

Marta Karasińska

## Muzyka i dramat. Razem czy osobno?

Problem powinowactwa sztuk od zawsze, z różną intensywnością, powraca zarówno w samej praktyce artystycznej, jak w obejmującej ją refleksji badawczej. W toczącej się przez kilka stuleci debacie pierwszoplanowe miejsce zajmują związki literatury i muzyki, w tej samej mierze oczywiste, co budzące wątpliwości.

W obszarze refleksji teoretycznej poświęconej filiacjom interesującego tu nas szczególnie dramatu i muzyki pozwalają się z grubsza wyodrębnić trzy opcje.

1. Opcja filologiczna zdominowana przez literaturoznawstwo, zajmująca się poszukiwaniem obecności muzyki w literaturze, a więc stosująca głównie narzędzia literaturoznawcze.
2. Łączona opcja filologiczna i muzykologiczna, penetrująca partnerską relację muzyki i słowa. Charakteryzuje ją świadomość rozdziału dyscyplin i odrębności metodologii. Zajmuje się głównie dramatem muzycznym i operą. Wymaga od badacza zarówno kompetencji w zakresie teorii i historii literatury, jak muzykologii, a w związku z tym jest zaniedbywana. Choć tzw. *Wort-Ton Problem* w okresie kształtowania się tradycji klasycznej opery od czasów Cameraty Florenckiej po wiek XIX stanowił fundamentalny temat dyskusji teoretyków opery, kompozytorów i librecistów, jednak aktualnie został zmarginalizowany. W Polsce badania nad librettem, godzące w równym stopniu perspektywę literaturoznawczą i muzykologiczną, reprezentowane są w ledwie śladowym stopniu. Koronnym dowodem tych zaniedbań okazuje się w piśmiennictwie polskim i światowym brak kompleksowych opracowań historii i teorii libretta, niechcianego kukułczego jaja, pozostającego generalnie poza zakresem zainteresowań zarówno historii i teorii literatury, jak muzykologii. Nadzieję na zmianę tej sytuacji przynosi niemiecki projekt teatrologii integralnej podejmującej również badania nad dramatem muzycznym i operą, prowadzone głównie przez ośrodki w Monachium i Bayreuth oraz dorobek wybitnego muzykologa Karla Dalhousa.
3. Opcja muzykologiczna. Zajmuje się miejscem literatury (słowa) w muzyce. W odniesieniu do historii i teorii dramatu muzycznego czy opery podejmuje m.in. problem muzyki wokalne, adaptacji dzieł literackich na libretta, zagadnienie teatru instrumentalnego, mowy jako tworzywa muzycznego.

Przełom lat 70. i 80. XX w. przyniósł ze sobą kolejną falę intensywnego, choć krótkotrwałego, zainteresowania tematem, zwięźzionego między innymi wydanym w 1980 r. tomem *Pogranicza i korespondencje sztuk* z serii *Z dziejów form artystycznych w literatu-*

rze polskiej. Namysł prowadzony wtedy nad relacjami sztuki słowa i dźwięku dotyczył kilku typów związków, które najkrócej i najtrafniej bodaj oddaje typologia Ewy Wiegandtowej, dokonującej rozróżnienia na:

1. muzykę w literaturze (tematyzacja),
2. muzykę literatury (cechy prozodyczne języka),
3. muzyczność literatury (jak malarskość) – wyjście ku statusowi ontologicznemu innej sztuki<sup>1</sup>.

Zagadnienie muzyki jako tematu wydaje się wątkiem najbardziej oczywistym, zatem – nie budzącym wątpliwości. Problem warstwy brzmieniowej okazuje się już w wielu przypadkach kontrowersyjny w związku z naturalną muzycznością języka. Za najciekawszy uznać należy wątek analogii utworu muzycznego i literackiego na poziomie kompozycji, tyczący bądź obecności w dziełach literackich takich chwytów, jak *leitmotiv*, kontrpunkt, wariacja, bądź odnajdujący analogie między poetyką tekstu pisanego w słowie a genologią muzyczną (fuga, sonata, symfonia). Tu także jednak pojawiają się wątpliwości dotyczące specyficzności strategii kompozycyjnych oraz subiektywizmu dokonanej klasyfikacji.

Początkowy wybuch optymizmu badaczy powinowactwa literatury i muzyki zgasił sceptycyzm Michała Głowińskiego, który w artykule *Literackość muzyki – muzyczność literatury*<sup>2</sup> stwierdził pewną bezzasadność jego tropienia w związku z nieprzystawalnością i nieprzechodnością materii słowa i materii brzmiącego dźwięku.

Konsekwentny, mimo pewnego zdezaktualizowania się mody badawczej, w poszukiwaniu pokrewieństw literatury i muzyki Andrzej Hejmej wydaje w 2001 r. książkę *Muzyczność dzieła literackiego*<sup>3</sup>. Zawarte w niej konkluzje, tyleż wobec proponowanej optyki literaturoznawczej aprobatywne, co sceptyczne, nie do końca rozwiewają wątpliwości dotyczące zasadności zainteresowania filiacjami obu dyscyplin artystycznych. Relacjonując z niezwykłą pieczołowitością stanowiska badaczy, referując formułowane przez nich „za” i „przeciw”, proponuje jednak Hejmej wobec dramatu zgoła inną, niż w przypadku liryki i epiki, drogę interpretowania problemu. Uchylając po części, jak się wydawało, ostatecznie rozstrzygniętą sprawę wyłącznej literackości dramatu, zwraca autor uwagę na odmienny status ontologiczny trzeciego rodzaju, decydujący o innym, niż w przypadku tekstów lirycznych i narracyjnych, przejawianiu się w nich zjawiska muzyczności. Argumentem za szczególnym statusem dramatu w tych badaniach byłaby specyficzna, wynikająca z zawartego w nim projektu scenicznego, jego potencjalnie „brzmiąca” muzyczność. Koronnym dowodem jej istnienia jest – według Hejmeja – słynna partytura polifonicznej sceny kłótni Saduceuszów z Faryzeuszami z *Judasza z Kariothu* Huberta Rostwo-

<sup>1</sup> E. Wiegandtowa, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX w.*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej”, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.

<sup>2</sup> M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, w: *Pogranicza i korespondencje...*

<sup>3</sup> A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001.

rowskiego. Organizując ją uporządkowanie wersyfikacyjne, podobnie jak układ rytmiczny *Porwania Europy* Aleksandra Rymkiewicza, *Kowala Malambo* Tadeusza Słobodzianka, wojskowe rytmy brzmiące we fragmentach *Ulanów* Jarosława M. Rymkiewicza czy *Ostatniego* Tomasza Łubieńskiego, w opinii niektórych literaturoznawców nie powinna jednak wydawać się niczym innym, niż analogiczne zjawiska w utworach poetyckich. Orkiestracja tekstu Rostworowskiego, uwzględniająca symultaniczną wielogłosowość i przestrzenność brzmień, a więc wymagająca scenicznego wokalnego wykonania, bardziej wszakże przypomina muzyczną partyturę (co zresztą sugeruje zapis samego autora), niż dramatyczny dialog.

Potwierdzeniem szczególnego statusu uporządkowań brzmieniowych dramatu jest – jak można sądzić – zainteresowanie jego muzycznością, aktualnie zdecydowanie większe, niż w przypadku liryki i epiki. Dramat jako projekt sceniczny, poza tradycyjnie dla literatury wymienianymi kategoriami muzycznymi, wprowadza także nowe jakości związane z możliwością włączania w obręb spektaklu muzyki do wykonania w jej już czystej postaci. Choć programowanej na poziomie słowa, to jednak posiadającej zdecydowanie charakter pozajęzykowy. Owa *musica ipsa* gra na scenie nierzadko rolę zbliżoną do funkcji muzyki filmowej. Związana z przestrzennością dzieła teatralnego realizowana być może:

1. w rzeczywistości przedstawionej jako motywowany fabularnie, konkretny wykonywany utwór muzyczny lub jego fragment, słyszany przez postać sceniczną,
2. w przestrzeni odbioru, a więc poza obszarem gry i poza percepcją postaci – np. jako tło dźwiękowe budujące nastrój sceny.

Możliwość współistnienia w dramacie muzyki, jako tej danej tylko na poziomie słowa i scenicznie brzmiącej, okazuje się szczególnie interesująca dla refleksji fenomenologicznej. Niemiecki ingardenista T.F. Gottschalk wskazywał na dwójaki charakter muzyki teatralnej – wykonywanej na scenie (odznaczającej się bytem realnym) i przejawiającej się w słowie postaci, manifestowanej zatem wyłącznie jako byt intencjonalny.

Obecność brzmiącej muzyki scenicznej (choć zaprojektowanej na poziomie tekstu dramatycznego), istniejącej na zasadzie innorodnego intertekstu, wprowadza do rozważań nowy wątek rzeczywistej współobecności dwóch systemów semiotycznych (słowa i muzyki), przynależących do odrębnych dyscyplin artystycznych, definiowanych przez inne teorie sztuki. Takich szczególnie wyrazistych przykładów intertekstualnego zderzenia utworu muzycznego i wypowiedzi literackiej dostarcza klasyczny przykład dramaturgii Stanisława Wyspiańskiego, *Lato w Nohant* Jarosława Iwaszkiewicza czy *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego. Owa współobecność utworów przynależących do przestrzeni różnych sztuk (z których jednym okazać się może uznana za arcydzieło sonata *h-moll* Chopina) narzuca konieczność zmiany optyki badawczej, dotychczas upodrzędniającej muzykę wobec literatury. Muzyka sceniczna, wchodząca w związki ze znakami teatralnymi innych subkodów, może także rozszerzać zakres relacji semantycznych ze słowem, występując w roli rekwizytu, kostiumu, światła czy kulis, na co zwracał uwagę między

innymi J. Angerer<sup>4</sup>. W tym miejscu należy zadać pytanie o stopień możliwej zamienności muzyki i innych wykorzystywanych na scenie systemów semiotycznych jako operacji transsystemowej, właściwej już dramatowi/ teatrowi, nieobecnej zaś w tradycyjnej praktyce koncertowej. Wymienność znaków wzrokowych i słuchowych została zastosowana przez Tomasza Łubieńskiego w *Koczowisku*, gdzie – zgodnie z przyjętą przez autora zasadą „słyszać to znaczy widać” – w roli jakości przestrzeniotwórczych wystąpiły Przekrzyki, Pomruk, Pokrzyki czy Pogłos. Jednym z przykładów takiej zamienności może być również przejmowanie przez brzmiącą muzykę funkcji narracyjnych, pozwalających na wprowadzenie poza tekstem głównym jakości *sensu stricto* epickich, co zastosował w *Inkarno* Kazimierz Brandys, zamieszczając w poprzedzającym tekst dramatu spisie postaci dźwięk ważności chwili i upływającego czasu.

Owa rzeczywista emancypacja muzyki, która przestaje się zawierać w słowie, a staje się jego partnerem, narzuca przymus innej interdyscyplinarności. Wymusza nie tylko pytanie o dwukierunkowość relacji między słowem i muzyką, ale nade wszystko każe postawić problem elementów wspólnych dla obu odrębnych języków artystycznych.

Dotychczasowe badania związków między literaturą i muzyką, z reguły ograniczone wyłącznie do poziomu rzeczywistych brzmień i odniesień do muzyki klasyczno-romantycznej, zapisanej w tradycyjnej notacji muzycznej, zdominowało instrumentarium filologiczne z rażącym pominięciem teorii muzyki i wielu dokonań muzyki XX w. W związku z tym z pola widzenia zginęły:

1. współczesna teoria muzyki i definiowane przez nią (podobnie jak przez dyscypliny filologiczne) gatunki muzyczne, pojęcie formy, języka, kompozycji i dekompozycji,
2. nowe formy muzyczne, takie jak: muzyka dodekafoniczna i serialna, aleatoryzm, muzyka matematyczna, muzyka topofoniczna, muzyka graficzna, konkretna, muzyka do czytania czy szczególnie dla badań nad dramatem istotne zagadnienie teatru instrumentalnego.

Muzyka XX w. rozszerza także zakres wykorzystywanego przez siebie materiału dźwiękowego o brzmienie słowa i tym samym wkracza na teren tworzywa literatury. Rytmizacja głosu mówiącego u Arnolda Schönberga, rozbijanie słowa na sylaby przez Luigię Nono czy wykłady Johna Cage’a uchylają wątpliwości Głowińskiego twierdzącego, że literatura, której muzyczność tkwi wyłącznie w języku, usiłuje wejść w obce sobie tworzywo, teraz przecież wspólne dla literatury i muzyki.

Przyjęcie w obszar refleksji nad literaturą, a więc i dramatem, definicji sformułowanych przez muzykologię pozwala wytyczyć grupę zjawisk artystycznych przynależących w zasadzie jednocześnie w pełni do dwóch różnych dyscyplin sztuki. Takim podwójnym statusem dramat/muzyka obdarzone zostały teksty teatralne Bogusława Schaeffera. Przez kompozytora definiowane jako dzieła muzyczne, bądź w najlepszym razie teatralne, przez filologów bez wątpliwości kwalifikowane jako utwory dramatyczne. Ów brak waha-

<sup>4</sup> P. Angerer, *Muzyka sceniczna jako element kształtujący przestrzeń*, „Dialog” 1966, nr 5, s. 158.

nia dramatologów dotyczy nawet tych dzieł Schaeffera, które pochodzą spod znaku teatru instrumentalnego i jako takie wpisane zostały do katalogu dzieł muzycznych kompozytora (*Scenariusz dla nie istniejącego, ale możliwego aktora instrumentalnego*, cykl *Audiencji czy Kwartet dla czterech aktorów*).

Rozpisane na dialogi, akty, sceny dramaty Schaeffera podlegają nie tylko regułom poetyki literackiej. Ich wnikliwa lektura, niekiedy ukierunkowana wskazaniem samego autora przywołującego choćby włoską terminologię, uwzględniająca reguły kompozycyjne muzyki, pozwala w nich odczytać utwory muzyczne w pełni czyniące zadość kwalifikacji muzykologicznej. Niewątpliwa muzyczność dramatów Schaeffera wynika z woli samego kompozytora, nie jest zaś budzącym wątpliwości rezultatem intencji tropiącego pokrewieństwa dyscyplin badacza. Podstawę ich odczytania stanowić musi układ elementów składowych, akcentujący kategorię kompozycji rozumianą nie jako poziom brzmień, lecz struktura.

Utwory teatralne Schaeffera w dwojaki sposób nawiązują do reguł kompozycji muzycznej. Niektóre z nich stanowią zapisaną w słowie transkrypcję klasycznych gatunków. Inne przywołują strategie kompozycyjne nowej muzyki, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości dodekafonicznej. W sztukach Schaeffera wyraźną dominację nad akcją zyskują bohaterowie. Zredukowana do minimum fabuła zostaje osadzona w traktowanym na modłę muzyczną dialogu. Mowa postaci scenicznej pełni funkcję tworzywa dźwiękowego, sami bohaterowie zaś stają się nośnikami rozumianego na sposób muzyczny tematu (w tekstach nawiązujących do tradycyjnych, skodyfikowanych gatunków) czy pojedynczych nut (w utworach komponowanych według kombinatorycznych zasad serii muzycznej).

Wśród sztuk przypominających klasyczne formy koncertowe odnajdziemy między innymi: *Scenariusz dla trzech aktorów* i *Mroki* zapośredniczające strukturę sonaty, przywołujące sonatę i fugę *Próby*, koncert instrumentalny *Sen i nie*, rondo *Zorzę*, *Zniwo*, *Spacery po parku* czy *Rondo* właśnie. Jako muzyczny ekwiwalent zapisu partytury traktuje kompozytor tempo partii dialogowych przekrzykujących się kobiet (szybkie *allegro*), spokojną rozmowę pensjonariuszy domu starców (powolne *adagio* czy *andante*) albo zderzanie kontrastujących tematów dialogu (*allegro*) czy towarzyską wymianę zdań na temat tańca tańczących właśnie bohaterów w części *Scenariuszu dla trzech aktorów* odpowiadającej tradycyjnie w tym miejscu osadzonemu sonatowemu *Menuetowi*.

W znacznej grupie tekstów Schaeffer posłużył się technikami kompozycyjnymi zapożyczonymi z tradycji tak zwanej nowej muzyki, typowymi przede wszystkim dla serializmu czy dodekafonii. Przykładem takiego przeniesienia zasad budowy dzieła jest choćby sztuka *Gdyby*, w której w nie powtarzający się sposób zmieniony zostaje przydział ról uczniów, nauczyciela i dyrektora szkoły w zamkniętych zespołach osób. Matematyczny porządek w układzie dialogu zastosuje również autor w *Tutam*, *Kaczo* (kombinatoryka) i *Seansie* (ciąg arytmetyczny).

Istotą muzyki dodekafonicznej, z której wyrasta taki sposób rozumienia dzieła muzycznego, była jednak nie dana uchu warstwa brzmieniowa, lecz postrzegana intelektualnie

zasada kombinatorycznego łączenia dźwięków. Nie bez kozery więc muzykę dodekafoniczną nazwano krzyżówką.

Teksty teatralne Schaeffera budują swą muzyczność poprzez nawiązania do architektoniki utworu muzycznego, z których część za sprawą tempa wypowiedzi, długości okresu zdaniowego czy projektowanej w didaskaliach dynamiki głosu tworzy ekwiwalent brzmieniowy muzyki koncertowej, część zaś odwzorowuje wspólną strukturę porządkującą układ np. według abstrakcyjnych przetworzeń matematycznej kombinatoryki. Najistotniejszym elementem kształtowania struktury utworów teatralnych Schaeffera jest zgodnie z jego deklaracją muzyczny interwał, przekładający się w materii słowa z odległości między tradycyjnie zapisywanymi na pięciolinii dźwiękami na dystanse między postaciami, zaczynającymi ich imiona literami alfabetu, stylami (wysokim i niskim). Owa abstrakcyjna struktura pozwalająca według tego samego klucza budować identyczne układy z innorodnych elementów wydaje się intrygującym wątkiem refleksji nie tylko na temat związków dramatu i muzyki, ale także dzieł reprezentujących inne dyscypliny artystyczne, włączając w to szczególnie podatne na takie reguły porządkowania sztuki plastyczne. Klasycznym przykładem takiej interartystycznej techniki kompozycyjnej może być *collage*.

Martin Esslin w *The Field of the Drama. How Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen?*<sup>5</sup>, zajmując się głęboką strukturą dramatu, wskazuje na muzyczność jako generalny, przedustawny porządek tekstu i tym samym stawia tezę o swoistej panmuzyczności utworu dramatycznego. Dramat, nieuchronnie „skazany na umuzycznienie”, zawsze zawiera w sobie wiele cech strukturalnych konstytuujących muzykę. Owa muzyczność przejawia się na kilku poziomach tekstu:

1. Najbardziej oczywista okazuje się muzyczność dialogu prowadzonego w sposób analogiczny do linii melodycznej utworu muzycznego, a więc realizowana na poziomie danych uchu brzmień. Dialog (mówiony lub śpiewany) traktuje Esslin jako relację elementów melodycznych i rytmicznych. Scenicznemu wykonaniu tekstu głównego dramatu, podobnie jak wykonywanej w sali koncertowej muzycznej partyturze, towarzyszy ewolucja rytmu, głośności czy barwy.
2. Dotychczasowe odczytywania nawiązania literatury (dramatu) do chwytów kompozycyjnych typowych dla muzyki zastąpi Esslin wskazaniem niezbywalnych analogii między architektoniczną strukturą dramatyczną i muzyczną, polegającą na obecności w każdej z nich: interakcji, sekwencji, kontrapunktu, kombinacji, rekombinacji, wariacji czy zestawienia. To ta właśnie podkreślana przez Esslina analogia decyduje o swoistej dwukodowości dramaturgii/muzyki Schaeffera pozwalającej się interpretować w różnych porządkach odrębnych dyscyplin artystycznych.

<sup>5</sup> M. Esslin, *The Field of the Drama. How Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen?*, London 1987.



3. Czas dramatyczny również – w ujęciu Esslina – okazuje się pochodną muzyki, która, jako nieredukowalna zasada dramatu, nadaje mu wymiar czasowy. Refleksja Esslina w tym miejscu spotyka się nieco z koncepcjami Adolfa Appii, który za konstytuujący sztukę teatru element uznaje ożywiający przestrzeń rytm i ruch.
4. Wywiedziony z muzyczności dramatu rytm w koncepcji Esslina zajmuje w jego rozważaniach miejsce najważniejsze, ponieważ rudymenarną podstawą kompozycyjną dramatu będzie dla niego struktura rytmiczna. To ona gra rolę prawdziwej tekstury. Dla tak definiowanej struktury muzycznej zarezerwuje Esslin rolę *signifié*, wołającego o konstytuujące się już poprzez złożone subkody teatralne sceniczne *signifiant*. To struktura rytmiczna kieruje reakcjami odbiorcy, buduje *suspense*, steruje koncentracją widza, a w ostateczności decyduje o tym, że tekst jest ciekawy lub nie.

Struktura (tekstura) Esslina będzie w pewnej mierze odpowiadała zastępującej poszukiwanie sensu słów rekonstrukcji składni czytanego tekstu proponowanej przez Michela Foucaulta, głębokiej gramatyce Noama Chomsky'ego i schowanej strukturze Umberto Eco. Strukturze-matrycy, niezmiennej na swym ukrytym poziomie, na powierzchni zaś zdolnej do generowania różnych już tekstów, w ostateczności także sformułowanych w językach innych sztuk, tym samym gwarantującej intersemiotyczną zwrotną przekładalność np. utworu literackiego i muzycznego i zachowującej nienaruszalność (a więc tożsamość) tworzącego je wzorca.

Badanie związków między dramatem i muzyką stanowi szczególną wersję, przywołanego już wyżej, znanego w historii opery *Wort-Ton Problem*, w przeciwieństwie do jego utrwalonej w tradycji wersji odchodzącego od pytania o dominację tworzywa jednej ze sztuk, przejawiającej się na styku muzyki instrumentalnej i libretta, podejmującego wątek miejsc wspólnych i dwukierunkowej translacji jakości muzycznych i literackich. Jedną z fundamentalnych różnic dzielących muzykologów i filologów dotyczy języka muzyki i jej semantyczności. Gdy filolodzy odmawiają muzyce prawa do definiowania własnego języka, muzykolodzy dyskutują problem dyskursu muzycznego, jego składni, dwupoziomowości języka muzyki analogicznej do ciągu fonologicznego semantyczno-syntaktycznego, Emilio Paolo Carapezza przypomina antyczną teorię „logosu żywego”, Bogusław Schaeffer, zgodnie z regułami poetyki literackiej, definiuje pojęcie muzycznej metafory, a Michał Bristiger stwierdza, że teoria muzyki zawsze pozostawała pod wpływem teorii językowych. Gdy filolodzy wciąż mówią o asemantyczności muzyki, jej teoretycy zajmują się semiotyką sztuki dźwięku. W tym czasie, kiedy literaturoznawcy wpisują muzykę wyłącznie po stronie sztuk rozwijających się w czasie (co potwierdza znana każdemu teatrologowi klasyfikacja znaków scenicznych Tadeusza Kowzana), muzykolodzy (choćby Eero Tarasti) budują teorie przestrzenności dźwięku, a kompozytorzy tworzą dzieła topofoniczne. Do elementarnych terminów teoretycznych, definiowanych odmiennie przez muzykologów i literaturoznawców, dorzucić można pojęcie czasu, formy i kompozycji.

Z szansę na wprowadzenie nowych jakości w myśleniu o pobratymstwie muzyki i literatury gwarantuje dyskurs postmodernistyczny. Dezawuuując pojęcie reprezentacji, prze-

chodzi od kategorii *mimesis* do bliskiej muzyce samozwrotności komunikatu artystycznego. Barthesowska scena tekstu, teraz gra tekstualnych *signifiants* bez oddalonego *signifié*, staje się bliższa muzyce – dominium relacji. Także ważne dla muzyki współczesnej pojęcie dekompozycji, jako kluczowej tendencji twórczej w nowej muzyce, przywołuje nieco literacką dekonstrukcję.

Jak się wydaje, nowe jakości w odnalezieniu związków muzyki i słowa gwarantuje właśnie poszukiwanie wspólnych dla obu dyscyplin konstruktów, odchodzące teraz od tropienia śladów obecności jednej sztuki w drugiej i stwarzające szansę dla nowego rodzaju interdyscyplinarnej komparatystyki. Jej warunkiem koniecznym okaże się nie tylko rozpoznanie formułowanych przez obie dyscypliny definicji przestrzeni, czasu, formy, struktury, języka, ale także zainteresowanie się interartystyczną przekładalnością kategorii kompozycyjnych (interwał, wariacja, kontrapunkt, *leitmotiv*, *collage*, kombinatoryka) na poziomie wyższym niż gatunek muzyczny. Dotychczasowe pytanie o korespondencję sztuk realizowane w odniesieniu do konkretnych utworów można by zastąpić pytaniem o podobieństwa teorii obu sztuk czy stosowanych metodologii. Ich warunkiem *sine qua non* musiałoby się stać zredefiniowanie przez filologów stosowanego przez nich, często rozumianego anachronicznie i ograniczająco, pojęcia muzyczności, uwzględniające poziom refleksji teoretycznej współczesnej muzykologii. Taki sposób przemieszczenia badań czyniłby zadość właściwie pojmowanej interdyscyplinarności, zachowującej równowagę zde-rzanych dyscyplin i ich teorii, odchodzącej od zawłaszczania jednej przez drugą i stanowiącej (według Henry'ego Remaka) konieczny element refleksji komparatystycznej. Wsparciem dla takiej tezy jest myśl Emila Benveniste'a, stwierdzającego w *Semiologii języka*<sup>6</sup>, że komparatystyka będzie mogła w sposób efektywny porównywać różne sztuki, gdy powstanie semiologia drugiej generacji, której jądrem stanie się metasemantyka.

<sup>6</sup> E. Benveniste, *Semiologia języka*, w: *Znak, styl, konwencja*, wyb. M. Głowiński, przeł. K. Biskupski et al., Warszawa 1977.



## Marta Karasińska

### **Music and Drama. Together or Separately?**

The traditional methods of research into relationship between the music and the literature (also the drama) concern place of the music in literary work (in form of the sounds and the shape of the composition including the musical genres) as well as the music as subject.

This kind of studies conducted by philologists doesn't include new musical forms, being far away from the classic music. Instrumental theatre, dodecaphony, music to reading, mathematical music, graphic score, etc. focus attention on structure, not on sounds. The most important for them is the abstract arrangement of elements, not sounds. Such point of view permits to look for relationships between the literature and the music on deep level of architecture of work. It also permits to go away from search for presence of one art in the second one and provokes to find common elements (form, language, space, time) as well as to define new kind of "interartistic" works.

The very interesting subject is Bogusław Schaeffer's instrumental theatre. His artistic activity is an original and intriguing phenomenon. Composer of new music, interested in dodecaphony, pointillism, graphic music, situates his works at the border of different arts.