

KRZYSZTOF BILICA, ETIUDY CHOPINA W JEGO „JEDNYM SPOSOBIE”
Z PERSPEKTYWY DŹWIĘKÓW WĘZŁOWYCH I FIGUR MIGOTLIWYCH

Kraków: Wydawnictwo Astraia, 2022, ss. 319. ISBN 978-83-65686-64-0

Recenzowana monografia Krzysztofa Bilicy, mimo że jest lekturą fachową, adresowaną do muzykologów, kompozytorów, wykonawców, to może również zainteresować niemuzyków. Uwagę bowiem przyciąga sam tytuł, zapowiadający nieoczywiste podejście do muzykologicznego zagadnienia. Wciągający jest też styl pisarski – eseistyczny, barwny, z użyciem metafor, z pewną dawką humoru, prosty w swym przekazie, mimo wielu erudycyjnych dygresji. Ten utrzymany w naukowych ryzach muzyczno-literacki esej dygresyjny jest publikacją nowatorską zarówno w nietypowej dla muzykologicznych rozpraw subiektywnej i obiektywnej zarazem narracji, w odkrywczej treści oraz multimedialnej formie.

Tytuł pracy odzwierciedla jej zawartość, gdyż omawia dwadzieścia siedem Chopinowskich etiud z nowej perspektywy, nie podejmowanej dotychczas w bogatej literaturze dotyczącej twórczości Chopina. Autor zastrzega, że książka nie jest pełną historyczną i systematyczną monografią etiud Chopina, a jedynie ich prezentacją w perspektywie własnej metody analitycznej i interpretacyjnej. Ostatni człon tytułu wskazuje na kluczowe w tej metodzie nowe zagadnienia – dźwięków węzłowych i figur

migotliwych. Tytułowy „jeden sposób” odnosi się do autorskiej metody analitycznej Bilicy, ale samo sformułowanie jest ściśle związane z Chopinem, bowiem nawiązuje do jego wypowiedzi: „Zrobiłem Exercise [...] w moim jednym sposobie”¹ oraz do słów Schumanna: „Gra [Chopin] zupełnie tak, jak komponuje, to znaczy na swój jedyny sposób”².

Zasadniczy trzyczęściowy układ pracy liczącej 319 stron umożliwia czytelnikowi pełne zrozumienie zagadnienia. Jest ono wprowadzane w sposób metodyczny – ze stopniowym wyjaśnieniem szerokiego kontekstu muzycznego (historycznego i teoretycznego) oraz pozamuzycznego (m.in. historii epoki, historii sztuki, teorii literatury, literaturoznawstwa, językoznawstwa, filozofii, teologii, semiotyki, kulturoznawstwa, antropologii, socjologii, ekonomii, matematyki, fizyki, akustyki, teorii informacji, psychologii, fizjologii słyszenia, medycyny, neurobiologii). Te rozważania są poparte

1 *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, 1816–1831, red. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Strauss, Warszawa 2009, s. 317.

2 Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 70.

bogata literatura wykazana na końcu książki. W licznych i pochodzących z różnych dyscyplin naukowych dygresjach ujawnia się imponujący dorobek Bilicy – autora ponad dziesięciu tysięcy haseł i artykułów muzycznych zamieszczonych w encyklopediach uniwersalnych wydanych przez PWN. Ta wypracowana przez trzydzieści lat umiejętność do zwięzłego i wyczerpującego przedstawienia danego zagadnienia znacznie wzbogaca tę książkę. Powoduje, że jej narracja jest ożywiona. Również w tym „jednym sposobie” Bilica jawi się jako muzykolog-humanista, dla którego muzykologia jest nauką o człowieku. Stworzone przez niego dzieło sztuki muzycznej nie jest bytem wyabstrahowanym z wszechstronnej ludzkiej aktywności, ale jest jej nieodłącznym i nierozłącznym elementem³. Taki charakter narracji dominuje w skrajnych rozdziałach rozprawy („Od autora”, „Wprowadzenie”, „Podsumowanie”) okalających rozdział zasadniczy dotyczący analizy i interpretacji etiud Chopina.

W obszernym słowie odautorskim (s. 7–17) opisane są losy tej książki, która przez osiem lat szukała swojego wydawcy. Powstała w 2014 r. jako owoc stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a w 2016 r. została wyróżniona w Konkursie Narodowego Centrum Kultury jako najlepsza praca w zakresie historii muzyki polskiej. Kolejni wydawcy: NIFC, PWN, FNP, PWM odmówili jej publikacji, dopiero w 2022 r. zadanie to zrealizowało krakowskie wydawnictwo Astralia. Sprawa zapewne zakończyłaby się wcześniej, gdyby Bilica realizował swoją pracę nie jako „wolny strzelec polskiej muzykologii”, ale jako osoba związana z uczelnią lub jednostką naukową. Wówczas opublikowanie wyników jego badań byłoby sprawą priorytetową. Zatem luka w systemie działalności naukowej mająca u swej podstawy „liczbę N” (liczbę

pracowników jednostki prowadzących działalność naukową) wydaje się główną przyczyną takiego stanu rzeczy.

Rozdział pierwszy zgodnie ze swym tytułem („Wprowadzenie”, s. 21–65) przypomina najważniejsze informacje na temat Chopinowskich etiud (ich genezę, fakturę, formę, funkcję, recepcję) z odwołaniem do bogatej literatury przedmiotu. Po czym następuje omówienie dźwięków węzłowych i figur migotliwych w kontekście systemu tonalnego dur-moll, systemu metrycznego i kadencji muzycznych. Czym zatem są dźwięki węzłowe i figury migotliwe? Pierwsze występują na mocnej głównej lub mocnej pobocznej części taktu – mówimy odpowiednio o dźwiękach węzłowych, stałych, głównych i pobocznych. Stanowią one rusztowanie muzycznej kompozycji, jej osnowę (autor zamiennie używa terminu dźwięki osnowowe). Mogą się także pojawić dźwięki węzłowe przypadające w różnych miejscach taktu w zależności od woli kompozytora, co jest zaznaczone w partyturze jakimś wyróżnieniem (np. artykulacyjnym, dynamicznym, rytmicznym). Między dźwiękami węzłowymi występują liczne dźwięki wątkowe (wątek) nieistotne dla osnowy, ale bardzo ważne dla powstania figur migotliwych. Wyodrębnienie tych ostatnich ma charakter subiektywny, gdyż zależy od właściwości naszego słyszenia, od zdolności do grupowania zdarzeń dźwiękowych (od ich słuchowego strumieniowania). Według Bilicy figura migotliwa jest rodzajem figuracji, która polega „na spleceniu dwóch lub więcej odrębnych ciągów dźwiękowych w jedną linię dźwięków (niczym warkocz ze splecionych kilku pasm włosów)” (zob. s. 54 i 62). Autor porównuje tę strukturę do materii tkackiej – pojedynczego splotu (osnowy z wątkiem) oraz do desenia powstałego z wielu splotów. O istnieniu takiego postrzegania faktury Chopinowskiej muzyki przez innych autorów, ale bez zastosowania terminu „migotliwy” wskazują przytaczane

3 Constantin Floros, *Człowiek, miłość i muzyka*, przekł. Marcin Trzęsiok, Kraków 2022, s. 43.

przez Bilicę liczne przykłady. W uzasadnieniu zastosowanej terminologii dla dźwięków węzłowych autor przywołuje między innymi melodyczne punkty węzłowe⁴, a dla figur migotliwych np. migotanie w sferze metrorymicznej⁵, strumieniowanie słuchowe⁶, styl *brillant*⁷, motywy wahadełkowe⁸. Figury migotliwe autor opisał już w 2001 r., a w recenzowanej książce przedstawia szerzej ich teorię, znajdując je niemal w każdej etiudzie Chopina.

W rozdziale drugim („Analizy i interpretacje Etiud”, s. 67–233) Bilica omawia metodologię swoich działań analitycznych i interpretacyjnych (s. 67–77) oraz prezentuje ich efekty (s. 79–233). Sam tytuł tego rozdziału wyraźnie różnicuje podejście do badanego przedmiotu – analiza jest obiektywna, natomiast interpretacja – subiektywna. Bilica definiuje stosowaną terminologię, która po części jest jego autorstwa (np. kadencja polska, kadencje neutralna i obojnacza, klauzule sarmackie, figury migotliwe, *musica sonabilis*, *musica scripta*), ale też została zapożyczona od innych autorów i indywidualnie zredefiniowana (np. osnowa, wątek, dekompozycja, rekompozycja, symbol, sygnał, symptom). Wszystkie te zapożyczenia autor skrupulatnie tłumaczy i określa istniejące między nimi różnice. W dużym uproszczeniu, sama metoda analizy polega na dekomponowaniu utworu muzycznego, tj. rozłożeniu go na mniejsze elementy, a następnie na ich nowym zestawieniu w procesie rekomponowania. Celem dekomponowania jest stworzenie warunków do analizy wyabstrahowanych elementów,

przy czym możliwe są dwa sposoby – dekomponowanie w poziomie oraz w pionie. Sposób pierwszy dotyczy przestrzeni między wysokościami dźwięków i polega na wydzieleniu linearnych warstw dźwiękowych w strukturze utworu. Sposób drugi, będący w centrum uwagi autora, odnosi się do czasowego wymiaru kompozycji i polega na oddzieleniu dźwięków węzłowych od dźwięków wątkowych w celu stworzenia z nich osobnych ciągów dźwiękowych. Zatem sposób postępowania przebiega w trzech krokach: 1) wyodrębnianie dźwięków węzłowych (inaczej osnowowych) przez redukcję dźwięków przypadających na słabe części taktu – generowanie ciągu, 2) wyodrębnianie dźwięków wątkowych przez redukcję dźwięków przypadających na mocne części taktu – generowanie ciągu/ów, 3) wizualizacja figur migotliwych (splotów ciągów dźwiękowych). Owa wizualizacja w postaci kolorowych wykresów słupkowych powstała z wykorzystaniem arkusza Microsoft Excel. Zastosowanie tego narzędzia dziesięć lat temu, kiedy realizowane były prace analityczne, było na czasie. Dzisiaj, choć trąci myszką, jest nadal czytelne i spełnia swoje zadanie.

Oprócz zasygnalizowanej powyżej obiektywnej analizy Chopinowskich partytur Bilica dokonał subiektywnej interpretacji etiud na podstawie źródeł dźwiękowych (nagrań) oraz licznych opinii innych autorów (na podstawie różnorodnych i bogatych źródeł). I w tym aspekcie ponownie ujawnił swoje humanistyczne podejście do pracy muzykologa, powołując się wprost na apel Anny Chęćki, aby „przywrócić muzyce należne jej miejsce w dyskursie humanistycznym”⁹, oraz na tezę Doroty Heck

4 Aleksander Frączkiewicz, Franciszek Skołyszewski, *Formy muzyczne*, t. 2, Kraków 1988, s. 286.

5 Witold Rudziński, *Nauka o rytmie muzycznym*, cz. 2, Kraków 1987, s. 131–132.

6 Grzegorz Króliczak, „O osobliwym ujęciu zjawisk percepcji słuchowej”, *Canor* 20 (1997), s. 29–37.

7 Danuta Jasińska, *Styl brilliant a muzyka Fryderyka Chopina*, Poznań 1995, s. 110, 118–119.

8 Maciej Gołąb, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*, Kraków 1991, s. 116–117.

9 Anna Chęćka, „W pułapce czystego rozumu. Jak przywrócić muzyce należne jej miejsce w dyskursie humanistycznym?”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 2016, s. 296–314, https://www.polskirocznikmuzykologiczny.pl/pdfy/PRM2016_Checka.pdf, dostęp 12 III 2023.

odnośnie subiektywizmu nieuchronnego w badaniach humanistycznych¹⁰.

Każda z dwudziestu siedmiu etiud jest omawiana w „jednym sposobie”, tzn. według stałego porządku: 1) opis utworu – cytaty z Mieczysława Tomaszewskiego z cyklu czterdziestu czterech audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie” (Polskie Radio II, 1999–2000); 2) prezentacja etiudy w kontekście historycznym, kulturowym (m.in. na podstawie korespondencji, recenzji), 3) nawiązania do wniosków z analiz innych autorów i/lub do innych kompozycji zawierających podobne rozwiązania formalne, harmoniczne, fakturalne, 4) analiza właściwa (dotycząca formy, dźwięków węzłowych, figur migotliwych), 5) konkluzja ze wskazaniem na złotą proporcję w budowie danej etiudy (na liczbę Φ , wokół której krążą proporcje kolejnych fragmentów kompozycji). Zdarza się, że nie wszystkie z tych punktów występują w prezentacji danej etiudy, co wynika z pozyskanej bazy źródłowej. Każde omówienie jest natomiast opatrzone przykładami nutowymi i dźwiękowymi (sic!).

Cechą, która wyróżnia tę publikację jest jej multimedialność. Liczne kody QR osadzone na zewnętrznych marginesach wielu stron kryją w sobie różnorodne obiekty. Pierwszy i najważniejszy kod (s. 14) odsyła do multimedialnej prezentacji zawierającej łącznie 245 obiektów: przykładów nutowych, dźwiękowych, wizualizacji, tabel. Ich kompletny i szczegółowy wykaz znajduje się na końcu książki (s. 277–286). Ponadto kody odsyłają do bogatych zasobów Internetu (np. YouTube, Polona, The Morgan Library & Museum) – nut (rękopisów, faksymile rękopisów), obrazów, nagrań i filmów stanowiących szeroki kontekst dla Chopinowskich

etiud (w zakresie nagrań mamy przykłady z niemal całej literatury muzycznej: od Dufaya, przez Bacha, Beethovena, Mahlera, do Garnera i Mozdżera). Jest to zatem książka do czytania, oglądania i słuchania z użyciem tradycyjnego druku oraz urządzeń elektronicznych (np. komputerów, smartfonów). Kody usytuowane bezpośrednio przy omówieniu danej etiudy są wygodne w użyciu, bo można książkę czytać i słuchać ze smartfonem w rękę, jednak do namierzenia właściwego przykładu analitycznego trzeba mieć dodatkowo otwartą prezentację Google ukrytą pod pierwszym kodem QR (s. 14). Zatem nie przeczytamy książki w jej pełni przynajmniej bez jednego dobrego urządzenia elektronicznego. Wydaje się, że idealnym, bo zdecydowanie wygodniejszym rozwiązaniem byłaby jednolita – elektroniczna wersja tej monografii. Jak często bywa przy rozwiązaniach nowatorskich i to posiada drobne usterki, gdyż nie każdy kod wskazuje właściwy przykład (np. na s. 79, 119, gdzie niewłaściwie są te kody opisane), a w kluczowym kodzie z 245 obiektami nie działają wprowadzone tam przykłady dźwiękowe. Mam nadzieję, że te rozwiązania informatyczne zostaną naprawione, gdyż autor zadał sobie sporo trudu, aby je przygotować. Poza tym, a może przede wszystkim to właśnie ten obszerny załącznik (ukryty pod QR kodem ze strony 14) jest esencją autorskiej metody Bilicy, pokazuje ją w pełni. Możemy tam na przykład zobaczyć i usłyszeć barwne zapisy nutowe i graficzne wizualizacje efektów dekompozycji i rekompozycji, czy też różnorodnych figur migotliwych. Wszystkie przykłady są zapisane i odtwarzane w midi z wyborem barwy fortepianu w tempie umownym, co w komputerowym odsłuchu tych zredukowanych i ponownie złożonych etiud daje wiele możliwości do własnej interpretacji czytelnika. W samej książce numery tych przykładów są widoczne obok ich opisu. Ten plik graficzny stanowi dodatkowe 245 stron, zatem publikacja jest obszerna, bowiem liczy łącznie 564 strony.

10 Dorota Heck, „Garsć uwag o kryteriach oceny artystycznej stosowanych wobec literatury”, *Nowy Napis Co Tydzień* 2020 nr 37, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-37/artukul/garsc-uwag-o-kryteriach-oceny-artystycznej-stosowanych-wobec-literatury>, dostęp 12 III 2023.

Autor nie wszystkie etiudy traktuje „sprawiedliwie”. Z opusu 10 wyróżnia zdecydowanie ostatnią – dwunastą i poświęca jej aż czterdzieści stron tekstu ukierunkowanego przede wszystkim na jej interpretację (s. 119–159). Przekonuje czytelnika, że jest to akt strzelisty, muzyczna i żarliwa „modlitwa” Chopina, który w obliczu wielkiego zagrożenia (upadku powstania listopadowego) modli się za innych, za rodzinę, za przyjaciół, za naród, za ludzkość (s. 159). Do takich wniosków Bilica dochodzi: 1) snując hipotezy na temat liczb zaszyfrowanych w strukturze utworu (dat wybuchu i upadku powstania listopadowego), 2) odczytując w nim cytaty z pieśni maryjnej („Witaj Królowo, Matko litości”), 3) przywołując hipotezy na temat religijności artysty, 4) odkrywając w etiudach Chopina obecność kadencji polskiej, tak charakterystycznej dla polskich pieśni religijnych i patriotycznych, a będącej emblematem polskości w muzyce, 5) wskazując na figury *imaginatio crucis* i *diabolus in musica*, 6) nazywając obecne w tej muzyce liczne symbole (westchnień, bólu, upadku, wzlotu, szatana, krzyża), 7) odnajdując w muzyce Chopina jego zaszyfrowany podpis (dźwięki inicjałowe FC), 8) proponując coś na kształt „literackiej etiudy Chopina” na podstawie subiektywnej interpretacji dotyczącej zgodności brzmienia i znaczenia różnych tekstów kompozytora – jego zapisków słownych i muzycznych, 9) budując zarys nowoczesnej teorii afektów pozwalającej na zrozumienie symptomów emocji, które wynikają ze zrozumienia zawartych w etiudzie symboli i sygnałów. Tego rodzaju rozważania powracają również w dalszych fragmentach książki, gdzie Bilica wskazuje na „przemysłne gry kierunkami triol”, reminiscencje chopinowskie w muzyce dwudziestowiecznej (zakończenie polskiego *Te Deum* ukształtowanego pod wpływem *Etiudy As-dur* op. 36 nr 2), koryguje daty powstania niektórych etiud, a także sugeruje przyczyny ich skomponowania oraz ich utajnością programowość (na podstawie

okoliczności, przekazów pisanych, listów kompozytora).

W podsumowaniu (s. 235–276) autor wskazuje na rolę etiud Chopinowskich w repertuarze dziewiętnastowiecznej Europy zdominowanym przez bardzo popularne muzykowanie fortepianowe. Uzasadnia ich cechy muzyczne dziewiętnastowiecznym kontekstem kulturowym, społecznym i muzycznym: przekonuje, że dobór tonacji wynika z ich charakteru (np. *E-dur* to intymne przeżycia), z trudności aplikacyjnych (przy palcowaniu) oraz z układu etiud w całym cyklu (zestawionego według zasady akordów przyległych). Przypomina, że ambitus materiału dźwiękowego ma bezpośredni związek ze skalą fortepianów, jakie Chopin miał do dyspozycji. Wnikliwie analizuje zagadnienia metryczne, konkludując, że nie łamią one przyjętych w XIX w. norm, a strukturę każdej etiudy nazywa formą monotematyczną EPR (lub EPR+Ep), gdyż bazuje ona na jednym wyrazistym temacie, który jest opracowany w kolejnych ogniwach: ekspozycji–przetworzeniu–reprzyzie (ew. epilogu). Bilica przedstawia też własny pogląd na temat funkcjonowania muzyki w procesie komunikacji społecznej nazywając go Koncepcją Trzech S (symbole–sygnały–symptomy). Posługuje się w niej własnymi sformułowaniami dotyczącymi sposobów przejawiania się muzyki: *musica sonabilis* (krótkotrwała muzyka rozbrzmiewająca) i *musica scripta* (względnie długotrwała muzyka zapisana). Na tej podstawie rozważa zagadnienie recepcji i interpretacji muzyki Chopina.

Książka jest hołdem dla Mieczysława Tomaszewskiego, który w 2015 r. z uznaniem odniósł się do jej manuskryptu, a chęć Bilicy, aby Profesorowi ją zadedykować, ten przyjął jako miłą i zaszczytną (zob. s. 14). Jak pisze Bilica:

[...] stworzyłem trzecią jakość – pracę ni to „ściśle (?) naukową”, ni to popularną. Tertium non datur? A może muzyczno-literacki esej dy-

gresyjny? – atoli utrzymany w naukowych ryzach i porządnej, acz nietypowej formie („w moim jednym sposobie”). Przecież ani na jotę nie odstąpiłem w nim od logicznego myślenia (choć myślałem niestereotypowo), nie puszczałem wodzy fantazji (choć fantazja ani myślała mnie opuszczać), ani też nie zapuszczałem się w rejony realizmu magicznego (choć pewnie zdobyłbym większe grono czytelników), a jeśli pozwalałem sobie na pewne domysły co do niektórych etiud, nie kryłem, że są to hipotezy, czasem nie do udowodnienia” (s. 11).

W swej erudycji i śmiałych hipotezach autor uwodzi czytelnika, dając mu jednak wolność osądu przywołując biblijne słowa: „Kto to pojąć może, niechaj pojmuje” (s. 151). Po przeczytaniu tej książki już wiem, dlaczego tak długo czekała na swego wydawcę – Astraia wydaje książki ambitne, w interesującej szacie graficznej – w sobie właściwym „jednym sposobie”.

Barbara Literska
Uniwersytet Zielonogórski

TRZECI TOM SERII

**„Muzyka polska za granicą”
„American dream”
Polscy twórcy za oceanem**

red. Beata Bolesławska-Lewandowska i Jolanta Guzy-Pasiak

zamówienia: wydawnictwo@ispan.pl

**Archiwalne zeszyty „Muzyki”
2010–2022**

zamówienia: wydawnictwo@ispan.pl
