

# Józef Opalski

---

## "Cudownie nieartykułowana mowa dźwięków..."

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3, 117-126

---

1972

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Józef Opalski*

**„Cudownie nieartykułowana  
mowa dźwięków...”**

Wiele utworów literackich obiera sobie jako temat muzykę. Pojęcie tematu rozumiemy tu bardziej szeroko. Istnieją dzieła literackie, których bohaterem jest kompozytor, inne, które próbują opowiedzieć muzykę, jeszcze inne, gdzie sceny kluczowe dla rozwoju akcji kojarzą się z muzyką.

Postawmy więc pytanie: jakie jest znaczenie muzyki w dziełach literackich i co to znaczy, kiedy muzyka pojawia się w jakimś utworze?

Sprawa pierwsza to zagadnienie korespondencji sztuk. Od dawna przedmiotem zainteresowań twórców i analityków było znalezienie czynnika spajającego wszystkie rodzaje sztuk, owej *correspondance des arts*, której od tak dawna szuka się na próżno. O ile w literaturze i plastyce już dość dawno znaleziono punkty stykowe i często używa się określeń zaczerpniętych z dziedziny historii sztuki i odwrotnie, o tyle spójnia na granicy literatury i muzyki są ciągle nietrwałe i wyglądają zawsze na robione nieco na siłę.

Rzecz bierze się stąd, iż od dawna próbowano przełożyć język muzyki czy też stopień jej zaangażowania emocjonalnego i estetycznego na język literatury. Dość wspomnieć tutaj przykłady tłumaczenia przez

Muzyka jako  
temat literatury

Przekładanie  
muzyki na ję-  
zyk literatury

Kornela Ujejskiego utworów Chopina (ze sławnym „marszem żałobnym” na czele) czy „Przybłądę Bożego” Witolda Hulewicza, próbę monografii Beethovena, gdzie żarliwa miłość autora do swego bohatera i jego muzyki rodzi bełkotliwy styl książki. Przykłady można by mnożyć, przenosząc się na teren innych literatur i w prawie każdej znalazłyby się utwory „przekładające” muzykę na język literacki.

Takie próby muszą skończyć się niepowodzeniem, gdyż muzyka — wyjąwszy utwory programowe czy ilustracyjne — jest sztuką asemantyczną. Zresztą posłużymy się tu trzema, jak się wydaje, reprezentatywnymi przykładami literackimi, z których każdy próbuje „opowiedzieć” jakiś utwór muzyczny. Oto przykład pierwszy, opis „arii katalogowej” Leporella z *Don Juana* Mozarta. Przypomnijmy sytuację: Leporello czyta Elwirze — jednej z ofiar Don Juana — rejestr jego kochanek:

*Don Juan*  
Mozarta

„Gdyby Leporello był charakterem lub osobowością refleksyjną, monolog taki byłby prawie nie do pomyślenia, ale właśnie dlatego, że jest on postacią muzyczną, że zatracą się w Don Juanie, aria ta ma tak wielkie znaczenie — jest reprodukcją całego życia Don Juana. Leporello jest narratorem epickim; ktoś taki nie musi być zarazem zimny i obojętny wobec swojego tematu, musi zachować jednak pewien obiektywizm. Tego Leporello nie potrafi; życie, które opisuje, porywa go, zapomina się w Don Juanie (...) Tak więc sytuacja ta nie polega na rozmowie Leporella z Elwirą o Don Juanie, lecz na nastroju, który tę całość ogarnia pod niewidzialną, duchową obecność Don Juana. Żeby prześledzić poszczególne fazy tej armii, żeby pokazać, jak ona spokojnie, umiarkowanie, ruchliwie narasta, jak ogień spoza niej coraz gwałtowniej strzela, kiedy życie Don Juana coraz szerzej i pełniej w niej się rozlega, jak Leporello coraz bardziej daje się porwać, jak pławi się w falach tej atmosfery erotyzmu, jak ta znów nabiera rozmaitych niuansów w zależności od różnic kobiecości będącej w zasięgu Don Juana, żeby pokazać, jak to wszystko znajduje w tej arii swój wyraz, nie na to tu miejsce”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> S. Kierkegaard: *Studia erotyki bezpośredniej czyli erotyka muzyczna*. Przeł. A. Buchner. „Res Facta” 1970 nr 4, s. 79.

Kierkegaard, pisząc o *Don Juanie*, jest olśniony i zafascynowany wielkością dzieła. Jego opis próbuje oddać wzruszenia i przeżycia, jakich doznaje słuchacz (widz), obcując z arcydziełem Mozarta. Ale nie tylko. Próbuje także stworzyć pewien system filozoficzny, który pozwoliłby mu umiejscowić dzieło Mozarta, a więc w szczegółowym wypadku i arię Leporella. Umiejscowić, tzn. ogarnąć swój entuzjazm i wtłoczyć rzecz nie do ogarnięcia w pewne ramy. Piękny i konsekwentny opis arii (sprowadzający się zresztą do efektów czysto zewnętrznych) kończy się kapitulacją. Autor „wykręca się” od szczegółowej analizy jakże częstym „nie na to tu miejsce.”

Olśniony Kierkegaard

Zresztą już wcześniej Kierkegaard dowodząc, że muzyka jest językiem, ponosi klęskę. Dowód ten przytaczamy bez komentarza:

Kierkegaard ponosi klęskę

„Poza językiem muzyka jest jedynym medium zwracającym się do ucha. Na tym polega analogia i to jest dowodem na to, że muzyka jest językiem”<sup>2</sup>.

Przykład drugi — Sonata skrzypcowa A-dur Cezara Francka:

„Jakże wspaniały dialog między fortepianem a skrzypcami usłyszał Swann z początkiem ostatniej części! Usunięcie ludzkich słów — zamiast — jak można było przypuszczać — dać folgę fantazji wykluczyło ją; nigdy mówiony język nie był tak nieubłagany logiczny, nigdy nie osiągnął w tym stopniu celowości pytań, oczywistości odpowiedzi. Najpierw samotny fortepian skarżył się niby ptak opuszczony przez towarzyszkę; skrzypce usłyszały go, odpowiedziały mu jak gdyby z sąsiedniego drzewa. Było to jakby na początku świata; jak gdyby było tylko ich dwoje na ziemi lub raczej w owym świecie zamkniętym wszystkimu innemu, wzniesionym logiką twórcy i gdzie będzie zawsze tylko ich dwoje. Światem tym — sonata. Czy ta niewidzialna i skarżąca się istota, której tkliwe skargi powtarza później fortepian, to jest ptak, czy niekompletna jeszcze dusza leciutkiej frazy, czy wróżka? Krzyki jej były tak nagłe, że skrzypek musiał co prędzej ująć smyczek, aby je pochwycić. Cudowny ptak! Skrzypek próbował go urzec, obłaskawić, ująć. Już

Swann słucha sonaty Vinteuila

<sup>2</sup> Kierkegaard: *op. cit.*, s. 38.

wszedł w jego duszę, już zbudzona melodia miotła na prawdę opętanym ciałem skrzypka niby ciałem medium”<sup>3</sup>.

Genialny przykład Prousta

Przykład ten jest o wiele bardziej skomplikowany niż poprzedni. Pamiętać należy, że w powieści nie występuje sonata Francka jako taka. Sonata, której słucha Swann, jest sonatą Vinteuila. Wiemy jednak, że pisząc tę scenę, Proust myślał właśnie o Sonacie A-dur (opisał to w swej dedykacji dla Jacques’a de Lacretelle’a). W tym wypadku rzecz staje się bardzo niebezpieczna, gdyż uwiedzeni wizją wielkiego artysty poddajemy się jej i patrzymy na utwór — daleki od wszelkiej programowości — przez pryzmat powieści, doszukując się w owych *Recitativo* — *Fantasia*, *Ben moderato* i *Allegretto poco mosso* treści zgola literackich. Trzeba zresztą przyznać, że Proust potrafił genialnie przełożyć formalny chwyt muzyczny na język literacki. Rzeczywiście, finałowe *rondo* jest napisane w formie kanonu, gdzie skrzypce powtarzają melodię fortepianu, jak gdyby wpadając mu w słowo, zanim skończy swą wypowiedź. Dlatego proustowska rozmowa ptaków jest znakomitą odpowiednikiem formalnej strony utworu.

I wreszcie przykład trzeci: Kwartet smyczkowy a-mol op. 132 Ludwika van Beethovena. Adrian Leverkühn rozmawia z Zeitblomem:

Kwartet smyczkowy Beethovena

„Wśród tych rozważań powrócił do kwartetu i trzeciej jego części, do jego atmosfery obcości i księżycowego pejzażu oraz do olbrzymich trudności w jego wykonaniu (...) — Zresztą — powiedział — jest tam jeszcze i czwarta część, nieporównane *finale* z krótkim marszowym wstępem i owym dumnie nakreślonym recitativem pierwszych skrzypiec, przygotowującym w sposób iście doskonały wejście tematu. Jedno tylko jest przykre — jeśli nie zechcesz nazwać tego pocieszającym, że w muzyce, przynajmniej w tej muzyce, istnieją rzeczy, dla których przy najlepszych chęciach nie znajdziesz w całym królestwie słowa prawdziwie je charakteryzującego przymiotnika, ani nawet kombinacji przymiotników. Męczyłem się nad tym ostatnio — nie znajdziesz adekwatnego określenia na ducha, postawę, gest tego tema-

<sup>3</sup> M. Proust: *W poszukiwaniu straconego czasu*. T. I. *W stronę Swanna*. Przeł. T. Zeleński (Boy). Warszawa 1965 PIW, s. 444.

tu. Bo jest w nim wiele gestu. Tragicznie śmiały? Butny, emfatyczny, porywem we wzniosłość gnany? Wszystko nie to. A «wspaniały» to oczywiście tylko idiotyczna kapitulacja. Dochodzi się w końcu do rzeczowego wskazania, do nazwy: «*Allegro appassionato*», i to jest jeszcze najlepsze”<sup>4</sup>.

Także i ten opis utworu muzycznego kończy się kapitulacją. Ale jakże inna to kapitulacja niż w wypadku Kierkegaarda (co zabawniejsze, Adrian Leverkühn tuż przed rozmową z diabłem czytał ową rozprawkę o *Don Juanie* Mozarta). Tutaj poddanie się pisarza następuje w wyniku zrozumienia niemożności opisanie muzyki. I nawet gdy Mann odwołuje się do środków literackich i plastycznych, aby opisać część trzecią kwartetu, zdaje sobie wyraźnie sprawę z nierealności opisanie wstrząsu, jaki wywołuje to wspaniałe dzieło. Stąd ucieczka do określenia samego Beethovena, który nazwał tę część: „Modlitwą dziękczynną uzdrowionego” (*Dankgebet eines Genesenen an die Gottheit*) i określenie jej przez Adriana jako „lidyjskie «dziękczynienie ozdrowieńca»”<sup>5</sup>.

Podaliśmy tu przykłady znamienne — jak się wydaje — dla tezy o nieprzekładalności muzyki na język literacki. Zastanowić się teraz wypada, czy nie istnieje jednak sposób, który pozwoliłby zbliżyć do siebie te dwie gałęzie sztuki aż do punktu zetknięcia, tak jak udało się to w wypadku literatury i plastyki.

Jan Mukařovský „za istotny czynnik rozwoju każdej dyscypliny twórczości uznawał «zapożyczanie się» jej u innych dyscyplin. Poprzez próby takich «zapożyczeń» sztuka uświadamia sobie specyficzny charakter swego materiału i sprawdza swoje możliwości produkowania sensu”<sup>6</sup>.

Znaczy to, w badanym przez nas przypadku, iż literatura, inspirując się muzyką, sprawdza poniekąd

Niemożność  
opisania  
muzyki

Poglądy  
Mukařovský'ego

<sup>4</sup> T. Mann: *Doktor Faustus*. Przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza. Warszawa 1962 Czytelnik, s. 210—211.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 210.

<sup>6</sup> J. Sławiński: *Wstęp do Wśród znaków i struktur* J. Mukařovský'ego. Warszawa 1970 PIW, s. 15.

elastyczność języka, jego możliwości przekazu innego gatunku sztuki<sup>7</sup>. Jeżeli przeznaczeniem dzieła sztuki — według Mukařovský'ego — jest pośredniczenie między nadawcą znaku — czyli artystą a odbiorcą znaku — czyli widzom, słuchaczom, czytelnikiem, to w wypadku relacji literatura — muzyka, w konkretnym wypadku opisywania dzieła muzycznego na trasie tej relacji powstają zakłócenia, gdyż autor tekstu musi zakładać, że czytelnik zna dzieło muzyczne, o którym mowa.

Chwilę jeszcze zatrzymać się należy nad poruszaną przez Mukařovský'ego sprawą braku funkcji komunikatywnej w muzyce, gdzie nośnikiem znaczenia jest nie słowo, którego przecież nie ma, lecz skala tonu, barwa, forma rytmiczna i melodyczna itd. Stąd o wiele łatwiej znaleźć ten nośnik w muzyce współczesnej, a ściśle mówiąc — serialnej. I dlatego Roland Barthes, mówiąc o ruchomych fragmentach przedmiotu, podaje jako przykłady: kwadrat Mondriana, werset z *Mobile* Butora, „mitem” Lévi-Straussa czy wreszcie serię Pousseura<sup>8</sup>. Pisze jeszcze Barthes<sup>9</sup>, że gdy Dumezil zajmuje się mitologią funkcjonalną, Propp konstrukcją bajki ludowej, Lévi-Strauss tworami wyobraźni totemicznej, a J. P. Richard wibracjami wiersza Mallarmégo — to działania ich są podobne do tych, którymi Mondrian, Boulez czy Butor tworzą kompozycję, tzn. przysposabiają pewien przedmiot, kojarząc i porządkując jednostki<sup>10</sup>. Tak jest rzeczywiście w wypadku

Funkcja komunikatywna w muzyce

<sup>7</sup> Także J. Iwaszkiewicz w piątym odcinku swych rozważań *Ludzie i książki* („Miesięcznik Literacki” 1971 nr 8, s. 50) potwierdza tezę Mukařovský'ego dodając: „ja nie mogę mówić wyłącznie o literaturze, dlatego że wszystkie sztuki są dla mnie jedną płaszczyzną”.

<sup>8</sup> R. Barthes: *Mit i znak*. Przeł. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1970 PIW, s. 277.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 276.

<sup>10</sup> II sonatę fortepianową Bouleza, pisaną techniką panserialną, porównać można do dzieła Prousta w zakresie struktury. Zarówno powieść, jak i utwór Bouleza możliwe są do ogarnięcia dopiero po pewnym czasie, który musi

sztuki współczesnej, lecz gdy spróbujemy przenieść ten system badania czy tworzenia na dzieło sztuki dawnej, sprawa okazuje się trudniejsza.

Jak bowiem wyodrębnić jednostki w kwartecie Beethovena, obrazie Friedricha, powieści Stendhala? Każde z tych dzieł da się osobno poddać działalności strukturalistycznej, ale jak znaleźć tu wspólną jednostkę kompozycyjną, tak żeby jednostka ta, sama w sobie nie mająca sensu, w połączeniu z innymi tworzyła pewien sens ogólny. Nie jest przecież taką jednostką ani wątek miłości Juliana Sorela do pani de Renal, ani szczegół pejzażu Friedricha, ani temat któregoś z części kwartetu Beethovena.

Usiłowano jednak i dawniej przełożyć wartości słuchowe muzyki na wizualne. Stąd — jak podają René Wellek i Austin Warren w swej *Teorii literatury*<sup>11</sup> — w szesnastowiecznych madrygalach włoskich odnajdujemy barwę, u Haendla zaś, gdy chór śpiewa o wyprawie przez Morze Czerwone, gdzie „fala stała niby mur”, kompozytor usiłował zapisać nuty na pięcioliniach tak, żeby wywoływały one rzeczywiście wrażenie muru czy falangi. W nieco innym aspekcie badał ten problem Mikołaj Rimski-Korsakow. Ułożył on nawet tabelę, w której każdej tonacji muzycznej odpowiadał ściśle określony kolor.

Wszystkie te próby powiązania muzyki z innymi dziedzinami sztuki kończyły się częściowym lub całkowitym niepowodzeniem. A przecież zagadnienie korespondencji sztuk to tylko jedna strona skomplikowanej siatki związków muzyki i literatury.

Jak  
wyodrębnić  
jednostki?

Znaczenie  
muzyki w  
w dziele  
literackim

---

upłynąć od chwili zapoznania się z całością dzieła. Ani jeden z tomów wielkiego cyklu Prousta, ani jedna z części sonaty Bouleza nie dają wyobrażenia o konstrukcji strukturalnej całości. Zarówno dzieła pisarza, jak i kompozytora nabierają swego prawdziwego znaczenia po pewnym okresie czasu. Ze względów percepcyjnych Boulez zostawił do wykonania tylko dwie części sonaty, pozostałe zostawiając do „lektury” indywidualnej, gdyż całość sonaty wykonanej na jednym koncercie przekracza znacznie możliwości słuchacza.

<sup>11</sup> Warszawa 1970 PWN, s. 184.



Postawiliśmy pytanie o znaczenie muzyki w dziele literackim — spróbujmy dać na nie odpowiedź.

Posłużymy się cytowanymi już dziełami, opuszczając Kierkegaarda, jako że rozprawka o *Don Juanie* nie jest dziełem czysto literackim.

*Doktor  
Faustus*

*Doktor Faustus* jest „żywotem kompozytora”, jest historią rozwoju artysty od *Fosforescencji morza* aż po *Lament doktora Fausta*, a więc muzyka pojawia się tu niejako z konieczności. Muzyka Leverkühna, czerpiąc wzory formalne z dokonań Arnolda Schönberga, jest tworem artystycznym wymyślonym przez autora<sup>12</sup>. Cała teza o „diabelskości” dzieła Adriana ma swoje przeciwieństwo w muzyce Beethovena, a zwłaszcza w IX symfonii, która jest tym „co dobre i szlachetne (...), co nazywa się ludzkim, mimo że dobre jest i szlachetne. Tym, o co ludzie walczyli, w imię czego szturmowali bastylie, tym, co z uniesieniem zapowiadali natchnieni duchem (...)”<sup>13</sup>. Porządek serialny dzieła Adriana jest w jakiś sposób porządkiem szatańskim; wyjście poza system durmoll staje się sposobem tworzenia podsuniełym przez diabła. Negacja techniki dwunastotonowej nie jest potępieniem estetycznym, lecz moralnym. A zatem znaczenie muzyki w *Doktorze Faustusie* jest niejako podwójne, gdyż jest ona jednocześnie znaczącym i znaczoneym. Znaczącym, gdy jest dziełem Beethovena, Wagnera, Schuberta itp., i znaczoneym, gdy jest muzyką Adriana. Znaczą bowiem wówczas nie tylko muzykę jako taką, ale także wszelkie dzieło sztuki zarazonej, nieczystej, diabelskiej.

Sztuka  
diabelska

W wielkim dziele Prousta muzyka ma nieco inne znaczenie niż w *Doktorze Faustusie*. Kiedy autor *W poszukiwaniu straconego czasu* pisze o rzeczywistych — tzn. nie wymyślonych na użytek powieści — utworach muzycznych, możemy stwierdzić, jak

<sup>12</sup> Trzeba pamiętać, że postać Adriana wiele zawdzięcza Fryderykowi Nietzsche'mu i że Leverkühn rodzi się w tym samym (1885) roku co Alban Berg.

<sup>13</sup> Mann: *op. cit.*, s. 626.

niestychaną wrażliwością na muzykę się odznaczał. Wystarczy podać przykłady zupełnie fenomenalnej zdolności porównywania dźwięków życia codziennego z frazami muzycznymi. Oto słowna scena spotkania barona de Charlus z Jupienem: „Podobnie, co dwie minuty, wzrok pana de Charlus zdawał się usilnie zadawać Jupienowi jedno i to samo pytanie, niby owe pytające frazy Beethovena, powtarzane bez końca w równych odstępach czasu i mające — z przesadnym zbytkiem przygotowań — sprowadzić nowy motyw, zmianę tonacji, nawrót”<sup>14</sup>.

Wrażliwość  
muzyczna

Proust myśli muzycznie, nic też dziwnego, że muzyka egzystuje w jego dziele władczo i często. Jeszcze dwa przykłady. W *Stronie Guermantes* pisze o drzwiach: „A drzwi od sieni zamykały się same z siebie bardzo wolno od przeciągu ze schodów, powodując przy tym urywki rozkosznych i jęśliwych fraz, jakie piętrzą się w chórze pielgrzymów pod koniec uwertury do *Tannhäusera*”<sup>15</sup>. Koronnym przykładem myślenia muzycznego może być sławna scena z *Uwięzionej*, kiedy to Marcel nadśluchuje odgłosów budzącej się ulicy i nawoływania domokrażców kojarzą mu się z „zabarwionym modulacjami parlando *Borysa Godunowa* lub *Pelleasa*”<sup>16</sup>, a sprzedawca ślimaków „przechodził w zamglony smutek Maeterlincka przełożony na muzykę Debussy’ego w jednym z owych bolesnych finałów, w których autor *Pelleasa* zbliża się do Rameau”<sup>17</sup>. Przykładów tego rodzaju można znaleźć mnóstwo — ale wydaje się, że i te, już podane, pozwalają stwierdzić, iż muzyka musiała się pojawić w dziele Prousta. Zadecydowała o tym wrażliwość jego słyszenia.

Proust myśli  
muzycznie

Ale w *W poszukiwaniu straconego czasu* występuje także inna muzyka. Muzyka Vinteuila. Proust, tworząc swoją własną filozofię sztuki, wprowadza artystów każdego jej gatunku do swego dzieła. A więc

<sup>14</sup> Proust: *W poszukiwaniu straconego czasu*. T. IV, s. 12.

<sup>15</sup> *Ibidem*; T. III, s. 476—477.

<sup>16</sup> *Ibidem*; T. V, s. 134.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

„Hymn narodowy miłości”

pisarzem jest Marcel — narrator czy Bergotte, sztuki plastyczne reprezentuje Elstir, a muzykę — Vinteuil. Proust, tworząc fikcyjne dzieła muzyczne, postępuje inaczej niż Tomasz Mann, kiedy komponował utwory Leverkühna<sup>18</sup>. Kompozycje Vinteuila są często przetworzonymi kompozycjami rzeczywistymi, tak jak w wypadku Sonaty A-dur Francka, z której różnych fragmentów stworzył Proust opis sonaty. Lecz ta rola muzyki Vinteuila to tylko znaczące. Jej znaczeniem w powieści jest spełnianie funkcji jakby motywów przewodnich. Tak jest w wypadku frazy sonaty, która najpierw staje się „hymnem narodowym miłości”<sup>19</sup> Swanna i Odety a później, za każdym razem gdy się pojawia, przypomina o umarłej miłości. Podobnie utwory grane przez Albertynę stają się po jej odejściu bolesnym przypomnieniem. A więc muzyka w tym wypadku znaczy tyle, co magdalenka. I o ile tamta przywołuje dzieciństwo, o tyle ta przywołuje przeszłość uczuć.

Badanie funkcji muzyki

Tak więc bardziej od szukania tajemniczych nieuchwytnych zasad analogii sztuk płodne okazać się może badanie funkcji, jaką pełni — na przykład — muzyka w stylistyce, topice, a nawet „filozofii” pisarza. Trzeba jednak pamiętać zawsze, jak skomplikowane i delikatne to problemy. Związki muzyki i literatury, ich powiązania, znaczenie to prawdziwa *terra incognita*, po której poruszać się trzeba z największą ostrożnością. A skalpel chirurgiczny, rozdzielający te związki, musi mieć niebywale cienkie ostrze i prowadzić go musi pewna i odważna ręka.

<sup>18</sup> Daje się zauważyć charakterystyczna zbieżność w ocenie obydwu pisarzy. Mann pisze o kwartecie p. 132 Beethovena jako o jego „szczytowym dziele” (T. Mann: *Jak powstał „Doktor Faustus”*. Warszawa 1960 Czytelnik, s. 53), a Proust (T. IV, s. 55) pisze o kwartecie „przenajświętszym”. Zresztą porównując genialność i nowatorstwo dzieła Vinteuila, porównuje je z ostatnimi kwartetami Beethovena (T. II, s. 130).

<sup>19</sup> Proust: *op. cit.* T. I, s. 284.