

Ryszard Solik

Powinowactwo sztuk w przestrzeni edukacji artystycznej

Wartości w muzyce 3, 248-256

2010

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.

Ryszard Solik

Uniwersytet Śląski
Katowice

Powinowactwo sztuk w przestrzeni edukacji artystycznej

Zakładając, że wytwory kultury artystycznej stanowią pochodne historycznych standaryzacji aksjonormatywnych — prawideł, idei, wartości i preferencji — przyjmujemy nieuchronność uwarunkowań kontekstowych, ale dopuszczamy również przeświadczenie o charakteryzującej je wspólnocie cech i własności reprezentatywnych dla określonego czasu oraz przestrzeni¹. Niewątpliwie własności wytworu, zwykle niezależnie czy będzie to poezja, malarstwo, proza czy utwór muzyczny, uruchamiają rozmaite strategie umiejscawiania i klasyfikacji, będące — jak pisze Maria Poprzęcka — dążeniem do przewyciężenia „przykrego charakteru obcości” dzieła, „a zatem »oswojenia« przez usytuowanie w stosownej kategorii stylowej. [...] w czasie, w przestrzeni, w tradycji, w *oeuvre* artysty, w kontekście, w ramach, na tle, wobec... etc.”². **Jednocześnie wspólnota cech i własności wytworów kultury uruchamia ideę powinowactwa i korespondencji.** Zagadnienie powinowactwa sztuk, gatunków, rodzajów i sposobów artystycznej ekspresji odnajdujemy już w greckiej myśli estetycznej, w Platońskim *Timajosie*, w *Państwie* i w *Fajdroście*, w tekstach Arystotelesa i Symonidesa z Keos („Malarstwo jest milczącą poezją, poezja mówiącym ma-

¹ Podążając tropem Heglowskich inspiracji, nie przyjmuję kategoryczności „symptomu” kulturowego, który w postępowaniu badawczym dopuszcza, że „wyjaśnić jakiś styl nie może znaczyć nic innego, jak tylko dopasować charakter jego wyrazu do ogólnej historii danego czasu, udowodnić, że jego formy nie mówią niczego takiego w swoim własnym języku, czego nie wypowiadają inne głosy epoki”. Por. E. Gombriich: *W poszukiwaniu historii kultury*. Przeł. A. Dębicki. W: *Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*. Red. J. Białoostocki. Warszawa 1976, s. 322.

² M. Poprzęcka: *Miejsce dzieła*. W: *Miejsce rzeczywiste, miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*. Red. M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka. Lublin 1999, s. 22.

larstwem”³), w sentencjach Cyserona, wreszcie w najpopularniejszej Horacjanńskiej formule *ut pictura poesis*⁴. Jakkolwiek zasadniczy nurt refleksji zwyczajowo dotyczył zależności poezji i malarstwa (werbalnego i ikonicznego), idea korespondencji i intencjonalnej wspólnoty celów niewątpliwie powinna również objąć relacje sztuk wizualnych i muzyki.

Myślę o tym rodzaju powinowactwa, które, po pierwsze, interpretuje dzieło plastyczne i muzyczne jako ustrukturuwane „teksty” kultury, spełniające funkcję znaku⁵ poprzez wartość formalną, ekspresyjną, poznawczą i „wartość społeczną, czyli pragmatyczną”⁶. Po drugie, o złożonym i wieloaspektowym poziomie korespondencji aksjonormatywnej pozwalającej przyjąć, iż konkretne przedsięwzięcia artystyczne — plastyczne i muzyczne — uosabiają ideały i wartości estetyczne określonej czasoprzestrzeni (np. średniowiecza, renesansu czy tak zwanej „romantycznej syntezy” sztuk). W konsekwencji również o osmozie architektonicznych, wizualnych i muzycznych środków ekspresji, „odpowiadającej jednocześnie teologii duchownych, wyobrażeniom intelektualnym elity oraz wrażliwości szerokich mas”⁷ (np. późny barok).

Pogłębiając zagadnienie, nie wykluczam również tego rodzaju powinowactwa sztuk wizualnych i muzyki, które w polu wartości aksjonormatywnych, wykraczając poza estetyczno-formalne regulacje i determinanty, otwiera się na doświadczenie transcendencji (w szczególności średniowieczna muzyka, architektura i ikonografia).

Nie można wreszcie zapomnieć nie tyle o korespondencji (powinowactwie), ile raczej „intersemiotycznej transpozycji” bądź „interferencji” sztuk wizualnych i muzyki w postmodernistycznej praktyce artystycznej. Theodor Adorno, filozof, teoretyk muzyki, socjolog, pisze: „W ostatnim czasie granice między gatunkami sztuki stają się płynne lub, dokładniej mówiąc: ich linie demarkacyjne często na siebie zachodzą. Techniki muzyczne czerpią wyraźne inspiracje z technik malarskich, na przykład tzw. informalnych, ale również z konstrukcji typu mondrianowskiego. Wiele muzyki ciąży w swoim zapisie do grafiki. [...] Tym, co narusza słupy graniczne gatunków, są siły historyczne, które wzbudziły się w obrębie granic i w końcu z nich wystąpiły”⁸. Zgodnie zresztą

³ Por. W. Tatariewicz z: *Historia estetyki*. T. 1: *Estetyka starożytna*. Wrocław 1960, s. 52.

⁴ Por. *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos*. Przekł. i oprac. T. Sinko. Wrocław 1951.

⁵ Znakowy charakter muzyki i najważniejsze osiągnięcia semiotyki muzyki syntetycznie prezentuje Bogumiła Mika w: *Muzyka jako znak w kontekście analizy paradygmatycznej*. Lublin 2007.

⁶ Korzystam tutaj z propozycji poczwórnej struktury symbolicznej dzieła sztuki Lecha Kalinowskiego zawartej w: *Speculum artis*. Warszawa 1989, s. 14.

⁷ P. Chaunu: *Cywilizacja wieku oświecenia*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1993, s. 294.

⁸ T.W. Adorno: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Przeł. K. Krzemiń-Ojak. Wybrał i wstępem opatrzył K. Sauerland. Warszawa 1990, s. 29, 31.

z ponowoczesną skłonnością do zawłaszczeń, kontaminacji, transgresji i „intertekstualności”⁹.

Uściślając naszkicowaną problematykę powinowactwa, spróbujmy odnieść się do wybranych różnopostaciowych relacji sztuk wizualnych i muzyki, wzajemnych korelacji i wpływów „modyfikowalnych w rezultacie ciągłych reinterpretacji, w warunkach historycznie zmiennych doświadczeń”¹⁰ kulturowych.

Niewątpliwie pierwszym elementem odnośnych związków wydaje się to, co określamy dziś mianem szeroko rozumianej ikonografii muzycznej. Domniemaną obecność najstarszych form muzycznych w odległej przeszłości kultur przedhistorycznych i w cywilizacjach starożytnych uprawomocnia przeświadczenie o uniwersalnej roli muzyki w strukturze zachowań, wierzeń i rytuałów ludzkich grup oraz społeczności. Przekonujący ślad tej obecności stanowią materialne źródła archeologiczne, zachowane fragmenty instrumentów, jak choćby kościane i gliniane grzechotki (kultura łużycka, Hallstatt C), piszczałki z kości, przypominające multanki, rodzaj tak zwanej „fletni Pana” (kultura łużycka, początek okresu Hallstatt C)¹¹, czy wreszcie drewniane pudło rezonansowe harfy z Ur (około 2685 r. p.n.e.), zdobione złotem, inkrustacjami z muszli i lapis lazuli. Bez wątplenia jednak jednym z najważniejszych jest ikonografia. Sztuki wizualne dostarczają informacji o muzykowaniu, związanych z muzyką zachowaniach i kontekstach, również o technikach gry i samych instrumentach. Ikonografia okazuje się także — w uzupełnieniu do materiałów piśmienniczych — wiarygodnym źródłem rekonstrukcji ideologicznego, kulturowego i symbolicznego sensu muzyki. Niejednokrotnie też podkreślała nieodzowność form muzycznych w kulturach, wobec których nie dysponujemy przekazem werbalnym.

Muzyka, taniec stanowiły nie tylko elementy codziennej rozrywki, ale przede wszystkim konieczną oprawę różnych uroczystości, biesiad, zwyczajów pogrzebowych, świąt. Motyw „występu muzyków” uświetniającego wydarzenia,

⁹ Zagadnienie powinowactwa i korespondencji sztuk omawiają między innymi: M. Praz: *Mnemozynie. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przeł. W. Jekiel. Warszawa 1981; M. Wallis: *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa 1983; J. Białostocki: *Słowo i obraz. W: Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów 29 września—1 października 1977*. Red. A. Morawińska. Warszawa 1982; A. Kowalczykowa: *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślikowska, J. Sławiński. Wrocław 1980; H. Markiewicz: *Obrazowość a ikoniczność literatury*. W: *Idem: Prace wybrane. T. 4: Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1996; *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź. Kraków 2004; R. Nycz: *Intertekstualność i jej zakresy*. W: *Idem: Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993; *Idem: Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006.

¹⁰ J. Margolis: *Czym, w gruncie rzeczy jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*. Red. naukowa K. Wilkoszewska. Przeł. W. Chojna [i inni]. Kraków 2004, s. 114.

¹¹ Por. W. Hensel: *Polska starożytna*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1988, s. 316, 317.

procesje i ucztę znajdujemy między innymi w wotywnych plakietkach sumeryjskich z III tysiąclecia p.n.e. Przedstawienie grającego na lirze, trzymającego instrument identyczny z tymi, jakie odkryto na cmentarzu królewskim w Ur, występuje w Sztandarze Królewskim z Ur (około 2600—2400 r. p.n.e.). W sztuce egipskiej grupę grających muzykantek na malowidle z grobu Netamona (Teby ok. 1400 r. p.n.e.) uzupełnił hieroglificzny zapis pieśni. Nieodmiennie problematyka muzyczna powraca także w sztuce greckiej, w przedstawieniach Apolla i Orfeusza, w scenach biesiad i uczt, wreszcie w dionizyjskich rytuałach, gdzie odgrywała rolę niebagatelną. „Orszak Bachusa, menady i satyrów grających na instrumentach i tańczących pośród kraterów pełnych wina”¹² spotykamy także na rzymskich srebrach (taca z Okeanosem). Później w sztuce etruskiej, w przedstawieniach muzyków i tancerzy grających na lirach i piszczałkach w malowidłach ściennych w grobowcu (Tarkwinia ok. 500 r. p.n.e.). Podobne przykłady można z powodzeniem mnożyć. Niewątpliwie przedstawienia te mają walor poznawczy, pozwalają nie tylko zapoznać się z charakterystycznym dla danego kręgu kulturowego i społeczności instrumentarium, ale także z kulturotwórczą funkcją muzyki w kontekście zachowań, zwyczajów i obrzędów, które uzupełnia i współkształtuje.

Szczególny sens estetyczno-symboliczny — wydatnie oddziaływający na sztuki wizualne, zwłaszcza architekturę — muzyka zyskała w średniowieczu. Wieki średnie przyznały harmonii współbrzmień muzycznych i zmysłowo dostępnym obrazom zdolność przekroczenia ograniczeń świata materialnego i uobecnienia tego, co transcendentne i idealne, samej zaś muzyce rangę nauki opartej na prawidłach proporcji i harmonii matematycznych. W „restauracyjnym” zwrocie do przeszłości nawiązywano do presokratyków i koncepcji pitagorejskich, bezpośrednio do poglądów św. Augustyna, Kasjodora i Beocjusza. Z tych inspiracji, a zwłaszcza z Beocjuszowskiej teorii muzyki, przypisującej Pitagorasowi prekursorstwo w badaniach muzyki, wynikała także forma jej wizualnej personifikacji, utrwalona później autorytetem i popularnością *Ikonologii* Cesarego Ripy. W tym ujęciu¹³, muzyka to „młoda kobieta siedząca na kuli koloru nieba, z piórem w dłoni, oczy utkwione ma w jakimś zapisie muzycznym rozłożonym na kowadle. U jej stóp jest waga, na której szalkach leży kilka żelaznych młotków”¹⁴. Ripa następująco objaśnia znaczenie poszczególnych motywów: „Pozycja siedząca wskazuje, że muzyka jest to szczególny spoczynek

¹² *Sztuka rzymska*. W: *Wielkie muzea. British Museum, Londyn*. Teksty A. Andrenucci, T. Pedrazzi, F. Taddei, C. Zaccagnio. Tłum. A. Niebielska. Warszawa 2007, s. 138.

¹³ Musimy pamiętać, że w tradycji ikonograficznej muzyka była różnie przedstawiana. Jednak motywy inspirowane interpretacją pitagorejską wydaje się najbardziej upowszechnioną formą personifikacji.

¹⁴ C. Ripa: *Traktat o ikonologii kawalera Cesarego Ripy, z Perugii. Część druga*. W: I d e m: *Ikonologia*. Przeł. I. Kania. Kraków 2004, s. 292.

udręczonej duszy. Kula objawia to, że cała harmonia Muzyki postrzeganej zmysłami tkwi i zasada się na harmonii Niebios, znanej pitagorejczykom. Powszechny był również wśród starożytnych pogan pogląd, że bez współbrzmień muzycznych nie sposób było osiąść doskonałego poznania współbrzmień duszy oraz — jak mówią Grecy — symetrii cnót. Księga muzyczna pokazuje prawdziwą regułę umożliwiającą innym współudział w harmoniach. Waga wskazuje, że o dokładności tonów głosowych rozsądzą uszy [...]. Kowadło jest tutaj na znak, że — jak się pisze, a stąd i uważa — właśnie ono było początkiem tej sztuki; powiada się też, że Awicenna za jego pośrednictwem uzyskał wiedzę o uporządkowaniu i wysokości tonów muzycznych¹⁵.

W średniowieczu, wiążąc muzykę z matematyką i geometrią, dostrzegano w harmonii muzycznych współbrzmień odbicie ładu kosmicznego. W bezpośredniej bliskości tego zagadnienia przywołano pitagorejską kategorię *musica mundana*, muzyki sfer niebieskich. Porządek wszechrzeczy określała struktura matematycznych współzależności. Jak już wspominałem, genealogia tych przeświadczeń sięgała liczbowych dywagacji szkoły pitagorejskiej, ponadto koncepcji upowszechnionych autorytetem św. Augustyna i Boecjusza. Augustyn, nawiązując do fragmentów *Księgi Mądrości*, problem boskiej kreacji wszechświata przedstawił w kategoriach miary, liczby i wagi. Kosmos to struktura matematyczna, zorganizowany i uporządkowany pierwotny chaos. W konsekwencji matematyka i geometria prowadziły do poznania świata. Zaś podlegająca ich prawidłom muzyka zyskała w tym poznaniu miejsce szczególnie uprzywilejowane. Boecjusz „mówiąc o muzyce, ma na myśli matematyczną naukę o prawach muzycznych”¹⁶, tym istotniejszą, gdy uświadomimy sobie, że „[...] dusza i ciało człowieka podlegają tym samym prawom, które rządzą zjawiskami muzycznymi. Te same proporcje tkwią w harmonii kosmosu tak, że mikro- i makrokosmos zdają się związane jednym węzłem, modułem matematycznym i estetycznym zarazem. Człowiek jest ukształtowany na miarę świata i czerpie przyjemność z każdego przejawu tego podobieństwa”¹⁷. Z inspiracji tych korzystały również inne sztuki, w tym formy średniowiecznej poezji¹⁸ i ikonografia. Niemniej jednak najbardziej bezsporny wydaje się związek muzyki i architektury. Katedra gotycka niczym dzieło muzyczne odnosi się do harmonii wszechświata. W istocie graficzność konstrukcji (czytelność szkieletu architektonicznego) stanowi ucieleśnienie matematyczno-muzycznych struktur kosmosu¹⁹.

¹⁵ Ibidem, s. 292, 293.

¹⁶ U. E c o: *Sztuka i piękno w Średniowieczu*. Przeł. M. O l s z e w s k i, M. Z a b ł o c k a. Kraków 1997, s. 47.

¹⁷ Ibidem, s. 49.

¹⁸ Por. E. R. C u r t i u s: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. i oprac. A. B o r o w s k i. Kraków 2005.

¹⁹ Interesujący przykład tych skłonności stanowi słynny „szkicownik” architekta Villarda z Honnecourt.

Ujęcie kosmosu przez teologów z Chartres na podobieństwo dzieła muzycznego i architektonicznego, Boga zaś jako architekta, w znacznym stopniu wpłynęło na nobilitację architektury i architekta²⁰. Tenże, jako teoretyk znający prawa matematyki, naśladowując dzieło boskiego twórcy wszechświata wznosił matematyczno-konstrukcyjny mikrokosmos katedry, model średniowiecznego uniwersum.

Niewątpliwie teoria muzyki, tak istotna dla architektonicznych przedsięwzięć gotyku, znaczący wpływ wywierała także na inne dyscypliny sztuk wizualnych. Materiał źródłowy okazuje się jednoznaczny w tym względzie: „wszystkie średniowieczne traktaty dotyczące sztuki figuratywnej, począwszy od bizantyjskich pism mnichów z Góry Athos aż po traktat Cenniniego, dowodzą aspiracji sztuk plastycznych, które pragnęły wznieść się na ten sam matematyczny poziom, co muzyka”²¹.

Kolejne formacje kulturowe na swój sposób aktualizowały zależności sztuk wizualnych i muzyki. Horyzont relacji i uwikłań aksjonormatywnych zyskuje na intensywności w porównaniu do następujących po sobie czasoprzestrzeni. Uznane w renesansowych sztukach wizualnych i muzycznych normatywy przezwyciężono w baroku i w oświeceniu²². Prostota, harmonia, przejrzystość, linearyzm, formy zamknięte ustąpiły miejsca skłonnościom do niezwykłości i zmysłowości; zaskoczenie, olśnienie bogactwem i heteronomiczność, dynamizm i dysharmonia wyznaczają nową jakość. Zmysłowa ekspresja sztuki XVII i XVIII wieku w całej swej różnorodności ujawniała głębię powinowactwa form plastyczno-muzycznych, najpełniej bodaj wyrażoną w sferze religijnej oraz w operze i w scenograficznej oprawie spektakli. Chciałbym jednak w tym miejscu więcej uwagi poświęcić problematyce koncertu, która związana „ze stopniowym triumfem muzyki instrumentalnej stylu koncertującego i kontrapunktu”²³ zyskała znaczące miejsce w malarskiej ikonografii tego czasu. Zagadnienie to nie jest bynajmniej nieznane, przedstawienia grających muzyków, w tym koncertujących aniołów²⁴, znajdziemy w wielu wcześniejszych realizacjach malarskich, zwłaszcza XV i pierwszej połowy XVI stulecia. Niemniej stanowiły zwykle motyw dopowiadający zasadniczą tematykę. W XVIII wieku temat koncertowania urasta natomiast do rangi zagadnienia autonomicznego, związanego z tradycjami domowego muzykowania arystokracji i bogatego

²⁰ Do XIII wieku pojęcie to miało zróżnicowany sens. Określało bądź to duchownych, wykształconych inspiratorów i projektodawców budowl (co wiązało się z rozdziałem autorstwa na sferę inwencji i realizacji), bądź zwykłych kamieniarzy zajmujących się obróbką kamienia.

²¹ U. E c o: *Sztuka i piękno w Średniowieczu...*, s. 60.

²² Por. M. B u k o f t 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.

²³ P. C h a u n u: *Cywilizacja wieku oświecenia...*, s. 293.

²⁴ Por. G. K u b i e s: *Anielski koncert w malarstwie piętnastego wieku*. <http://www.sztukasakralna.pl/anielskikoncert.php> [data dostępu: 20 I 2009].

mieszczaństwa oraz z niezwykle awansem i rozwojem muzyki w drugiej połowie wieku. Pośród wielu przykładów warto przywołać *Lekcję muzyki* Jeana Honoré Fragonarda, *Mezzetina* Jeana-Antoine Watteau, *Mężczyznę grającego na flecie* Nicolasa Lancreta, *Koncert* Daniela Chodowieckiego, z późniejszych obraz Josepha Danhausera przedstawiający koncertującego Liszta. Malarstwo to — w warstwie poznawczej — dostarcza informacji o znaczeniu muzykowania i kultury muzycznej, o charakterystycznych zachowaniach ówczesnych słuchaczy, technikach gry, a także rodzajach instrumentów. Odrębnym zagadnieniem wydaje się także problem przekładu intersemiotycznego. Niewątpliwie — pomimo średniowiecznych i renesansowych prób — dopiero estetyka rokokowa i romantyczna stworzyły sposobność malarskiej transkrypcji ekspresji dźwięku. Frywolność, lekkość i subtelność form rokokowych znakomicie korespondowała z wyrafinowanym brzmieniem muzyki Scarlattiiego, Vivaldiego, Händla, Glucka czy Mozarta, podobnie malarstwo romantyczne odpowiadało utworom Beethovena i Wagnera.

Podsumujmy rozważania: naszkicowana w wyborze idea korespondencji sztuk wizualnych i form muzycznych koncentruje się na problematyce wzajemnych relacji i powiązań. Jako zwolennik ścisłych zależności kontekstualnych, rezygnując z koncepcji pełnej autonomii wytworu artystycznego, uznaję nieodzowność rozpoznania złożonych uwikłań dzieła w konteksty kulturowe. Przedstawiony tu aspekt jest tylko fragmentem kulturotwórczej struktury powiązań. Muzyka bowiem „[...] w swym wewnętrznym napięciu jest tak zakorzeniona w naturze człowieka, a pod panowaniem jedności teorii i praktyki zawiera w sobie tak nieskończoną wielość postaci i niuansów, że [...] w europejskim znaczeniu tego terminu może wyrażać, odzwierciedlać i współkształtować dzieje ludzkości, społeczeństwa, kultury w ich najsztubtelniejszych przejawach”²⁵ i formach. Uwydatniając aksjonormatywne zależności i relacje wytworów kulturowych, pomijam w tym przypadku elementy związane z sytuacją ujawnienia i kulturowej obiektywizacji oraz recepcji dzieła. Wybrany aspekt — aksjonormatywnego powinowactwa i korespondencji sztuk — wydaje się jednak szczególnie istotny w procesach rozpoznania dziedzictwa tradycji oraz edukacji artystycznej, czego potwierdzenie stanowi zapis w standardach kształcenia edukacji artystycznej w zakresie sztuki muzycznej, podkreślający niezbędność „[...] wzajemnych uwarunkowań i powiązań form i stylów muzycznych z przemianami zachodzącymi w innych gałęziach sztuki” oraz „[...] analizy struktury i cech określających styl dzieła muzycznego, reprezentatywny dla danej epoki, z uwzględnieniem jego historycznego kontekstu”²⁶. Poszukiwanie podobieństw

²⁵ H.H. Eggebrecht: *Pojęcie muzyki i tradycja europejska*. W: C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht: *Co to jest muzyka?* Przeł. D. Lachowska. Warszawa 1992, s. 43.

²⁶ Standardy kształcenia dla kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej, studia I i II stopnia. Załącznik nr 20, s. 2. Por. http://www.bip.nauka.gov.pl/_gALLERY/23/37/2337/20_educacja_artystyczna_w_zakresie_sztuki_muzycznej.pdf [data dostępu: 20 I 2009].

ekspresji artystycznej i środków wyrazu sztuk wizualnych, muzyki czy literatury okazuje się nieodzowne. Niewątpliwie doświadczenie sztuki, wpisujące się w ogólnohumanistyczny wymiar edukacji artystycznej (tak muzycznej, jak i plastycznej), powinno zakładać bezpośrednią i konieczną integrację różnych dziedzin i dyscyplin twórczych. Integrację uzupełnioną możliwie szerokim horyzontem interpretacji, dopuszczającym i uznającym niezbędność różnorodnych warunków i zmiennych modyfikujących oraz uwydatniających sensy wytworów kultury artystycznej, tego, „co kultywujemy i pielęgnujemy celem urzeczywistnienia wartości [...] i dóbr”²⁷.

²⁷ H. Rickert: *Człowiek i kultura*. Przeł. B. Borowicz-Sierocka. W: *Neokantyzm*. Red. B. Borowicz-Sierocka i C. Karkowski. Wrocław 1984. Cyt. za: *Antropologia kultury. Wiedza o kulturze*. Cz. 1. Red. A. Mencwel. Warszawa 1995, s. 25.

Ryszard Solik

A correspondence of arts in the space of artistic education

S u m m a r y

The article is an attempt to analyse the correspondence of arts in the space of musical artistic education. The basis of correspondence is defined by the assumption that cultural products, irrespective of the field or discipline, constitute the derivatives of axionormative rules, values and ideas representative of particular historical formations. At the same time, the author accepts the indispensability of the contextually-oriented reflection. The issue of the correspondence of visual arts and music in the suggested selection concerns the music iconography, a cognitive role of visual arts within the scope of reconstruction of an ideological, cultural and symbolic sense of music, a community of axionormative values open to what is transcendental and, finally, osmosis of plastic and music means of expression and an inter-semiotic translation.

In consequence, it was assumed that the space of art correspondence is an essential element of recognizing the heritage of tradition and art experience which in a general humane dimension of a music artistic education should presume a direct and necessary integration of various fields and creative disciplines.

Ryszard Solik

L'affinité des arts dans l'espace d'éducation artistique

R é s u m é

L'article est une tentative d'analyse des correspondances des arts dans l'espace de l'éducation artistique musicale. La base d'affinité définit la supposition que les fruits de la culture indépendamment du domaine ou discipline, constituent des dérivées de valeurs, vérités et idées axionormatives pour une formation historique. Autrement dit, l'auteur approuve la nécessité de

réflexion orientée sur le contexte. Le problème d'affinité des arts visuels et la musique dans le choix proposé concerne des aspects suivants : l'iconographie de la musique, le rôle cognitif des arts visuels dans la mesure de reconstruction du sens idéologique, culturel et symbolique de la musique, une communion des valeurs axionormatives ouvertes à ce qui est transcendante, enfin une osmose des moyens d'expressions visuels et musicaux et la traduction intersémiotique.

Par conséquent, l'auteur admet que l'espace des correspondances des arts est un élément important pour la reconnaissance de l'héritage de la tradition et de l'expérience de l'art, qui devrait, dans la mesure humaniste de l'éducation artistique musicale, imposer une intégration directe et nécessaire de différents domaines et disciplines.