej poezji dźwiękowej sięgnęły dzieła modernistycznego impresjonizmu, oczarowanego szmerem wody i „woniemi w wieczornym powietrzu”⁵³ impresjonizmu czy francuskiego weryzmu (**Louis Charles Bonaventure Bruneau** — *Le Jardin du paradis* według fairy-tale **Christiana Andersena**)⁵⁴. Stąd poniższe prezentacje wytworów „harfy Eola” w utworach **Maurice’a Ravela** (*Le jardin féerique* z suity *Ma mere l’oye*), **Manuela de Falli** (*Noce w ogrodach Hiszpanii*)⁵⁵ i **Claude’a Debussy’ego** (*Jardins sous la pluie* z suity *Estampes*).

Mieniący się różnorodnymi barwami, także fanfarami i dzwonami, finalny w roli kody ogród **Ravela** — podobnie jak iskrzący się, roztańczony i pełen aluzji *Koncert w ogrodach Tuileries* **Euarda Maneta** (1862) to zarazem przechadzka po nim — znamionuje to zamierzona ewolucja warsztatu kompozytorskiego od prostej do rozbudowanej akordowej faktury i do trójplanowości, od dawnych późnobarokowych środków do impresjonistycznej artykulacji i efektów instrumentalnych na fundamencie kombinowanej diatoniki z drugoplanową funkcją chromatyki w strefie harmoniki.

Zabarwiony ludową nutą hiszpańską, feerią barw i ruchu impresjonizm ze środkowego okresu tworzenia u **Manuela de Falli** oraz pełen radości, witalizmu **Bachowskiej** toccaty⁵⁶ obraz **Claude’a Debussy’ego** (*Pour le piano*), nawiązujący do cennego dla galijskiej kultury okresu rodzimych klawesynistów — to dwie odmiany „muzyki ogrodowej” tej orientacji. Ożywcze krople, a potem ulewa, ów *elan vital* w miniaturze **Debussy’ego** wyraża się w technice *perpetuum mobile*, diatonicznej podstawie harmonicznnej, prostym kształcie melodii ukrytej w pasmach figuracji, w migotliwości struktur figuracyjnych traktowanych w funkcji barwowej — jest jak pisze redaktor tomu, kompozytor, redaktor i pianista **Bolesław Woytowicz**: „trzeba wchłonąć w siebie życiodajną siłę deszczu, nasycić się, wypocząć, patrzeć, jak wszystko w ogrodach ożywa i świeci brylantami kropel — trzeba się cieszyć, żyć...”⁵⁷.

Połykujące i fascynujące barwą obrazy symfoniczne na fortepian z orkiestrą *Noches en los jardines de España* **Manuela de Falli**, zrodzone w Sitges, śród-

⁵² Symbol od czasów starożytnych związany z muzyką, kojarzony z Apollem i muzami, zwłaszcza z Erato, przeciwieństwo kruka, symbolu nocy, atrybut Wenerzy; zob.: **Filippino Lippi**, *Alegoria muzyki*, 1500, w: L. Impehuso: *Natura i jej symbole...*, s. 304—306.

⁵³ Tytuł jednego z cyklu preludiów C. Debussy’ego (Livre I nr 4. *Les sons et parfums tournent dans l’air du soir*).

⁵⁴ Richard Langham Smith, *Bruneau*. Grove on-line [data dostępu: 11.07.2012].

⁵⁵ D. Cook: *The Language of Music*. London—New York—Toronto 1960, s. 172.

⁵⁶ Ch. Rueger: *Konzertbuch. Klaviermusik A—Z*. Hrsg. von Ch. Rueger. Leipzig 1979, s. 257.

⁵⁷ C. Debussy: *Estampes*. Red. B. Woytowicz. Kraków 1968, s. 30—31.

ziemnomorskiej „kolonii” artystów⁵⁸, ułożone są w trzy części (*En el Genera-life, Danza lejana, En los jardines de la Sierra de Cordoba, 1909—1915*)⁵⁹; zbliżają się w swej orkiestrowej barwności do rosyjskiej szkoły narodowej i kontynuują z jednej strony gatunek *Wariacji symfonicznych Cezara Francka* czy jego poematu symfonicznego z fortepianem *Les Djinns*, a z drugiej — rodzaj *Nokturnów Debussy’ego* — odmalowują roztańczoną, ciepłą hiszpańską, pełną tajemnicy noc (zainicjowaną mrocznym pejzażem tajemniczego zamku w cz. I), zaznaczoną arabską egzotyką ornamentowanych melodii i rytmów⁶⁰.

Topos o przeciwnym znaku stworzył bolejącą i pełną niepokoju, typową dla kultury germańskiej wizję romantyczną muzycznej ekfrazy w postaci obrazu **Arnolda Boecklina** *Wyspa umarłych*, a rosyjski twórca **Sergiusz Rachmaninow** uwiecznił ten klimat w poemacie symfonicznym o tym samym tytule (1909). Ekspresjonistyczny w stylu i technice wokalne jest **Arnolda Schoenberga** cykl pieśni (*George-Lieder* op. 15 do tekstów z *Das Buch des hängenden Gärten*)⁶¹. Wspomnienia wymaga ponadto miniatura z cyklu *Obrazki z wystawy Modesta Musorgskiego Tuileries*⁶².

W swym rozbudowanym poemacie, skonstruowanym łukowo, od początkowej ciszy do końcowego zamierania **Sergiusz Rachmaninow** odtwarza ów nastrój dojmująco, ponuro, diabolicznie, traktując partię solowych skrzypiec, transponując z oryginału malarskiego postać kościotrupa z tym instrumentem. Kwestia materiałowa utworu zogniskowana jest wokół tematu głównego, swoistego *memento mori*, acz rozszczepianego wariacyjnie na jego derywaty; temat ten wybrzmiewa w końcu poematu. Nastrój statycznego utworu, obfitującego w kołyszące, marszowe i ościnatowe struktury, ale prezentującego i szerokie kantyleny w swej germańskiej melancholii, grobowej atmosferze jest nie tylko pokłosiem

⁵⁸ C.A. H e s s: *Manuel de Falla*. Grove online [data dostępu: 11.07.2012].

⁵⁹ Cz. I koncentryczna, cz. II i III taneczne; cz. III z motywem z cz. II monomotywiczna z epizodem wywiedzionym z cz. II (nr 39—42).

⁶⁰ Nieciągła narracja, liryka kantylenowych fragmentów, statyczna technika akordowa na bazie prostej diatoniki, zabarwianej modalnie czy momentowo skalą arabską, charakterystyczna francuska cykliczność i wszechobecna figuracja w konstrukcyjnej roli barwowej zmięrzają do typowo impresjonistycznego zanikania przebiegu.

⁶¹ A. J a r z ę b s k a: *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*. Wrocław 2004, s. 85.

⁶² Ponadto: opery drama giocoso Anfossiego Pasquale *La Finta giardiniera* (1774), Joaquina Turiny *Jardin de Oriente* (1923) oraz fortepianowy *Jardin d’enfants*, Idylla-Etude *Mili Balakiriewa Au Jardin* (1888), Idylla Adolfa Henselta *Etude Au jardin* (1888), 8 pieśni Gabriela Faure *Jardin clos* do słów Charlesa van Lerberghe, 5 pieśni Claude’a Debussy’ego *Dans le jardin* według Charlesa Baudelaire’a, Rogera Ducasse *Au jardin de Marguerite* (1913) według Fausta poemat symfoniczny z chórem, balet Aleksandra Tansmana *Le jardin du paradis* (1922), Bohuslava Martinu fortepianowy *Fenetre sur le jardin*, Michela Tippetta *The Knot Garden* (1969) fragment z opery Fredericka Deliusa *Fennimore and Gerda (The Walk to the Paradise Garden)*, poemat symfoniczny Arnolda Baxa *Garden of Fand* (1913), koncert skrzypcowy Benta Soerensena *Sterbende Gaerten* (1993).

Wagnerowskich wizji, ale i niezwykle trafną ekfrazą malarsko-muzyczną, zrodzoną z własnych, słowiańskich depresji. I będzie nam bliski ów posepny, bardzo pesymistyczny pejzaż pomimo tego, że lubił go Adolf Hitler...

Ekspresjonizm wczesnego **Arnolda Schnöberga** odczuwany jest dogłębnie w *Księdze wiszących ogrodów op. 15 (Das Buch der hängenden Gärten)*. 15 miniatur wokalnych do słów **Stefana George'a** stanowi świat intymnej, lecz dramatycznej zarazem ekspresji, stan rozedrganej dylematami duszy w typowo niemieckim klimacie (pieśń 2. *Hain in diesen Paradiesen*). Nieciągła narracja, nasycenie przebiegu chromatyką, częste skoki melodyczne i rodzaj struktury głosu w stylu *Sprechgesang*, izolowane punkty akordowe odzwierciedlające ból, krzyk — elementy te symptomatyczne są dla specyfiki niemieckiej mentalności (np. pieśni 6 i 11 *Jedem Werke bin ich furder tot* i *Als wir hinter dem bebluhemten Tore*). Niemniej jednak liryka niektórych pieśni odbiega od kanonu germańskiej wyrazowości — **Schönberg** wkracza czasami w liryczne, subtelne kręgi swojej kultury, co tak istotnie odczuwalne było w tym czasie w orkiestrowej secesyjnej poezji **Gustava Mahlera** (pieśni 5: *Sage mir, auf welchem Pfade* z lirycznym zaśpiewem, 14: *Du lehnest wider eine Silberweide* z recytacyjną partią wokalną).

Ważna jest jeszcze jedna metamorfoza tej stałej idei arkadyjskiego ogrodu za sprawą poczynionej przez klasycyzujących parnasistów⁶³ reaktywacji klimatu rokokowego **Jeana Antoine'a Watteau**, odrzuconego przez klasycystycznych akademików pierwszej połowy XIX wieku. Pożegnanie z owymi *fetes galantes* i *fetes champetres* podjęli znowu poeci — **Theophile Gautier**, **Theodor de Banville** i **Gerard de Nerval** (ponowił topos *jardin d'amour* **Bolesław Leśmian** i **Leopold Staff** w swym panestetyzmie⁶⁴), a za nimi klasycyzujący i żartobliwy eklektyk spod znaku Grupy Sześciu — **Francis Poulenc**, tworząc swoją słynną miniaturę *L'embarquement pour Cythere* w stylu walca i w klimacie wesolej, acz melancholijnej beztroski oraz miłosnych zabaw na wyspie **Afrodyty** czy słynny klawesynowy *Concert champetre* napisany dla **Wandy Landowskiej** na fali owych rokokowych reminiscencji.

Trzyczęściowy stylizujący koncert nawiązujący do gatunku wczesnego **Haydna** i preferowanego XVIII wieku klawesynistów⁶⁵, prosty w konstrukcji architektonicznej⁶⁶, z *Sicilianą* w cz. II jest szczytowym osiągnięciem drugiego

⁶³ Por. *Fete galante* Th. de Banville'a, 1842, *Fetes galantes* P. Verlaine'a, 1869, *Un voyage a Cathere* Ch. Balldelaire'a — rozstania z idyllą czasu minionego. *Literatura Europy. Historia literatury europejskiej*. Red. A. Benoit-Dusauso, G. Fontaine, red. przekładu E. Skibińska. Gdańsk 2009, s. 614; J. Tomkowski: *Literatura powszechna*. Warszawa 1997, s. 160. Zob. także J.M. Rymkiewicz: *Myśli różne...*, s. 67—93.

⁶⁴ J.M. Rymkiewicz: *Myśli różne...*, s. 100—130.

⁶⁵ J. Bauman-Szulałkowska: *Serenite — humor — fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisa Poulenca*. Poznań 2000, s. 44—46.

⁶⁶ Cz. I: ABCA, cz. II ab cc, forma katalogowa cz. III.

okresu tworzenia kompozytora (z lat 1922—1940), okresu odznaczającego się idiomem serenite i znamionami klimatu **Strawińskiego**. Ten pastoralny klimat wspomagany jest charakterystycznym dla twórcy stosowaniem muzycznego humoru (ironia na temat „ptasich motywów” **Beethovena** z *Koncertu fortepianowego G-dur* (zakończenie cz. II).

„Duch” koncertu, jego elementy warsztatowe⁶⁷ stawiają pytania o wpływ idei Art Deco, o infiltrację założeniami kubistów czy **Guillaume’a Apollinaire’a**, co w sumie sprowadza się do tez Grupy Sześciu, wzorującej się na idiomie **Strawińskiego** w kontraście do dzieła **Debussy’ego**. Z tym nastrojem kojarzy się fortepianowych *6 Epigrafów antycznych* **Claude’a Debussy’ego** (1914).

Znane preferencje **Oliviera Messiaena** dla kultury Wschodu objawiają się w pełni w wielkiej symfonii nazwanej terminem z sanskrytu *Turangalila*, której już sam tytuł jest i symboliczny, i interdyscyplinarny. Turanga to element rytmiczny, ruch, a lila jest symbolem boskiej interwencji w świecie kosmosu, kreacji oraz toposu *l’amour et la mort*, czyli rozumie się to monumentalne dziesięcioczęściowe dzieło⁶⁸ jako kontynuację mitu **Tristanowskiego** (1946). Mistyczne piękno chwili miłości w ogrodzie, a więc muzyczny obraz zespolenia symboli, odnajdujemy w części 6 *Jardin du sommeil d’amour*.

„Transwersalne ogrody” XX wieku, kontynuujące narodowe i eklektyczne tradycje epoki poprzedniej, użytkujące nowe technologie konstrukcji stalowych i szklanych, otwarte przestrzenie o różnorodnych funkcjach, terapeutycznych czy edukacyjnych⁶⁹, projektowane ku ucieście mieszczan, pozostały już do dzisiaj jako niezliczone place wypoczynkowe, rekreacyjne i wielofunkcyjne, wraz z ogrodami zoologicznymi, botanicznymi, zdrojowymi, działkowymi, jordanowskimi i bulwarami. Ta tendencja zapoczątkowana przez słynną rozbudowę Paryża według projektu **George’a Eugene’a Hussmanna** w połowie XIX wieku stała się zjawiskiem powszechnym jako krajobrazowa planistyka urbanistyczna⁷⁰, sięgająca tradycyjnych projektów organicznych z otoczeniem (przykład to słynna willa **Franka Lloyda Wrighta** — *Dom nad wodospadem*, 1936).

Poszczególne epoki dokonywały kreatywnego odczytywania owego wielowiekowego semantycznego „systemu ikonologicznego”⁷¹. Ewolucja koncepcji ogrodu od „uczonego”, kształtującego myśli i rozumianego ideologicznie w ba-

⁶⁷ Proste i chwytliwe melodie, liryzm cz. II, ostatowa technika akordowa, redukcja faktury z elementami ornamentyki neorokokowej, skameralizowana orkiestra, baza diatoniczna i wyraziści neoklasyczny styl z segmentami rokokowej ruchliwości.

⁶⁸ *Introduction, Chant d’amour 1, Turangalila 1, Chant d’amour 2, Joie du sang des etoiles, Jardin du sommeil d’amour, Turangalila 2, Developpement de l’amour, Turangalila 3, Final.*

⁶⁹ B. Tokarz: *Ogrody transwersalne (przyczynek do tematu)*. W: *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury...*, s. 15—30; np. Ogród Doświadczeń w Nowej Hucie im. Stanisława Lema.

⁷⁰ L. Majdecki: *Historia ogrodów...*, s. 670 i nast.

⁷¹ D. Lichaczew: *Poezja ogrodów...*, s. 7.

roku poprzez rokokową zabawę po emocjonalną, nastrojową i asocjatywną semantykę romantyczną, spełniającą funkcję ekfrazy rzeczywistości i „wnętrza duszy” — jest odzwierciedleniem przemieniającej się historii idei, przeobrażeń światopoglądu i rewolucji społecznych, jest także rezultatem prekursorskich odczuć artystów wszelkich epok⁷².

W europejskiej kulturze zaznaczyły się także koncepcje „świątyni dumania” wielkich ich twórców (**Johanna Wolfganga Goethego** ogrody w Weimarze, botaniczny ogród w Uppsali **Karola Linneusza**, ogrody Linderhof **Ludwika II Bawarskiego** czy Park Guell **Antonio Gaudiego**), tak żywotnie zaznaczone w historii muzyki (nostalgiczna „magdalena” w Tymoszówce **Karola Szymanowskiego**, **Jarosława Iwaszkiewicza** w Podkowie Leśnej⁷³), czy inne tak jak „ogród sztuki” **Zbigniewa Herberta**⁷⁴, symptomatyczny **Krzysztofa Pendereckiego** w Luśławicach czy sławny ogród **Claude’a Moneta** w Giverny, rozpoznawalny na licznych jego arcydziełach ze słynnym japońskim mostkiem w aureoli nenufarów⁷⁵.

U zarania owych metamorfoz tkwi średniowieczna interpretacja ogrodu jako raj i chrześcijańskiej symboliki wraz z ciągłym odnawianiem antycznej mitologii w renesansowym uporządkowanym parku. Docelowym punktem owego rozwoju stał się wielowymiarowy, z nieograniczoną przestrzenią odkrywającą się w czasie spaceru dynamiczny ogród-fantazja w epoce romantyzmu — „słowo weszło do ogrodu”⁷⁶. Był on jednocześnie konglomeratem stylowym, symbolem romantycznej „jedności przeciwieństw”.

I ponownie powrócić trzeba do metamorfoz antycznych koncepcji „kulturowej przestrzeni rekreacji” czy to w idei ogrodów Grecji jako prekoncypowanego układu architektonicznego, jako azylu dumania, kanonu sielanki, platformy zespolenia nauki, sztuki liczbowej z mistyką przyrody i świata nadprzyrodzonego, symbolu harmonijnej i swobodnego zespolenia człowieka z naturą⁷⁷, czy wreszcie jako czynnika integracji myślenia epistemicznego oraz sentymentalnego⁷⁸.

⁷² Pieśni Zbigniewa Bargielskiego do sł. Elliota *Różany ogród* i Zbigniewa Bujarskiego *Ogrody* (1987).

⁷³ J. Iwaszkiewicz: *Sny; Ogrody*. Warszawa 1974.

⁷⁴ Z. Herbert: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Warszawa 2004.

⁷⁵ Claude Monet, Editions de La Martiniere, 2000 (od 1883 roku), serie nenufarów w l. 1903—1908, w: H. Duchting: *Impresjonizm*. Z niemieckiego przeł. J. Szymańska-Kumaniecka. Warszawa 2006, s. 104—107; też: *Peace Maze (Labirynt pokoju)* — czyli żywopłotowy labirynt z 2001 roku w Irlandii, najdłuższy i największy na świecie (3 km, 40 minut przejścia) czy *Ogród Europy* Liechtensteinów, czyli jeden z najsłynniejszych parków kontynentu w Czechach (koło Lednic, na granicy z Austrią).

⁷⁶ D. Lichaczew: *Poezja ogrodów...*, s. 315—317 (317).

⁷⁷ Angielska koncepcja Ebenezera Howarda miasta-ogrodu (1902); zob.: A. Czyszewski: *Trzewia Lewiatana. Antropologiczna interpretacja utopii miasta-ogrodu*. Kraków 2001.

⁷⁸ L. Sosnowski: *Mit Hellady a sztuka ogrodowa w Europie*. W: *Ogrody — zwierciadła kultury...*, s. 311—325.

Każda z epok późniejszych odczytywała te idee w sposób właściwy dla swojej ideologii — i w tym tkwi potężna siła starożytnego dziedzictwa, dziedzictwa także odczuwanego w sferze sztuki dźwięków. Nie traciło bowiem nic ze swej aktualności i później, skoro w porównaniu do obrazu **Bacha** jako katedry można opus **Chopina** odczuwać i odmalować jako ogród: „Twórczość Fryderyka Chopina brana jako całość jawi się jako zadziwiający w swej architekturze Ogród z licznymi alejami i agorami, gdzie przybysze dzielą się z sobą swymi wzruszeniami bardziej intymnymi i indywidualnymi niż zbiorowymi. Nie ma tu hierarchii Ołtarza, naw i nisz bocznych, jest meandryczna struktura rozwidlających się ścieżek”⁷⁹.

⁷⁹ A. Chłopecki: *Bach: Katedra versus Ogród*. „Chopin” 2010, nr 3.

Jolanta Szulakowska-Kulawik

Music and garden as the culture texts illuminating each other

Summary

The author treats a garden as a rich and diversified “culture text” and the area of “cultural communication”. The topic of gardens has been fascinating for philosophers, writers and artists since time immemorial. The garden is a borderline between the world of nature and culture. The text confirms the hypothesis that an ideology typical of a given civilization period has always influenced the architecture-landscape orientations while these have been the source of many outstanding artistic works. The garden is a reflection of man’s culture, a poetical figure, a reflection of various directions and music styles. Multidimensional interpretations of “garden” brought sense to various aesthetic, cultural and religious orientations from the ancient times to modernity.

Jolanta Szulakowska-Kulawik

La musique et les jardins comme des textes de culture qui s’illuminent mutuellement

Résumé

L’auteur traite le jardin comme un « texte de culture » riche et diversifié, ainsi qu’un terrain de « communication culturelle ». La thématique des jardins intéressait depuis toujours les philosophes, les écrivains et les artistes. Le jardin est un symbole limitrophe entre le monde de la culture et de la nature. Le texte soutient la thèse sur l’influence constante de l’idéologie en vigueur dans l’époque donnée sur les orientations architecturales et celles de paysage, qui étaient les sources de nombreuses oeuvres artistiques remarquables. Le jardin est le miroir de la culture de l’homme, de la figure poétique, il est le reflet de différents styles et directions de la musique. Les essences pluridimensionnelles donnaient le sens aux diverses orientations esthétiques, culturelles et religieuses, dès l’Antiquité jusqu’aux temps modernes.