

Małgorzata Kaniowska

"Stary" czas w "nowej" muzyce : z zapisków dyrygenta

Wartości w muzyce 6, 156-169

2014

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.

Małgorzata Kaniowska

Uniwersytet Śląski
Katowice

„Stary” czas w „nowej” muzyce – z zapisków dyrygenta

Jesteśmy czasem, Jesteśmy tą słynną parabolą Mrocznego Heraklita. Jesteśmy wodą, nie twardym diamentem, tą, która mija, nie tą, co spoczywa. Jesteśmy rzeką i również tym Grekiem, co się w rzece przegląda. Jego obraz zmienia się w wodzie zmiennego zwierciadła, w kryształ, który zmienia się jak ogień

J.L. Borges: *Historia nocy. Spiskowcy*

Czas w literaturze przedmiotu

Czas — zhora ludzkości czy jej błogosławieństwo? W skomercjalizowanym świecie traktowany jak towar, który można osiąść lub rozpaczać nad jego brakiem. Dla filozofów nierozwiązywalna zagadka istnienia, dla fizyków zaś jeden z niezbędnych elementów puzzli, z których próbują ułożyć misterną strukturę wszechświata. Panowanie nad przeszłością, terażniejszością i przyszłością to odwieczne, niedościgłe marzenie człowieka, który za pomocą kalendarzy i zegarów starał się ujarzmić płynący wokół i w nim samym nurt czasu. Przemijanie w jednych budzi grozę, w drugich zaś nadzieję na nadejście lepszych chwil. Świat materialny ukształtowany wokół dwóch fundamentalnych pojęć — czasu i przestrzeni poszukiwał zawsze odpowiedzi na pytania o początek swojego istnienia oraz celowość bytu. Przyczyna i skutek, proces „przepływania”, które nie są dostępne intuicji poznawczej naszej świadomości. Odkrycie tajemnicy czasu pozwoliłoby naukowcom na zaznaczenie punktu „zero” na linii czasu wszechświata oraz jednoznaczne określenie kierunku jej dalszego biegu.

Czas w formie Absolutu to koncepcja Isaaca Newtona, który, podobnie jak Arystoteles, zakładał istnienie czasu niezależnego od jakichkolwiek czynników zewnętrznych. „Zmienna niezależna”¹ od tego, kto pomiarów dokonuje oraz od układu odniesień, w których mierzący się znajduje. Podobnie zdaniem Isaaca Barrowa: „Czas, gdy idzie o jego absolutną i wewnętrzną naturę nie zakłada ruchu; podobnie nie zakłada spoczynku. Niezależnie od tego, czy rzeczy się poruszają, czy pozostają w spoczynku, czy śpimy, czy jesteśmy na jawie, czas kontynuuje swój równomierny bieg”².

Teoria względności Alberta Einsteina dokonała znaczącej zmiany w postrzeganiu roli czasu. „Względność” zakłada możliwość wyrażenia praw ruchu, które można udowodnić bez konieczności odwoływania się do odniesień czasowych. Zatem to ruch właśnie stanowi *spiritus movens* zmian zachodzących zarówno w zakresie przestrzeni, jak i czasu. Fizyczne połączenie czasu z przestrzenią spowodowało, że wraz z kurczeniem się przestrzeni, czas się wydłużał i odwrotnie. „Sceną dla rzeczywistości [...] jest czterowymiarowy świat, w którym czas łączy się nierozdzielnie z przestrzenią. Niezależnie od tego, jak głęboka jest przepaść dzieląca nasze intuicyjne doświadczenie natury przestrzeni od natury czasu, ta jakościowa różnica w żaden sposób nie wchodzi do opisu obiektywnego świata, który fizyka stara się wydobyć z naszych bezpośrednich doświadczeń. Jest to czterowymiarowe kontinuum, nie będące ani czasem, ani przestrzenią”³.

Dzięki Einsteinowi czas odzyskał „wolność”, lecz tylko do momentu, w którym na scenę wkroczyła teoria kwantowa. Powiązanie czasu z energią sprawia, że „ilość energii określa tempo upływu czasu, czyli rytm uderzeń kwantowego zegara”⁴. Zatem to Wielki Wybuch uruchomił „kwantowy zegar”, który oznacza początek zarówno energii, materii, jak i przestrzeni oraz czasu. Wciąż nierozwiązywalną zagadką pozostaje stan przed początkiem Wszechświata, czy jest on wieczną pustką, czy wiecznym trwaniem. Może czas jest ułudą, urojeniem, którym z braku innych pojęć staramy się wyjaśnić sens naszego istnienia. „[...] niewykluczone, że to, co nazywamy czasem urojonym, jest w istocie czymś bardziej fundamentalnym, natomiast czas rzeczywisty jest tylko pojęciem przez nas wymyślonym po to, by móc lepiej opisać, jak naszym zdaniem wygląda Wszechświat”(Stephen Hawking)⁵.

Podobnie jak nauki ścisłe, historia teologii czy filozofii zawiera wiele odniesień do czasu jako siły sprawczej świata. Co z czasem lub jego brakiem przed powstaniem wszechświata? Według Immanuela Kanta „pusty czas” istniał przed

¹ Por. M. Heller: *Uchwycić przemijanie*. Kraków 2010, s. 152—159.

² Ibidem, s. 154.

³ H. Weyl: *Philosophy of Mathematics and Natural Science*. Princeton 1949, s. 122. Cytat zaczerpnięty z pracy: P. Davies: *Czas. Niedokończona rewolucja Einsteina*. Przeł. L. Kalas. Warszawa 2002, s. 82.

⁴ P. Davies: *Czas...*, s. 201.

⁵ Ibidem, s. 204.

stworzeniem świata, a może istniał tylko do momentu, gdy pierwsi ludzie w raju sięgnęli po owoc z Drzewa Poznania i tym samym wrzuceni zostali „za karę” w nurt własnej przemijalności. Czy zatem czasu nie „stworzył” sam człowiek wraz z odrzuceniem przezeń „niewinności”, wynikającym z chęci poznania zachodzących w otaczającym go świecie zmian. Jak zachowywałaby się istota ludzka, której życie nie determinowałby czas? Czy istniałyby rozwój i kreacja, gdybyśmy nie byli świadomi upływającego czasu? Tęsknotę za utraconym rajem rekompensuje nam Patońskie wyobrażenie czasu jako „ruchomego obrazu wieczności”⁶, której podobnie jak nieśmiertelności od wieków pożądamy.

Oswoić czas pozwala nam jego obserwowalna cykliczność w naturze — zmiany aury, pór roku, rytuały narodzin i śmierci. „Bezlitosność” czasu, który właśnie poprzez przemienność stanowiącą swoistą formę równowagi w przyrodzie i ludzkich społecznościach, ujawnia sprawiedliwą nieuchronność „skutku i przyczyny”. Podobnie jak narodziny i śmierć, wiosna i zima — czas nieustannie wędruje do punktu wyjścia, by podobnie jak słońce o świcie, rozpocząć swą wędrówkę od początku. Obserwacja obrotów ciał niebieskich doprowadziła starożytnych do przekonania, że czas to wieczna pętla, wąż połykający własny ogon, symbol spotykany zarówno w kulturach Wschodu, jak i Zachodu. „Nie tylko mierzymy ruch za pomocą czasu, lecz również czas za pomocą ruchu, ponieważ one się nawzajem określają. Czas określa ruch, bo jest jego liczbą, a ruch określa czas”⁷. Cykliczna idea czasu znajduje jeszcze oddźwięk w biblijnej *Księdze Eklezjasty*. „To, co było, jest tym, co będzie, a to, co się stało, jest tym, co znowu się stanie: więc nic zgoła nowego nie ma pod słońcem. Jeśli jest coś, o czym by się rzekło: »Patrz, to coś nowego« — to już to było w czasach, które były przed nami. Nie ma pamięci o tych, co dawniej żyli, ani też o tych, co będą kiedyś żyli, nie będzie wspomnienia u tych, co będą potem”⁸.

Wraz z narodzinami Jezusa, liniowa koncepcja czasu zapoczątkowana przy Stworzeniu Świata utrwala się w koncepcjach teologicznych poprzez dowód, że Chrystus tylko RAZ umarł na krzyżu za nasze przewinienia i zwyciężywszy śmierć, NIGDY już nie umrze. (Choć zdaje się w zapowiedzi jego powtórnego przyjścia na świat, pobrzmiwa jednak delikatne echo cyklicznej idei czasu).

Matematyczna struktura czasu wykreowana przez m.in. Zenona z Elei czy Pitagorasa doprowadziła do wyobrażenia czasu jako wartości nieskończenie podzielnej, przyjmując tym samym założenie, że czas stanowi rzeczywisty, a nie wyłącznie wyobrażeniowy, element struktury wszechświata. „Atomizacja” czasu, koncepcja, która pojawia się w pismach dwunastowiecznego filozofa Majmonidesa prowadzi do niepokojącego twierdzenia, że świat nie posiada struktury przyczynowo-skutkowej.

⁶ P l a t o n: *Timajos. Kritias*. Przeł. P. S i w e k. Warszawa 1986, s. 45.

⁷ A r y s t o t e l e s: *Dzieła wszystkie*. Przeł. K. L e ś n i k. T. 2. Warszawa 1990, s. 109.

⁸ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Poznań—Warszawa 1980, s. 735.

Dopiero uwolnienie się od „fizycznych” atrybutów czasu pozwoliło na rozwinięcie jego psychologicznej koncepcji. „Czas nie jest czymś obiektywnym i realnym — ani substancją, ani akcydensem, ani też relacją, lecz pewnym podmiotowym i za sprawą natury ludzkiego umysłu koniecznym warunkiem współzrędnego porządkowania wszelkich dowolnych danych zmysłowych podług określonego prawa. Jest czystą naocznością”⁹. Przywołane stwierdzenie mogło powstać dzięki odkryciu działania umysłu i jego roli w procesie pomiaru czasu, którego uprzednio dokonał św. Augustyn, rozważając tzw. trwanie dźwięku. Czasowego pomiaru pojedynczego tonu nie sposób zmierzyć w terażniejszej chwili, ponieważ ta pozbawiona jest „trwania”. „Wrażenie” minionej chwili, w której dźwięk wybrzmiewał, jest jedynym, co mierze podlegać może. Zatem nie można bez przeszłości i przyszłości dokonać „pomiarów” terażniejszości, choć podobno tylko ona istnieje „tu i teraz”.

Czy czas „przeżywany” tożsamy jest z czasem „fizycznym”? To jedno z pytań, na które odpowiedź chciał odnaleźć Henri Bergson. Czas „fizyczny” staje się „matematycznym” ciągiem chwil na wzór migawek taśmy filmowej, zaś doświadczenie „trwania” dostępne jest wyłącznie świadomości i jako takie jest nierozszczepialne. „Czas naszej świadomości jest bogatą rzeczywistością pełną wrażeń zmysłowych i uczuć”¹⁰. Czas spędzany intensywnie, wypełniony dużą ilością bodźców oddziałujących na nasz umysł, wydaje się znacznie dłuższy we wspomnieniach. Jeśli brakuje odpowiedniej ilości stymulantów, co sprawia, że czas przeżywany rozciąga się w „nieskończoność”, tym krótszy wyda się on w naszej pamięci. „A więc jak długo trwa „teraz”? Mózg ścieśnia wcześniejsze przeżycia i wyobrażenia o przyszłości w taki sposób, że czas zewnętrzny w tej skali przestaje odgrywać rolę. Jak pokazują doświadczenia, umysł może w niedostrzegalny dla nas sposób ścieśniać czas w granicach sekundy. Ten odcinek czasu przeżywamy jako jedną chwilę”¹¹.

Martin Heidegger — twórca terminu „Dasein” oznaczającego „być tutaj”, zwraca uwagę na świadomość własnego istnienia, które posiada tylko człowiek. Być może zatem to my jesteśmy swoim własnym, niepowtarzalnym czasem? W sukurs Heideggerowi przychodzi współczesna biologia molekularna wraz z wynikami ostatnich badań, które dowodzą, że w każdej z bilionów komórek składających się na ludzki organizm „tyka” własny zegar wewnętrzny. „Określone geny zegara biologicznego, o nazwach takich jak CLOCK i PER (od *period*), uruchamiają produkcję białek w komórce. Kiedy ilość tych białek wzrasta powyżej pewnej wartości progowej, geny ulegają zablokowaniu. Klepsydra zostaje odwrócona do góry nogami i komórka »opróżnia się«, białka ulegają rozpadowi.

⁹ I. Kant: *O formie i zasadach świata*. Przeł. A. Banaszkiewicz. Kraków 2004, s. 29.

¹⁰ S. Klein: *Czas. Przewodnik użytkownika*. Przeł. K. Żak. Warszawa 2009, s. 139.

¹¹ Ibidem, s. 92.

Kiedy tak się stanie, wszystko zaczyna się od początku i znów rusza produkcja. Pełny cykl trwa 24 godziny z minutami¹². Nasz czas staje się zatem wypadkową około biliona czasów, odmierzanych przez każdą komórkę naszego ciała.

W taki sposób czas „egzystencjalny” krzyżuje się z czasem „wyobrażeniowym”, prowadząc nas ku pojęciu czystego ducha — „substancji bezcielesnej i niepodzielnej, która świadoma czasu, wiązałaby go jedynie z ciałem, sama zaś pozostawałaby nietknięta jego niszczycielskim upływem”¹³.

Muzyka i czas

Czas nie jest tylko liniowym ciągiem, w którym przeszłość warunkuje przyszłość. To także nieustające „teraz”, w którym każda chwila staje się nowym początkiem... Każda chwila to powtórzenie aktu stworzenia...

F. R z e w s k i: *Kameralne eksplozje: nihilistyczna teoria improwizacji*

„W radzeniu sobie z »płynącą chwilą czasu« i »tempem zmian« fizyka teoretyczna raczej przypomina muzykę niż zwykły język, nie tylko opisując przemijanie rzeczy, lecz także naśladując je”¹⁴. Muzyka, stanowiąc swoistą manifestację czasu, stała się często przywoływanym przez filozofów przykładem, który miał obrazować szereg zawiłości związanych ze zrozumieniem, bądź przeżywaniem zjawiska „czasowości”. „Czas w muzyce” odpowiednik Bergsonowskiego „trwania” czy „muzyka w czasie” symbolizowana przez ciągły ruch porządkowany przez rytm i metrum, w końcu zapis nutowy istniejący jakby „poza czasem”. „Muzyka rozwija się w czasie — czas potrzebny jest do jej uchwycenia, czas porządkuje materiał nie tylko technicznie, ale i wrażeniowo”¹⁵.

Sztuka muzyczna zdaje się być kwintesencją zagadnień związanych z naturą czasu, którymi od wieków zajmują się fizycy, matematycy czy filozofowie. Zakładając, że ruch i pamięć stanowią układ odniesień dla czasu przeżywanego, to muzyka pozwala nam doświadczać „pełni” czasu. „Gdy wygłaszamy wiersz *Deus kreator omnium*, gdzie, twoim zdaniem, mieszczą się owe cztery jamby, tych dwanaście jednostek czasowych, z których się on składa? Czy tylko w dźwięku, który się słyszy, czy również w zmyśle słuchu, czyli w uchu słuchacza, czy także w czynności wygłaszającego, czy może wreszcie, ponie-

¹² S. Klein: *Czas...*, s. 30.

¹³ M. Kaniowska: *Znaczenie czasu i ciszy w interpretacji muzyki współczesnej*. Częstochowa 2007, s. 8.

¹⁴ M. Heller: *Filozofia i wszechświat*. Kraków 2006, s. 115.

¹⁵ B. Schaeffer: *Czas w muzyce*. W: Idem: *Mały informator muzyki XX wieku*. Kraków 1987, s. 34.

waż wiersz jest znany, należy przyznać, że rytmy te są w naszej pamięci”¹⁶. Doświadczenie czasu jest dla nas zawsze powiązane zarówno z postrzeganiem, jak i pamięcią. Pojmowanie zjawiska muzycznego zawsze odnosi się do procesu angażującego: „sposrzczenie” — usłyszenie pojedynczego tonu, „pamięć” — syntezy usłyszanych dźwięków, „przewidywanie” — oczekiwanie na kolejne następstwo tonów. „Wszystko bowiem, co w jakikolwiek sposób jest dostępne zmysłom, może być pomyślane jedynie wtedy, gdy istnieje zarazem lub kolejno po sobie, a więc gdy niejako włączone jest w przepływ jednego jedyne go czasu i wzajemnie się do siebie odnosi dzięki określone mu [w nim] położeniu, w ten sposób, że za sprawą tego pojęcia (najważniejszego dla wszystkiego, co zmysłowe) z koniecznością powstaje pewna formalna całość, która nie jest częścią żadnej innej”¹⁷. Muzyka pozwala „usłyszeć” czas, stanowiąc zarazem „pi-tagorejskie” źródło wszelkiej przyjemności. „Czasowość” muzyki wiąże się za-równo z rytmem, jak i interwałem, sprowadzając ją do liczby, liczbę zaś w swej abstrakcji utożsamiając z duszą, ocieramy się o „Wieczność”.

„Muzyka jako sztuka czasu posiada swą określoną strukturę logiczną i nie wolno jej sprowadzać do sztuki emocji”¹⁸. Jedność w wielości, nieskończoność w skończonym to wykładnia muzyki w ujęciu Shellinga, choć nadal to rytm stano-wi o jej esencji. Romantyzm przenosi punkt ciężkości na siłę ekspresji od-działywującą na zmysły. To ona właśnie ma za zadanie porządkować czas. Inte-gracja formy i treści, „materii dźwiękowej w czasie” i „mowy duszy” pozwala na osiągnięcie „trwania” poza czasem. Ekspresja = Absolut. „Ja« może wrócić do siebie samego, uznać własną głęboką tożsamość dzięki czasowości muzyki, która pełni funkcje unifikującą, regulującą i katartyczną wobec bezwładnego wzburzenia (tumulto disordinato) naszego życia uczuciowego. Jest to czasowość wewnętrzna, niemająca nic wspólnego regularnością zjawisk obecnych w natu-rze, których muzyka nie odbiera za przedmioty do naśladowania”¹⁹. Hanslic-kowska negacja romantycznej metody poznawania Absolutu odbiera prymat „uczucia” wskazując na „formę” jako cel, do którego dąży sztuka.

Rytmika i metrum to według Strawińskiego elementy dzieła muzycznego porządkujące czas, zakładając istnienie stałej wartości miary nadającej pozór ciągłości, linearności. „Metrum sprowadzone do wymiaru ilościowego użytko-wane jest przez rytm, którego rolę sprowadza Strawiński do kierowania ruchem czasu — rytm odpowiednio dzieli ilości regularnych impulsów wyznaczonych przez takt”²⁰.

¹⁶ Św. Augustyn: *Traktat „O muzyce”*. Przeł. L. Witkowski. Lublin 1999, s. 228—229.

¹⁷ I. Kant: *O formie i zasadach...*, s. 34.

¹⁸ M. Bristiger: *O filozofii muzyki Aleksieja F. Łosiewa (1893—1988)*. „Res Facta Nova” 2001, nr 4, s. 106.

¹⁹ E. Fubini: *Historia estetyki muzycznej*. Przeł. Z. Skowron. Kraków 2002, s. 271.

²⁰ D. Maciejewicz: *Zegary nie zgadzają się ze sobą*. Warszawa 2000, s. 22.

Synchronizacja czasu psychologicznego i czasu rzeczywistego, poszukiwanie podobieństw w różnorodności, jedność dzieła prowadzi, inną niż romantyzm drogą, do Absolutu: „Jedność dzieła rezonuje. Jego echo postrzegane przez naszą duszę rozbrzmiewa coraz dalej. Dzieło gotowe rozchodzi się więc, aby jednoczyć, i powraca w końcu do swej zasady. A zatem cykl się zamyka. I dlatego to muzyka wydaje nam się istotnym elementem duchowego obcowania z bliźnimi — i z Bytem”²¹. Gisele Brelet zintegrowała czas muzyczny z tzw. wewnętrznym trwaniem, które może być doświadczane bezpośrednio. Czas egzystencjalny (zewnętrzny) i odczuwany (wewnętrzny) oddziałują wzajemnie na siebie, ich wypadkową staje się czas „przeżywany” możliwy do odebrania wyłącznie poprzez formę dźwiękową. Czas muzyczny staje się zatem odbiciem indywidualnych procesów twórczych. Ekspresja zaś nie jest wyłącznie efektem doznanych uczuć czy emocji, lecz wynika z „identyczności czasu muzycznego i wewnętrznego trwania w świadomości”²². „Istotą muzyki jest jej forma czasowa, którą łączy głęboki związek z czasowym charakterem ludzkiej świadomości”²³. Wpływ na taki odbiór „czasowej formy muzyki” ma według Brelet tonalność. Struktury napięć i odprężeń kształtowanych w obszarze tonalnym stają się fundamentem „prawa czasowego”, brak ośrodka ciężenia w muzyce atonalnej może stanowić o jej sile destrukcyjnej.

Szczególny pogląd na temat czasu muzycznego wyznawał Boris de Schloezer, twierdząc, że muzyka jest „zdarzeniem” samym w sobie, zatem rozważania na temat jej ruchu czy trwania nie mają istotnego znaczenia. „Czas w sensie ilościowym odpowiada trwaniu utworu pojętego jako zdarzenie pośród innych zdarzeń”²⁴. Sens tkwi w „jedności”, jednolitej zamkniętej w całość strukturze, która pozwala nam wyjść „poza czas”, dzięki temu doświadczyć mistycznego stanu „nieśmiertelności”. „Czas muzyczny jest wobec tego, co najrzeczywistsze, czymś, co najbardziej nierzeczywiste, prototypem wykraczania czasu poza czas, wyznaczaniem wszystkiego, co istnieje, poza czas: wyzwaniem z czasu”²⁵.

Muzyka eksperymentalna otwiera całkowicie nowe możliwości w zakresie postrzegania i interpretowania zagadnienia czasu. Przypisanie czasu do określonej wysokości, barwy czy dynamiki dźwięku poszerza jego kontekst o kategorie przestrzenne. Pierre Boulez „wyróżnia dwie podstawowe zasady kształtowania czasu, analogicznie do zasad kształtowania przestrzeni, nazywając je po prostu czasami. Chodzi tu i o czas ciągły (amorficzny, podobnie jak amorficzna może być przestrzeń), i nieciągły (pulsujący, odpowiadający przestrzeni nieciągłej)”²⁶.

²¹ I. Strawiński: *Kroniki mego życia*. Przeł. J. Kydryński. Kraków 1974, s. 81.

²² E. Fubini: *Historia estetyki muzycznej...*, s. 361.

²³ Ibidem, s. 360.

²⁴ Ibidem, s. 366.

²⁵ H.H. Eggebrecht: *Muzyka i czas*. W: C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht: *Co to jest muzyka?*. Przeł. D. Lachowska. Warszawa 1992, s. 164.

²⁶ D. Krawczyk: *Czas i muzyka*. Warszawa 2007, s. 54.

Teraźniejszość to ten element „czasowości”, który szczególnie docenił Carl Stockhausen, „koncentrując się na »teraz«, dokonuje wertykalnych cięć przenikających w poprzek horyzontalne wyobrażenie czasu, aż do jego zniesienia, które nazywa wiecznością — wieczność, która nie zaczyna się na końcu czasu, lecz jest osiągnięta w każdym momencie”²⁷.

Kompozytor, który dokonał afirmacji czasu, to John Cage. Jego utwór *4'33* to kwintesencja „czystego” czasu stanowiącego ramę do wypełnienia. Każda forma muzyczna stanowi wycinek czasu realnego, bez względu na to, czy jest on wypełniony dźwiękiem czy ciszą. Szeregowanie ze sobą pozornie niespójnych „mikroform”, eliminacja procesu jako rozwoju, pozbawienie muzyki przeszłości i przyszłości przestaje być „trwaniem” w ludzkich kategoriach „odczuwania” czasu. „Uwolnione od wzajemnych powiązań momenty zostają zawieszony w czasie, zatrzymują się niejako w swym trwaniu”²⁸.

Muzyczna kultura Zachodu prezentuje odwieczną walkę o ujarzmienie czasu lub ucieczkę przed jego „bezwzględnością i nieuchronnością”, w przeciwieństwie do koncepcji Wschodu „pogodzonego” z jego upływem, uznającego jedynie teraźniejszość, za wartą „uchwycenia”. Wiek XX, próbując zniszczyć czas, odkrył chwilę, tym samym negując „czasowość” w sensie „procesualnym”. Ponownie „uczynić z chwili czas, to znaczy przemienić nieciągłość i przypadkowość w jedność i stałość, nadać pojedynczym chwilom ciągłość”²⁹ to wyzwanie dla XXI wieku. „Pojednanie” z czasem, powrót do jego mistycznych źródeł to droga, którą być może podążą kolejne pokolenia współczesnych kompozytorów.

Czas i jego „muzyczne” interpretacje

Muzyka [...] potrzebuje czasu jedynie po to, aby go zanegować

C. Lévi-Strauss: „Le cru et le cuit” (*Mythologiques I*).

Cyt. za: E. F u b i n i: *Historia estetyki muzycznej*

Czym dla wykonawcy i słuchacza jest czas muzyczny? Jaki jest jego wpływ na interpretację utworu? To często nasuwające się pytania o naturę czasu w kontekście wykonawczym. „Słowo stało się ciałem” — dzieło istniejące w zapisie partyturowym jakoby „poza czasem”, poprzez wykonanie nabiera „fizycznych” cech w kategoriach: „przestrzeni” — dźwięku oraz „czasu” — rytmu. Założony przez kompozytora czas trwania utworu staje się zatem umowną

²⁷ Z. S k o w r o n: *Teoria i estetyka awangardy muzycznej II połowy XX wieku*. Warszawa 1989, s. 150.

²⁸ Ibidem.

²⁹ D. K r a w c z y k: *Czas i muzyka*. Warszawa 2007, s. 161.

ramą, którą wyznacza mniej lub bardziej precyzyjna notacja dźwiękowa. Im ściślejszy zapis nutowy, tym bardziej czas „realny” zbliża się do „założonego”. Choć nawet nagrania klasycznych, zapisanych „tradycyjnie” ściśle dookreślonych przez kompozytora w kategorii tempa kompozycji, potrafią znacząco różnić się względem siebie w zakresie czasu trwania. Często wybitne interpretacje wykraczają poza ramy czasowe nakreślone przez kompozytora, dalekie są od tzw. metrycznej i agogicznej „równości”. Co zatem sprawia, że np. symfonia Piotra Czajkowskiego może trwać w jednej interpretacji kilkanaście minut dłużej od pozostałych? Często tak znaczące różnice czasów wynikają z przestrzeni akustycznej, w jakiej dany utwór jest realizowany. Przy dużym pogłosie tempo utworu nieznacznie zwalnia, aby ukazać jego niuanse rytmiczne, przy pogłosie niewielkim — nieco przyspiesza, by nadać narracji muzycznej tzw. potoczność. Głównie to czas „wewnętrzny”, subiektywny wykonawcy lub wykonawców ma zasadniczy wpływ na „czasowe” różnice interpretacyjne³⁰. „Muzyka w najściślejszym znaczeniu nie wywołuje odczucia miary czasowej, a człowiek w muzyce może całkowicie zatracić poczucie czasu. Muzycy z trudem zgodziliby się z tym, że miara czasowa spełnia w muzyce jedynie zewnętrzną funkcję pomocniczą”³¹.

Inny, „dwoisty” rodzaj czasowej struktury reprezentują dzieła operowe. Tok narracji muzycznej wywołuje wrażenie ciągłości, kontrastując z wizualno-słowną strukturą, której kontinuum sprawia wrażenie „wolniejszej”, od dominującej muzyki. Powtórzenia tekstu słownego w partiach wokalnych czy wstawek koloraturowych wydłużające niektóre fragmenty dzieła, skróty wynikające z opuszczania pewnych ogniw w akcji scenicznej, decydują o braku ciągłości czasu przedstawianego. Antynomia czasów „operowych” wynika z jednej strony z warstwy fabularnej osadzonej w „przeszłości” i „przeszłości”, z drugiej zaś z toku muzycznej narracji, rozdzielanej „»horyzontami ciszy«: tej, z której [...] się wyłania, i tej, w którą wraz z ostatnim akordem utworu przechodzi”³².

Organizowanie czasu w procesie wykonania muzycznego zdaje się jednym z najtrudniejszych problemów interpretacyjnych. Odwołując się do Stockhausenowskiej trójzakresowej koncepcji czasu złożonej z „Zakresu częstotliwości drgań, czasów rytmicznych i czasów form”³³, Ludwik Bielawski wyprowadza

³⁰ Badania Ferdynanda Binkofskiego wykazały, że szybszy oddech muzyków sprawia, że nieświadomie przyspieszają oni tempo wykonywanego utworu, nie przypuszczając nawet, że proces wdychania i wydychania powietrza stanowi „naturalnie” wbudowany w organizm ludzki metronom. Dotyczy to nie tylko instrumentalistów dętych czy śpiewaków, dla których długość oddechu jest oczywistym regulatorem tempa wykonania.

³¹ F. Winkel: *Osobliwości słyszenia muzycznego*. Warszawa 1965, s. 87.

³² Z. Lissa: *Teoriopoznawcza analiza struktury czasowej*. W: Eadem: *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór, oprac. Z. Skowron. Kraków 2008, s. 34.

³³ Cyt. za: L. Bielawski: *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej*. Kraków 1976, s. 46.

„trzy podstawowe wielkie strefy, zasadniczo niezbędne w każdej obiektywizacji muzycznej. Warunkiem istnienia muzyki jest bowiem ukształtowanie jej: 1. w strefie wysokości muzycznej, 2. w strefie psychologicznej terażniejszości, czyli w sferze dźwięków, w której centrum mieści się tempo metryczne i w ogóle nasz ludzki czas bezpośredniej terażniejszości oraz 3. w strefie utworów, tu bowiem dopiero obiekty muzyczne otrzymują zamkniętą postać”³⁴.

Nie pozostaje bez znaczenia fakt oddziaływania wysokości i głośności dźwięków na ich odbiór czasu trwania. Im większe natężenie dźwięku tym wydaje się on dłuższy od swojego cichszego odpowiednika, przy zachowaniu obiektywnie tego samego czasu wykonania. Podobne zależności można zaobserwować przy tonach o niskich i wysokich częstotliwościach, jak również uwzględniając kolorystykę dźwięku³⁵. Takie niuanse jak sposób gry na danym instrumencie czy wręcz właściwości techniczne danego instrumentu mogą również wpływać na tzw. relatywizm tempa, a tym samym odbioru czasu muzycznego.

Kolejna odsłona zagadnienia czasu i jego roli w interpretacji utworu pojawia się, gdy na scenę wkracza cisza w postaci pauzy. Często podczas oddechów, pauz, cezur zapisanych w utworze, czas zdaje się płynąć niezależnie od tego wynikającego z narracji dźwiękowej. Wpływ na to dość subiektywne wrażenie ma m.in. często nienależyta pieczołowitość w utrzymywaniu poziomu napięcia i nasycenia emocją chwil ciszy, poprzez szczególną tendencję wykonawców do skracania ich czasu trwania lub niczym nie uzasadnionego przedłużania. Niezwykle interesujący aspekt „trwania” ciszy pojawia się przed rozpoczęciem realizacji utworu i po jego zakończeniu. Dla wykonawców i odbiorców czas trwania ciszy „przygotowującej wykonanie” i tuż po jego ustaniu nie jest identyczny. Rodzą się inne rodzaje napięć i oczekiwań, które wymagają spełnienia w określonym momencie. Doświadczenie sceniczne sprawia, że muzyk potrafi „zapanować” nad „czasem” ciszy, wykorzystując go do stworzenia wspólnej płaszczyzny do odbioru muzyki dla siebie i słuchaczy, chwytając ten ulotny moment apogeum koncentracji odbiorcy na przyjęcie „pierwszego” dźwięku. Podobnie po zakończeniu wykonania pozwala przez określony czas wybrzmieć ostatnim „frazem”, prowadząc do rozwiązania powstałych w trakcie realizacji całej kompozycji napięć. „Czas zmienia się w zależności od rodzaju formy, wzajemnego powiązania materiałowego części, jak również od emocjonalnego nasycenia części poprzedzającej — im wyższy poziom napięć, tym dłuższy czas potrzebny na ich osłabienie, aby »wrażeniowa« pozostałość minionego fragmentu nie zaburzyła właściwego odbioru dalszej narracji”³⁶.

³⁴ Ibidem, s. 50—51.

³⁵ Inne wrażenie czasu trwania stwarza dźwięk wydobyty z organów w porównaniu np. z dźwiękiem harfy, również przy zachowaniu tych samych wartości rytmicznych i tempa wykonania.

³⁶ M. K a n i o w s k a: *Znaczenie ciszy i czasu...*, s. 20—21.

Podjęmowane były również próby umatematycznienia czasu w utworze, polegające na sprowadzeniu go do obliczeń wskaźnika tempa według formuły Mieczysława Kolińskiego: „Wskaźnik tempa równa się ilości następujących po sobie nut (No) razy wartość metronomu (MF) podzielone przez ilość jednostek metronomicznych (Mu)”³⁷ lub do mnożenia przez sześćdziesiąt liczby progresji melodycznych, zaś uzyskany iloczyn podzielony przez czas trwania wyrażony w sekundach dawałby w rezultacie dokładne wyliczenie tempa melodycznego³⁸. Zastosowanie wymienionych wzorów staje się realne pod warunkiem przyjęcia założenia, że istnieje stały, absolutny czas obiektywny, którego podstawową miarą byłaby sekunda. Gdyby odbiór muzyki można było sprowadzić do matematycznych obliczeń, uniezależniając go od ludzkiej wrażliwości i percepcji, wówczas najlepszym interpretatorem utworów muzycznych byłaby maszyna, której oprogramowanie musiałoby uwzględnić wszystkie parametry mające wpływ na wykonanie dzieła muzycznego. Problem w tym, że ich liczba jest nieskończona. Nieprzewidywalność psychologicznych reakcji oraz wszystkich pozostałych czynników, mających ostatecznie wpływ na kształt interpretacyjny utworu, skutecznie uniemożliwia opracowanie maszyny i jej oprogramowania w sposób, który satysfakcjonująco zastąpiłby ludzką realizację artystyczną.

Współczesność stawia przed wykonawcami i kompozytorami szczególne wyzwania, prowokując ich do głębszych refleksji nad czasem muzycznym, zarówno w kategoriach filozoficzno-estetycznych, jak i psychologicznych. Dzięki dynamicznemu rozwojowi naukowych koncepcji czasu, stał się on podmiotem wielu kompozycji, których tytuły bezpośrednio odnoszą się do jego istoty, np. *Wymiary czasu i ciszy*, *Zeitmasse* czy *4'33*. Czas staje się osnową, a nie tylko wypadkową wszystkich czynników muzycznych kształtujących utwór.

Zapis muzyczny wskazuje na sposób, w jaki kompozytor operuje czasem. Notacja tradycyjna, wynikająca ze standardowego zapisu nutowego — czas wynika ze stanów napięć i odprężeń będących następstwem harmonii tonów. Notacja graficzna — czas zostaje „uprzestrzenniony” i „uplastyczniony” dźwiękowo. Muzyka eksperymentalna, w tym teatr instrumentalny czy forma otwarta, sprawia, że czas muzyczny wyznaczają w przybliżeniu dwa punkty na nieskończonej linii czasu zewnętrznego, zaś wskazany odcinek należy wypełnić treścią. Muzyka elektroniczna operuje „realnym” czasem wyznaczanym milimetrami czy centymetrami nagranej taśmy. Jej notacja obywa się bez zapisu nutowego, określając w centymetrach partytury czas trwania kolejnych zdarzeń dźwiękowych za pomocą poziomej osi. Ewolucja notacji sprawiła, że współczesny wykonawca, często zmagając się ze znaczną dowolnością i niedookreślonością za-

³⁷ L. B i e l a w s k i: *Strefowa teoria czasu...*, s. 19.

³⁸ Wzór zastosowany przez Christensena, o którym wspomina Ludwik Bielawski w *Strefowej teorii czasu...*

pisu, musi polegać wyłącznie na własnej intuicji artystycznej, indywidualnym przeżyciu i wycuciu czasu muzycznego.

W większości wypadków analiza „nowoczesnej” partytury to czynność intelektualna, zaś jej interpretacja stanowi wypadkową wrażliwości artystycznej i recepcji filozoficznej. Praca nad partyturą obejmuje szereg działań w trakcie prób mających na celu, po pierwsze — przekonanie do własnej wizji pozostałych współwykonawców oraz wspólne zbudowanie satysfakcjonującego wykonania, po drugie — poszukiwania takich rozwiązań muzyczno-czasowych, które pozwolą zbudować nić porozumienia między wykonawcami a odbiorcami dzieła. Ci ostatni często pozostają bezradni wobec struktur muzyki „nowej”, m.in. ze względu na trudność zbudowania właśnie „czasowej” konstrukcji dzieła w trakcie jego słuchania. „Podłożem procesualnej formy utworu muzycznego są [...] nie tylko same cechy przedmiotu percepcji, i nie tylko same możliwości porządkowania ze strony podmiotu percypującego, ale ich stosunek wzajemny, ich odpowiedniość. Podmiot chwytą porządek przebiegu dźwiękowego, ponieważ go porządkuje; przedmiot poddaje się — w różnych epokach różnym — zasadom porządkowania, ponieważ są one podstawowymi kategoriami działania wyobraźni dźwiękowej, decydują o tym, że szeregi dźwięków stają się muzyką. One implikują się wzajemnie, stąd przemienność dziejowa muzyki — to przemienność »myślenia muzycznego«, i — odwrotnie»³⁹. Kreowanie czasu muzycznego nieopartego na przewidywalnych strukturach harmonicznym, lecz na często pozornie pozbawionych więzi dźwiękach bez jakichkolwiek punktów odniesień, to jeden z podstawowych czynników wywołujących niechęć większości słuchaczy do odbioru muzyki „nowej”. Odbioru, do którego w równym stopniu musi zostać zaangażowane spostrzeganie i rozum, tylko wówczas możemy w pełni świadomie uczestniczyć we współczesnej kreacji artystycznej. „Byłoby idealnie, gdyby słuchacz miał otwarty, elastyczny umysł, zdolny do przyswajania w sobie właściwy sposób takiego rodzaju muzyki; taki, który nie przedstawia zestawu ukończonych, przemyślanych, uprzednio ustawionych, zaprojektowanych muzycznych związków i znaczeń. Słuchacz może zaproponować swoje własne znaczenia, jeśli akurat tego chce; może też pozostać otwarty na przyjęcie dowolnych możliwości, pamiętając o zastrzeżeniu George’a Brechta, że jakkolwiek »akt wyobraźni czy percepcji sam w sobie jest jakimś porządkiem, zatem nie uniknie się stworzenia porządku«”⁴⁰.

Eksperymenty w muzyce „najnowszej” balansują zatem pomiędzy poszukiwaniem „czystego” czasu jako swoistego fenomenu w sztuce dźwięku, a zaprzeczeniem jego „realnemu” istnieniu.

³⁹ Z. L i s s a: *O procesualnym charakterze dzieła muzycznego*. W: E a d e m: *Wybór pism estetycznych...*, s. 53.

⁴⁰ M. N y m a n: *W stronę (definicji) muzyki eksperymentalnej*. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce współczesnej*. Red. Ch. C o x, D. W a r e n. Gdańsk 2010, s. 282.

Coda. Osobiste refleksje praktyka

Zagadnienia związane z „projektowaniem” czasu w przestrzeni muzycznej od lat pozostają przedmiotem zainteresowań w zakresie praktyki dyrygenckiej. Pierwotna rola dyrygenta polegała na „uruchomieniu” wykonania poprzez narzucenie tempa współwykonawcom, kontrolowaniu procesu jego właściwej realizacji. Muzyka współczesna, dopuszczając swobodę zapisu, pozwoliła tym samym na znaczne rozszerzenie funkcji dyrygenta. Osobiste doświadczenia w realizacji utworów „nowych” otworzyły przede mną nowe obszary kreowania, jak również „przeżywania” czasu muzycznego. W zależności od precyzji zapisu partyturowego wiązało się określenie przeze mnie tempa wykonania dzieła. Utwory aleatoryczne lub częściowo pozbawione regulacji kreski taktowej pozwalały na bardziej „przestrzenne” kreowanie czasu wykonawczego. Przykładowo wstęp kompozycji Edwarda Bogusławskiego *„Canzoni d'amore” per voce, recitazioni, soprano, batterie e archi*, który stanowi rozbudowana sekwencja melodyczna fletu pozbawiona podziału taktowego, pomimo precyzyjnego określenia miary tempa zdaje przebiegać jakby „poza czasem”. Wyznaczenie jakiegokolwiek jednostki miary jest niebywale trudne, poza naturalnie tą, jaką wyznaczają energetyczne napięcia wynikające ze struktury melodyczno-rytmicznej. Inną trudność kształtowania tempa realizacji wykonawczej stanowią pojawiające się „zatomizowane” partie instrumentów, które wzajemnie przenikają się i uzupełniają, tworząc własne „przestrzenie” czasowe, na tle których niejako we własnym czasie pojawiają się recytacje głosu solowego. Im większa intensyfikacja zjawisk muzycznych, tym szerszej perspektywy czasowej potrzebuje dyrygent, by zbudować i utrzymać napięcie w obrębie całej formy dzieła muzycznego.

Innym interesującym zjawiskiem w obszarze kształtowania czasu muzycznego jest stała, powtarzająca się pulsacja określonej struktury rytmicznej lub motoryka wynikająca z sekwencji rytmicznych zapożyczonych z muzyki ludowej. Ona to niejednokrotnie determinuje czasowy przebieg całego dzieła, nie pozostawiając dyrygentowi wyboru w zakresie konstrukcji tempa wykonania, jak w przypadku np. *Orawy* Wojciecha Kilara czy *Wałaski* Sławomira Czarneckiego.

Odrębną kategorię stanowią kompozycje z udziałem taśmy elektronicznej. Wygenerowane elektronicznie nagranie, mające stały wymiar czasowy, stanowi kanwę utworu Aleksandra Gabrysia *Abraxas* na smyczki i taśmę. Czas utworu zamiast taktów regulują 10-sekundowe odcinki, które zsynchronizowane z biegiem taśmy pozwalają dyrygentowi zapanować nad przebiegiem czasowym formy dzieła. Oto wymiar „czasu absolutnego” płynącego bezwzględnie w formie dźwięków elektronicznych, których tempo upływu jest zawsze niezmiennie takie samo, na którego tle „rozgrywa” się „kreacja” dyrygencka. Prowadzenie utworu wymaga użycia stopera, zaś do uruchamiania poszczególnych struktur dźwiękowych w zespole potrzebny jest opracowany wcześniej system znaków, wykra-

czający poza „tradycyjną” formułę dyrygowania w oparciu o schematy metryczne. Zderzenie dwóch „czasów” — stałego i wykreowanego, wykorzystanie wachlarza technik sonorystycznych, „skondensowanej” agogiki, swobody w wyborze struktur realizowanych przez pojedynczych muzyków, pozwala dyrygentowi na kreację równą Demiurgowi — Abraxasa.

Podobnie jak filozofia, muzyka pozostanie płaszczyzną, na której zagadnienia czasu będą stanowić odwieczną zagadkę, której rozwiązania poszukiwać będą kolejne pokolenia kompozytorów, dyrygentów i wykonawców, aż do ostatniej sekundy danego nam „czasu”.

Małgorzata Kaniowska

**“Old” Time In “New” Music —
From the Notes of a Conductor**

S u m m a r y

The article regards the meaning of time in the contemporary interpretations of a musical composition. In the first part, the author presents the concept of “temporality” in its selected scientific-philosophical aspects. The next section treats of differences in understanding the physical — “external” time and sensual — “internal” time, as well as of the phenomenon of “time in music” and its various musicological interpretations. The deliberations on theoretical and practical uses of knowledge about time in one’s performance, with the special focus on the “new” music, are included in the conclusions.

Key words: time, interpretation, contemporary music, notation, music perception

Małgorzata Kaniowska

**„Vieux” Temps dans la „nouvelle” musique —
notes du chef d’orchestre**

R é s u m é

L’article est consacré à la signification du temps dans l’interprétation contemporaine d’une oeuvre musicale. Dans la première partie, l’auteur présente la question de « temporalité » dans des aspects scientifiques et philosophiques choisis. La section suivante traite des différences de compréhension du temps physique — « externe » et impressionniste — « interne », ainsi que du phénomène de « temps en musique » et de ses différentes interprétations musicologiques. Dans la conclusion se trouvent des divagations sur l’application théorique et pratique du savoir sur le temps pendant l’exécution musicale, avec un accent particulier sur la musique « neuve ».

Mots-clés : temps, interprétation, musique contemporaine, notation, perception musicale