



JULIA LESZCZYŃSKA

*Katedra Teorii Muzyki, Wydział Dyrygentury, Kompozycji i Teorii Muzyki  
Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki*

*ul. Łąkowa 1–2, 80-743 Gdańsk  
j.leszczyńska@amuz.gda.pl*

ORCID:  <https://orcid.org/0000-0003-1565-5395>

## Muzyczna reprezentacja kosmogonicznej kategorii jedności w kantacie *Alpha...* Konstantego Regameya

Niniejszy artykuł stanowi próbę interpretacji kantaty *Alpha...* na tenor i wielką orkiestrę Konstantego Regameya w świetle treści zawartych w 129. hymnie *Rygwedy*, stanowiącym warstwę słowną dzieła. Pochodzący z dziesiątej księgi *Rygwedy* starożytny hymn wedyjski *Nāsadīya Sūkta* dotyczy kosmogonii, czyli wyobrażenia stworzenia świata i pochodzenia życia. Tekst hymnu został przetłumaczony na język francuski i polski przez samego kompozytora, a następnie umuzyczniony w 1970 roku, na zamówienie Fondation de l'Orchestre de la Suisse Romande, dla uświetnienia 40-lecia działalności zespołu. Pierwsze wykonanie kompozycji miało miejsce wkrótce po ukończeniu dzieła, 5 października tego samego roku w Lozannie — orkiestrą dyrygował Armin Jordan, a partię tenora wykonał Eric Tappy.

Polskojęzyczna literatura przedmiotu jest stosunkowo skromna, obejmuje tekst Andrzeja Tuchowskiego, dotyczący związków słowno-muzycznych w kantacie *Alpha...*, opublikowany w 1988 w materiałach z sympozjum poświęconego postaci i twórczości Konstantego Regameya („Oblicza polistylizmu”)<sup>1</sup>, oraz stu-

---

<sup>1</sup> A. Tuchowski, *Związki słowno-muzyczne w kantacie Alpha... na tenor solo i orkiestrę Kon-*

dium Renaty Skupin, skoncentrowane na problematyce orientalizmu i uniwersalizmu<sup>2</sup>. O ścieżce zawodowej i kształtowaniu poglądów estetycznych kompozytora pisze w sposób obszerny Katarzyna Naliwajek-Mazurek we wprowadzeniu do *Wyboru pism estetycznych* kompozytora<sup>3</sup>.

### Konteksty

Dla potrzeb analizy i interpretacji kantaty *Alpha...* warto odnieść się do poglądów kompozytora dotyczących formy dzieła artystycznego:

[...] w dziele artystycznym konstrukcja jest własnym celem, chodzi o stworzenie jakości z wielości elementów jedności, odczuwanej „pozamyślowo” i celem jest właśnie to całkowanie w jedność, przy czym ekonomia środków wcale nie jest postulatem koniecznym<sup>4</sup>.

Przywołana konstatacja zdaje się potwierdzać wpływ idei „jedności w wielości” obecnej w kulturze od wieków, a odczytanej na nowo przez Witkacego. W twórczości Konstantego Regameya znajduje ona swoje odbicie w postaci po-

*stantego Regameya*, w: *Konstanty Regamey. Oblicza polistylistyzmu. Materiały sympozjum poświęconego twórczości Konstantego Regameya*, red. K. Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1988, s. 257–256.

<sup>2</sup> R. Skupin, *Alpha... Konstantego Regameya. Orientalizm a uniwersalizm*, w: *Händel, Haydn i idea uniwersalizmu*, red. R.D. Goliańek, P. Urbański, Poznań 2010, s. 309–324.

<sup>3</sup> Konstanty Regamey, kompozytor urodzony 28 stycznia 1908 roku w Kijowie, w rodzinie muzyków o pochodzeniu polsko-szwajcarsko-rosyjsko-szwedzkim. Sam jednak nie ukończył wyższej szkoły w dziedzinie muzyki. Był natomiast doktorem filologii indyjskiej i wykładał Indologię na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 30 XX wieku, jak pisze Naliwajek-Mazurek, był szczególnie aktywny jako krytyk muzyczny. Zajmował się również estetyczną perspektywą muzyki. Był gorącym zwolennikiem muzyki Szymanowskiego, jak i wszelkich muzycznych nowości. W kręgu jego zainteresowań leżała także koncepcja „Czystej Formy” Witkacego, z którą zapoznał się dzięki znajomości z Bolesławem Micińskim. Pisywał artykuły i recenzje koncertów w wielu ówczesnych pismach, nie tylko społeczno-kulturalnych, lecz także literackich czy filozoficznych, m.in. „Zet”, „Prosto z Mostu”, „Muzyka Polska”, „Ateneum”, „Miesięcznik Literatury i Sztuki”, „Przegląd Filozoficzny”. Jego wysoka aktywność jako krytyka i felietonisty sprawiła, że zyskał uznanie środowiska muzycznego. Dzięki temu już w 1936 roku został kierownikiem redakcji „Biuletynu Muzyki Współczesnej”. Z czasem zyskiwał więcej ważnych funkcji i stanowisk w ówczesnym muzycznym środowisku. W czasie II wojny światowej wykorzystał swoje podwójne obywatelstwo polsko-szwajcarskie do działań konspiracyjnych. Zob. K. Regamey, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. K. Naliwajek-Mazurek, Kraków 2010.

<sup>4</sup> K. Regamey, *Treść i forma w muzyce*, w: idem, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. K. Naliwajek-Mazurek, Kraków 2010, s. 9.

listylizmu, który stanowi najistotniejszą właściwość poetyki muzycznej tego kompozytora. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska stwierdza, że w ujęciu Regameya ów polistylizm „współznacza, konotuje zarówno polistyłowość (polistyle), jak i polistyilizacyjność (polistyilizacje)”<sup>5</sup>. Jej zdaniem jest on wielowymiarowy ze względu na to, że kompozytor sięga do tradycji muzycznych wielu kultur, ze szczególnym uwzględnieniem Orientu. Podkreśla też fakt, że ten zasadniczy aspekt poetyki kompozytora jest przemyślaną koncepcją<sup>6</sup>. Formuluje następującą hipotezę:

A może nielatwa sztuka dobierania, modelowania i scalania rozmaitych odmian technik i stylów w całość koherentną i atrakcyjną jest właśnie tą indywidualną zdobyczą i wizytówką artystyczną, jest *differentia specifica* języka muzycznego Regameya?<sup>7</sup>

Mieczysław Tomaszewski, opisując aspekty języka muzycznego twórcy, zwraca uwagę na nasuwające się skojarzenia z estetyką kompozytorów takich, jak na przykład Alban Berg, Gustav Mahler czy nawet Fryderyk Chopin<sup>8</sup>. Kluczowy zdaje się komentarz, dotyczący tych czytelnych aluzji stylistycznych: „Nie chodzi przy tym ani o cytaty, ani o tzw. reminiscencje, ani o żaden rodzaj collage’u”<sup>9</sup>. Sam kompozytor zdawał sobie sprawę, że można by tego rodzaju odniesienia stylistyczne w jego muzyce traktować jak eklektyzm: „Świadomy jestem zarzutu, jaki mi tu grozi: że użycie pewnych zbyt określonych stylistycznie chwytów rozbija jedność utworu, wprowadzając zanadto wyraźne reminiscencje przebrzmiałych epok”<sup>10</sup>.

Ważnym aspektem poglądów estetycznych Regameya jest kwestia związków dzieła muzycznego z treścią pozamuzyczną czy możliwości przekazywania treści przez muzykę, szczególnie, że do typu ilustracyjnego zalicza on utwory z tekstem, takie jak opera czy kantata. Swoje przemyślenia w tej kwestii kompozytor ujął następująco:

<sup>5</sup> K. Tarnawska-Kaczorowska, *Mowa inauguracyjna*, w: *Konstanty Regamey. Oblicza...*, op. cit., s. 18.

<sup>6</sup> Za: *ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>8</sup> Zob. M. Tomaszewski, *Na temat „Pieśni perskich” Konstantego Regameya*, w: *Regamey. Oblicza...*, op. cit., s. 79–93.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>10</sup> K. Regamey, „Kwartalnik Muzyczny” 1948, nr 24, s. 154–155.

Widzimy [...], że podział na muzykę absolutną (czyli bezprogramową) i programową ze względu na to, że mają te dwa typy mieć jakoby różne zasadniczo treści, jest nieistotny. Jeżeli za treść będziemy uważać pewną rzeczywistość lub stan zewnętrzny pojmowany na drodze pojęciowej lub życiowo emocjonalnej — za jedyną treść zewnętrzną zarówno dzieł Bacha, Beethovena itd., jak też i Berlioza, Straussa i innych, przyjąć musimy uczucia, nastroje — słowem „momenty emocjonalne”<sup>11</sup>.

Podsumowując rozległy wywód Regameya na ten temat, można mniemać, że nie widzi on możliwości bezpośredniego przełożenia semantyki słów czy elementów rzeczywistości na przestrzeń muzyczną. Planując dzieło z tekstem, kompozytor może przedłużyć, uwypuklić zwerbalizowane znaczenia, posługując się możliwościami emocjonalnego oddziaływania muzyki.

W przypadku kantaty *Alpha...* spójność dzieła wynika przede wszystkim z ciągłości narracji związanej z tekstem słownym. Jürg Stenzl zauważa, że kompozycja ta wyróżnia się na tle innych, gdyż nie zawiera elementów „lekkości” i humoru (przypominających estetykę utworów Grupy Sześciu), obecnych we wcześniejszych utworach Regameya<sup>12</sup>. *Alpha...* jest złożonym dziełem przede wszystkim w tym sensie, że jego warstwa słowna wprowadza do muzyki elementy świata realnego. Zwykle treść tekstu stanowi okazję do pogłębienia muzycznego wyrazu. Według Regameya maksimum realizmu, jaki można osiągnąć w muzyce to utrwalenie oraz skojarzenie danego motywu z odpowiednią emocją lub nastrojem<sup>13</sup>. Kompozytor twierdzi także, że istotną cechą dzieła muzycznego jest dynamizm jego przebiegu<sup>14</sup>:

W twórczości artystycznej przedstawilibyśmy w naszym schemacie drogę z punktu A do B jako zygzak, polegający na niespodzianych, uwarunkowanych jedynie wolą artysty odchyleniach, co tylko pozwala mu na ujawnienie własnej autonomiczności i wyładowanie maksymalnego napięcia twórczego<sup>15</sup>.

Kwestia ta zdaje się mieć znaczenie kluczowe dla odczytywania i interpretacji przebiegu narracji w kompozycjach Konstantego Regameya. Nagłe zwroty

<sup>11</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>12</sup> Za: J. Stenzl, *Kompozytor Constantin Regamey — ze szwajcarskiego punktu widzenia*, tłum. J. Dankowska i K. Tarnawska-Kaczorowska, w: *Konstanty Regamey. Oblicza...*, op. cit., s. 229.

<sup>13</sup> Za: ibidem.

<sup>14</sup> Za: ibidem, s. 32.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 33.

akcji, niejednolity, nieprostoliniowy jej ciąg ukazuje ogromne pokłady inwencji twórczej i nie zaburza odczuwalnej koherencji dzieła. Stwierdzenie to można odnieść bezpośrednio do kantaty *Alpha...*: bogata, zmienna narracja generuje zmiany napięcia w utworze, za wektory którego Regamey uznaje „elementy treściowo-emocjonalne”<sup>16</sup>. Są one powiązane z przedmiotami zewnętrznymi dla materii muzycznej, dzięki czemu zyskują „napięcie kierunkowe”<sup>17</sup>. Takie zjawisko według kompozytora wynika z emocjonalnego odczuwania muzyki, które w dużym stopniu zależne jest od „frazowania”, ekspresji i zaangażowania wykonawcy.

Ponieważ kosmogoniczny wedyjski hymn zaczerpnięty z *Rygwedy* jest w przekonaniu kompozytora, jak zauważyła Renata Skupin:

usytuowany poza czasem i nie powinien być związany z żadną konkretną epoką, twórca znajduje w nim samym dodatkowe uzasadnienie dla swojego programowego pluralizmu stylistycznego — wielorakości przywołanych w utworze muzycznych stylów i technik oraz ich zmienności na przestrzeni dzieła. Muzyka ta zdaje się „błądzić po stylach i epokach” muzyki Zachodu. Słychać tu nawiązania do organum, chorału, a także muzyki późnoromantycznej; atonalność współlistnieje z prześwitującą momentami wyraźnie tonalnością, szerokokakrowa quasi-dodekafoniczna melika z mikrotonowo-sekundowymi fluktuacjami, struktury klastrów z konsonansowymi akordami tercjowymi<sup>18</sup>.

### Perspektywy interpretacji

Dla interpretacji dzieła, jakim jest *Alpha...* kluczowa staje się świadomość szerokich kompetencji samego kompozytora, który był jednocześnie uniwersyteckim orientalistą — indologiem. Wieloznaczność starohinduskiego świętego tekstu sprawia, że jego prawidłowe odczytanie wymaga złożonego procesu poznawczego, a dopiero później interpretacyjnego, tym samym przeniesienie treści słownych na te muzyczne jest utrudnione. Fakt, iż najważniejsze bóstwa indyjskie posiadały atrybuty w postaci instrumentów, świadczy o przywiązaniu tej kultury do aspektów muzycznych. Ostateczny kształt muzycznego wykonania tekstów wedyjskich ksiąg zależy w dużym stopniu od melodii języka

<sup>16</sup> Za: *ibidem*, s. 34.

<sup>17</sup> Kompozytor formułuje tę teorię w analogii do „elementów formy malarskiej” według Stanisława Witkiewicza. Zob. S. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Warszawa–Kraków 1919.

<sup>18</sup> R. Skupin, *op. cit.*, s. 317. Z powołaniem na: Nicole Loutan-Charbon, *Constantin Regamey. Compositeur*, préface de A.-F. Marescotti, Yverdon 1978, s. 85.

Wedy — poprzednika sanskrytu. Melodię hymnów można w pełni odtworzyć tylko z pomocą kapłanów Brahmana, którzy kultywują tradycję recytacji i przekazują ją z pokolenia na pokolenie, choć style akcentacji mogą być różne w poszczególnych regionach kraju<sup>19</sup>.

Sylaba *OM* w kulturze hinduskiej ma bardzo istotne znaczenie, stanowiąc połączenie mowy i oddechu<sup>20</sup>. W *Upaniszadach* utożsamiana jest z *brahmanem* czy też absolutem. Uznaje się, że symbolizuje jednocześnie przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, a także to, co jest poza czasem. *OM* odnosi się także do trzech stanów świadomości: przebudzenia, snu, głębokiego snu i transcendencji. Stanowi źródło przejawionej rzeczywistości, która jest efektem zastygającego dźwięku. Wiązana jest z pojęciem *pranava* — co znaczy dosłownie „to, co rozbrzmiewa”<sup>21</sup>. Manish Dwivedi opisuje, że *OM* często ma związek z trzema etapami życia: narodzinami, życiem i śmiercią. Hindusi wierzą, że dźwięk tej świętej sylaby pozwala na osiągnięcie harmonii i spokoju, zarówno ducha, jak i ciała.

Poszukując znaczeń świętej sylaby, warto zwrócić uwagę na jej etymologię. Pierwszy element (fonetycznie *OM* to *AUM*) stanowi A, od *Apti* — pozyskiwać, osiągnąć lub *Adimatva* — pierwszy. Druga głoska U odnosi się do słowa *Utkasa* — egzaltacja, bądź *Ubhayatva* — pośrednictwo. Ostatni element słowa M pochodzi od *Miti* — wznosić, budować lub od *Mi Minati* inaczej *apti* — co znaczy „anihilacja”<sup>22</sup>. *OM* to pierwszy dźwięk, pierwsza myśl, praprzyczyna. Według Dwivediego *OM* ma cztery komponenty: trzy głoski i ciszę. Wspólnie tworzą one stan jedności pomiędzy *ātmanem* a *brahmanem*.

Koncentrując się na pojedynczych słowach-symbolach tekstu literackiego, można odnaleźć w warstwie muzycznej znamiona ilustracyjności czy muzycznej reprezentacji. W przypadku kantaty *Alpha...* Konstantego Regameya nie mamy do czynienia z typowym zjawiskiem programowości. Poetycki, wieloznaczny tekst hymnu jest reprezentowany w rozbudowanej warstwie muzycznej. Jako „temat” całości dzieła, jego treść, wyrażającą się zarówno w muzyce, jak i w tekście, uznano samą kosmogonię. To ona stanowi program dzieła odnoszący się do sfery filozofii i metafizyki. Starohinduski święty hymn, przełożony na język francuski, został zaadaptowany, zuniwersalizowany i przetransponowany na grunt europej-

<sup>19</sup> Za: W. Howard, *Music and Accentation in Vedic Literature*, „World of Music” 1982, Vol. 24, No. 3 (Sacred Music), s. 26–27.

<sup>20</sup> Za: C.A. Jones, J.D. Ryan, „OM”, hasło w: *Encyclopedia of Hinduism*, ed. J.G. Melton, New York 2001, s. 319.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 319–320.

<sup>22</sup> Za: M. Dwivedi, *Scientific Analysis of Aum Mantra in Knowing Self* [online], researchgate.net/publication/312153393 (dostęp: 01.05.2020).

ski. Wraz z rozbudowaną formą muzyczną przeznaczoną na tenor i wielką orkiestrę symfoniczną tworzą w całości dzieło, którego oś semantyczną wyznacza zagadnienie kosmogonii. Sam tytuł utworu *Alpha...*, oznaczający pierwszą literę greki, odsyła do skojarzeń zarówno z początkiem, jak i z kolebką europejskiej kultury i nauki — starożytną Grecją. To właśnie w tamtym miejscu i czasie swoje źródło miała naukowa podstawa muzyki, w tym pitagorejski podział na: *musica humana*, *musica mundana* i *musica instrumentalis*. Jej koncepcja w antyku zorientowana była na odwzorowanie porządku wszechświata za pomocą stosunków liczbowych. Piękno miało wymiar matematyczny, a dzięki temu metafizyczny. Tymczasem na drugim krańcu świata muzykę postrzegano w nieco inny sposób. Starożytna kultura Indii dźwiękowi nadawała mistyczny, święty wymiar w postaci sylaby *OM* — „nuty kosmosu”.

#### Warstwa słowna dzieła

*Nāsādīya Sūkta* (*Nasadīja*) to jeden z hymnów dziesiątego kręgu *Rygwedy*, nazywany *Hymnem Stworzenia*. Zawiera opis powstania szeroko pojętego życia i podsumowuje wszystkie kosmogoniczne treści *Rygwedy*. Wyróżnia się na tle pozostałych hymnów wysokim stopniem ogólności, pewną dozą abstrakcji, tak więc można swobodnie dokonać jego interpretacji w oderwaniu od kontekstu pozostałych tekstów — stąd jego uniwersalizm<sup>23</sup>. *Nasadīja* ukazuje powstanie świata jako proces, którego centralny punkt stanowi „ujawnienie”, narodziny bytu, metaforycznie — wyłonienie się blasku z mroku. Wydzielone są kolejne etapy procesu twórczego (bądź tworzenia się). Orientaliści specjalizujący się w badaniu tekstów *Rygwedy* reprezentują zróżnicowane koncepcje interpretacji. Hymny z tego zbioru charakteryzuje antropocentryzm: to człowiek przedstawiany jest w nich jako istotny element świata, a jego możliwości poznawcze dają mu moc sprawczą<sup>24</sup>. Cechą tych tekstów jest ponadto wielowarstwowa metaforyczność i wieloznaczność. Leksykalna otwartość wiąże się ponadto także ze strukturą i składnią poszczególnych hymnów, w których związki pomiędzy słowami, wersami czy strofami nie są ściśle określone<sup>25</sup>. Wielu komentatorów tworzy słowniki metafor, pomocnych w zrozumieniu treści i sensu poszczególnych hymnów.

Hymn 129. *Rygwedy* wyróżnia się na tle innych tym, że zamiast wyjawiać tajniki powstania świata stawia wiele istotnych pytań i pozostawia je bez odpo-

<sup>23</sup> Za: J. Jurewicz, *Kosmogonia Rygwedy — Myśl i metafora*, Warszawa 2001, s. 17.

<sup>24</sup> Za: ibidem, s. 13.

<sup>25</sup> Za: ibidem, s. 14.



wiedzi. Ukazuje tym samym pełne pokory podejście do tajemnicy stworzenia. Zdaniem Joela Breretona, autorzy hymnu poddają w wątpliwość treści znane z wcześniejszych mitów kosmogonicznych, akcentując antropologiczny wymiar kreacji: stwarzanie przez byt samoświadomy, myślący<sup>26</sup>. Franciszek Tokarz zwraca uwagę, że w hymnie tym zawarte są odniesienia do jednej z dwóch znanych w historii filozofii hinduskiej koncepcji powstania świata<sup>27</sup>: w stanie niebytu zrodził się byt absolutny, z którego świat wziął swój początek (drugą, późniejszą, jest przekonanie o cyklicznym rodzeniu się i zamieraniu świata). W pierwszej strofie hymnu 129. stan przed istnieniem jest przedstawiony w sposób bardzo obrazowy. To stadium empirycznego niebytu, w którym obecny był już jednak byt transcendentny, określany w tekście jako „JEDNO”, z którego zrodził się świat empiryczny. Można się zgodzić z Tokarzem, iż pierwsze pięć strof „referuje pierwszy pogląd, pogląd wieszczów wedyckich o powstaniu świata (którego jeszcze nie było) z bytu absolutnego”<sup>28</sup> — teza ta ma również swoje odzwierciedlenie w ukształtowaniu muzycznego opracowania tekstu przez Regameya. Zdaniem Breretona natomiast w hymnie 129., „[...] który klasyfikowany jest jako kosmogoniczny widocznych jest wiele sprzeczności. W pewnym sensie jest to tekst antykosmogoniczny, gdyż w swojej treści podważa możliwość skonstruowania ostatecznego opisu początków świata”<sup>29</sup>. Tekst ten wprowadza w atmosferę niepewności, milczenia, medytacji oraz pokory wobec wielkiej tajemnicy.

Trudno odnaleźć konkretne daty powstania pierwszych polskich tłumaczeń hymnu 129. *Rygwedy*. Wiadomo jednak, że w czasie powstawania kantaty *Alpha...* funkcjonowały przede wszystkim dwa tłumaczenia: Wołodymyra Szajana i Stanisława Schayera<sup>30</sup>. Prawdopodobnie Konstanty Regamey jako orientalista znał je doskonale<sup>31</sup>. Być może, podobnie jak Tokarz, nie uznał ich za satysfakcjonujące. Renata Skupin zauważa, że tłumaczenia hymnu *Nasadija* na język francuski dokonał także Louis Renou, z którego tłumaczeń kompozytor korzystał przy pra-

<sup>26</sup> Za: J. Brereton, *Edifying Puzzlement: Rgveda 10.129 and the Uses of Enigma*, „Journal of the American Oriental Society” 1999, Vol. 119, No. 2, s. 248.

<sup>27</sup> Za: F. Tokarz, *Z filozofii indyjskiej: Kwestie wybrane*, cz. 2, Lublin 1985, s. 99.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> J. Brereton, op. cit., s. 249.

<sup>30</sup> Franciszek Tokarz napisał w 1957 roku artykuł pt. *Interpretacja hymnu Rigwedy (X,129) o początku wszechświata*, w którym krytycznie wyrażał się na temat tłumaczenia Szajana i Schayera. Zob. [sapiientia.kul.pl/projects/franciszektokarz/](http://sapiientia.kul.pl/projects/franciszektokarz/) (dostęp: 19.06.2020).

<sup>31</sup> Stanisław Schayer był nauczycielem Regameya w Warszawskim gimnazjum. To on zaszczytnie w kompozytorze fascynację Orientem.



cy nad wcześniejszymi utworami<sup>32</sup> (w tym *Symphonie des incantations*). Pomimo dostępnych tłumaczeń, zarówno polskich, angielskich, jak i francuskich, Regamey postanowił dokonać samodzielnego przekładu tekstu dla potrzeb swojej kompozycji. Jest to sytuacja wyjątkowa, gdy twórca ma tak szerokie kompetencje, by samemu poddać interpretacji oryginalny tekst, przetłumaczyć go, a więc od razu przystosować go do muzycznej wizji utworu. Autorka określiła francuską wersję hymnu Regameya jako zorientowaną na czytelność przekazu. Elementy orientalne tekstu są zniwelowane, a treść i forma — zuniwersalizowana<sup>33</sup>.

W ramach analizy warstwy słownej kantaty *Alpha...* wybrano do porównania z tłumaczeniem Regameya przekład Franciszka Tokarza, gdyż pozostaje on niejako w opozycji do wcześniejszych ujęć hymnu. Niedługo po powstaniu omawianego dzieła Stanisław Michalski wydał przetłumaczoną na język polski całość *Rygwedy*. Są to jednak tłumaczenia poetyckie, zachowujące cechy metryczne hymnów. W swoim tłumaczeniu wedyjskiego hymnu Regamey zachował siedmiostrofową budowę, jednak wewnątrznie przegrupował wersy i połączył je w grupy bardziej jednolite pod względem wyrazowym, co bezpośrednio przekłada się na budowę utworu:

Tłumaczenie Franciszka Tokarza<sup>34</sup>

Nie było niebytu [bezwzględno,  
bezwzględnej nicości] i nie było bytu  
[empirycznego], wtedy  
Nie było atmosfery ani nieba,  
które [jest] dalej:  
Cóż się poruszało [lub: czyż się poruszało,  
niebo]. Gdzie, pod czyją pieczę?  
Czyż była woda, głębia niezbadana?

Tłumaczenie Konstantego Regameya<sup>35</sup>

Natenczas nie było ani Bytu ani Niebytu,  
  
Nie było ani atmosfery ani firmamentu  
ponad nią.  
Co wówczas wirowało? Gdzie to było?  
I pod czyją ochroną?  
Czym były te Wody głębokie, Wody bez dna?

<sup>32</sup> Za: R. Skupin, op. cit., s. 311.

<sup>33</sup> Za: ibidem, s. 313.

<sup>34</sup> *Rigweda X, 129*, tłum. F. Tokarz, w: op. cit., s. 105–106.

<sup>35</sup> *Rygweda 129 X*, tłum. K. Regamey, w: *Alpha... na tenor solo i wielką orkiestrę do tekstu z hymnu kosmogonicznego Rigweda X, 129 w przekładzie kompozytora*, Kraków 1970, s. 3 (partytura utworu).

Nie było śmierci, nie [było]  
nieśmiertelności wówczas,  
Nie było odróżnienia dnia od nocy.  
Oddychało bez powiewu  
swą możliwością to jedno,  
Oprócz niego, zaiste,  
czegoś innego nie było.

[jakby] Ciemność była ciemnością  
okrytą na początku,  
[jakby] Nierozróżnioną tonią  
było to wszystko;  
Co było obecne [transcendentnie],  
odziane pustką,  
**To mocą żaru powstało [dosłownie:  
zrodziło się, sc. w świat empiryczny] jedno.**

Pożądanie ponad to na początku wykwitło,  
Które było pierwszym nasieniem ducha  
[duchowym, wewnętrznym].  
**Bytu [empirycznego] związek  
w niebycie [empirycznym, czyli  
bycie transcendentnym] wykryli  
W sercu śledząc wieszczowie  
rozmyślaniami.**

Wyciągnięty na poprzek sznur ich:  
Było „na dole”, było „na górze”;  
Były pierwiastki nasienne, były moce,  
Możności poniżej, wysiłek powyżej.

Nie było ani śmierci, ani nieśmiertelności.

**Żadnego rozłamu między nocą a dniem.**

JEDNO oddychało bez tchu, z własnej woli,  
Nic innego poza nim nie istniało.

Na początku była ciemność,  
owinięta w mrok.

Wszystko to były Fale nieodróżnicowane,

A JEDNO było Pustką pogrążoną w Pustce.

**Na mocy własnego żaru JEDNO powstało:**  
Na początku wynurzyła się żądza, pierwszy  
wysiew ducha.

**Szukając w głębi swego serca wieszczowie  
odkryli w Niebycie powiązania Bytu.**

Przeciagnęli w poprzek sznur mierniczy:  
Co jest na dole? I co na górze?  
Były tam nośniki zarodków, były moce.  
Na dole był Byt samoustanowiony,  
W górze ofiarowało się UJAWNIENIE.

Kto zaiste, wie, kto tutaj może powiedzieć,

Skąd powstał, skąd ten świat?

Po jego istnieniu [powstali] bogowie,

Więc kto wie, skąd się wziął?

A przecie kto wie naprawdę,

kto mógłby ogłosić,

Skąd pochodzi, skąd to stworzenie?!

Bogowie są późniejsi od tej emanacji.

Kto wie skąd to powstało?

**To stworzenie, od kogo ono pochodzi?**

**Czy było nakazane czy też nie nakazane?**



**Ten świat skąd się wziął,**

**Czy jest uczyniony, czy też nie.**

Który [jest] jego stróżem

w najwyższym niebie,

Ten tylko wie, czy też nie wie.

Ten, który czuwa nad nim w najwyższym  
niebie. Ten pewno wie...

A może nawet i on nie wie...

W pierwszej strofie Regamey konkretyzuje rodzaj opisywanego ruchu jako wirowanie. Tym samym określa jego kierunek, nadaje mu konkretny kształt. Podobnie postępuje z opisywaną przez Tokarza „tonią”, zastępując je wyrażeniem „fale zróżnicowane”, dodając element ruchu. Podkreśla pojęcie Wód, używając zapisu wielką literą, aby podkreślić, że nie chodzi tu o wodę, lecz o Wody pierwotne. Druga strofa w ujęciu Regameya niewiele różni się od interpretacji Tokarza, podkreślone jest jednak kluczowe dla całości dzieła słowo „JEDNO”. Pierwsza wyrazista zmiana następuje w trzeciej strofie: jej ostatni wers „na mocy własnego żaru »JEDNO« powstało” zostaje przesunięty do następnej strofy. Regamey połączył ten wers z kolejnym, dotyczącym „żądzy, pierwszego wysiewu ducha”. Zestawił więc w oddzielnej, najkrótszej strofie hymnu silnie energetycznie nacechowane wersy. Kolejna, piąta strofa jest najdłuższa ze wszystkich. Składa się z siedmiu wersów (analogicznie do liczby strof), z których ostatni zdaje się mieć znaczenie kluczowe. Mowa jest w nim o wizjach wieszczów, w których próbują oni poznać i nazwać rodzącą się rzeczywistość. Warto zwrócić uwagę na wyeksponowane przez Regameya słowo „UJAWNIEŃ”, które będzie miało istotne znaczenie w kształtowaniu umuzycznienia tekstu. Ujęte w wedyjskim tekście *tad ekam*, wyróżnione w sposób szczególny przez Regameya jako „JEDNO”, to byt transcendentálny, absolutny, z którego wszystko powstało. Ów pierwotny stan charakteryzował się bezruchem, brakiem zróżnicowania.

Ostatnia strofa w ujęciu kompozytora podzielona jest na dwie części. Pierwsza z nich stanowi pole do zadawania pytań, jedno z nich jest uwydatnione poprzez dodanie wykrzyknika „Skąd pochodzi, skąd to stworzenie?!”. Tak więc pytanie o przyczynę zostało zamienione w wykrzyknienie. Regamey nadał temu pytaniu dodatkowy ładunek emocjonalny, związany z desperacją bądź niecierpliwością czy nawet złością. Ostatnia strofa w jego ujęciu dotyczy wątpliwości w boską omniscjencję. Dzieliąc ostatnią strofę, uwydatnił zróżnicowane wewnątrz emocje — najpierw niecierpliwość czy też szaleńczą ciekawość, a później rezygnację i zwątpienie.

#### Relacja warstwy słownej i muzycznej — cechy konstrukcji muzycznej

Regamey poprzez samodzielne tłumaczenie tak przystosował tekst, że na przestrzeni dzieła nie musiał wprowadzać w jego prezentacji żadnych zmian czy powtórzeń. Strofy od pierwszej do piątej oddzielił od dwóch pozostałych rozbudowanym fragmentem muzycznym pozbawionym tekstu (t. 186–346). To właśnie tutaj, w centrum formy ma miejsce najbardziej rozwojowy, zróżnicowany dynamicznie proces dramaturgiczny. Tam następuje także kulminacja dynamiczna, obsadowa i wyrazowa całości utworu (zob. schemat 1). Pełen metafor i symboli tekst opracowany jest z użyciem elementów ilustracyjnych. Kompozytor w wyrazisty i czytelny sposób obrazuje ładunek ekspresyjny i energetyczny słów czy też całych strof hymnu. Wewnętrzne przegrupowanie wersów pozwoliło mu na utworzenie z nich spójnych muzycznie, powiązanych ze sobą mikroformalnych całości.

*Alpha...* w początkowym zamyśle twórcy miała stanowić pierwszą część większej formy. Kolejne części nie powstały, a kompozycja została przez wydawcę (Polskie Wydawnictwo Muzyczne) określona mianem kantaty na tenor i orkiestrę. Odnosząc utwór zatytułowany *Alpha...* do tradycji kantatowej, poza kwestią wokalnoinstrumentalnej obsady, można wykazać ukształtowania muzyczne, które przypominają podstawowe współczynniki tego gatunku muzycznego. Funkcję swoistego recytatywu pełnią fragmenty dzieła, w których obecny jest tekst hymnu. Narracja muzyczna podporządkowana jest tutaj treści niesionej przez słowo. Mocno wyeksponowane, wirtuozowskie fragmenty wokalne pojawiają się wyłącznie poza przestrzenią ekspozycji hymnu (t. 310–314). Można je odnieść do arii, gdyż niosą one duży ładunek emocjonalny. Kompozytor użył popisowych, silnie ekspresyjnych (w tym wypadku związanych z aleatoryzmem) technik wokalnych. Warte zauważenia jest to, że w owych quasi-ariach nie wy-

stępuje tekst semantyczny — kompozytor posługuje się jedynie fonemami. Instrumentalna faza w tempie *Vivacissimo* może nasuwać skojarzenia z budującym napięciem ritornellem. Ze względu na występowanie przekształceń polifonicznych, którym poddawane są ruchliwe frazy, nasuwa się skojarzenie z fugą. Zastosowanie przez Regameya techniki chorałowej, szczególnie tej w stylu bachowskim w ostatniej fazie utworu, można odczytać jako ukłon kompozytora w stronę barokowej tradycji.

Ukształtowanie formy muzycznej ma charakter fazowy, jego spójny tok przedzielają krótkie cezury lub chwilowe zawieszania akcji. To forma ewolucyjna, jednakże następujące zmiany w obrębie obsady, faktury, tempa, zastosowania tekstu czy też notacji, dają możliwość przyjęcia różnych kryteriów podziału formy, której cechą jest wysoki poziom złożoności (zob. schemat 1). Biorąc pod uwagę kryterium obecności tekstu, kompozycja reprezentuje formę łukową. Wprowadzenie tekstu znaczącego na początku i na końcu konstrukcji muzycznej tworzy swoistą klamrę, wewnątrz której znajduje się środkowy fragment, pozbawiony warstwy słownej. Odczytując profil dynamiczny dzieła, należałoby zwrócić uwagę na fakt, iż największy wzrost dynamiki następuje poza częstkami formy wykorzystującymi tekst hymnu. Makroformalny profil dynamiki przyjmuje kształt sinusoidy o wzrastającej amplitudzie, która osiąga swoje maksimum w około 4/5 czasu trwania utworu, a następnie maleje aż do najniższego poziomu głośności (*pp*).

Odnosząc się do opisanych wyżej aspektów dzieła, dokonano partykulacji makroformy, uwzględniając w sposób szczególny kryterium obsadowe oraz cechy dynamiki i dramaturgii akcji muzycznej. Stąd podział na cztery fazy:

Faza I — t. 1–224 —  $\text{♩}=60$

Faza II — t. 225–309 — *Vivacissimo*  $\text{♩}=144\text{--}160$

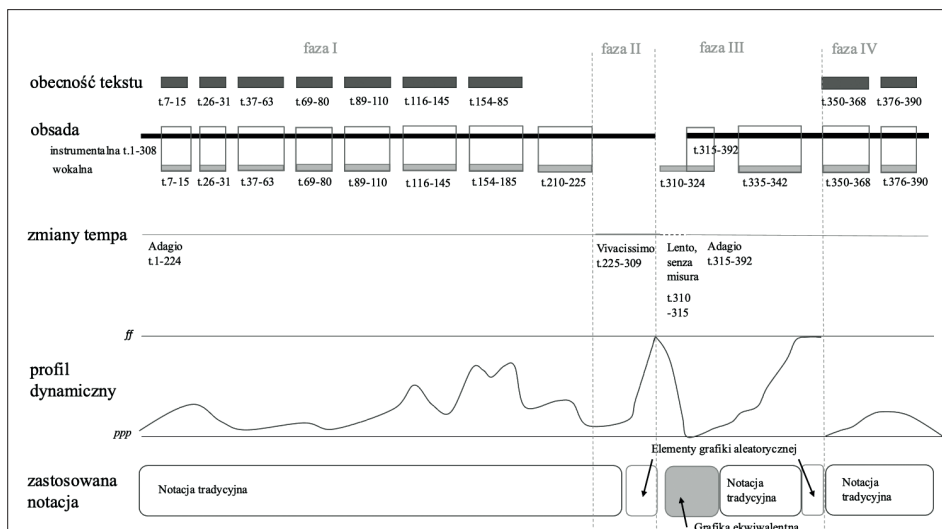
Faza III — t. 310–344 — *Tempo lento, Senza misura* — *Tempo primo*  $\text{♩}=60$

Faza IV — t. 345–392 —  $\text{♩}=60$

Faza pierwsza to rozbudowana, wokalnie-instrumentalna przestrzeń utworu, związana ściśle z treścią zawartą w warstwie słownej. Jej narracja podąża konsekwentnie za niesionym przez głos słowem — tekstem pięciu strof hymnu, umuzycznionym z zastosowaniem środków muzycznego obrazowania. Jej zakończenie zwiastuje instrumentalną reprezentacją „UJAWNIEŃ”, a całość zamyka rozchwiana linia melodyczna partii tenora z użyciem fonemów: O, A, É, Ou, I. Faza ta muzycznie ukazuje mit dotyczący tworzącego się świata. In-

strumentalna faza druga realizowana jest w dużo szybszym tempie, a inicjuje ją dwugłosowy układ polifoniczny w partii skrzypiec. Fragment ten w dalszym przebiegu ukazuje brzmienie zespołu orkiestrowego, eksponując kolejno angażowane grupy instrumentów w polifonicznych przebiegach. Ze względu na stopniowe zwiększanie obsady, wzrost poziomu głośności i powiększanie zakresu pola dźwiękowego, fazę tę można uznać za muzyczny obraz metamorfoz. Jest czymś w rodzaju muzycznego pomostu (ritornella czy też intermezza) pomiędzy fazami I i III. Fazę III rozpoczyna ekspresyjna wokaliza głosu tenorowego solo. Do partii solisty dołącza orkiestra w narastającej obsadzie aż do *tutti* i w wielokrotnym *divisi*. Monumentalne układy fakturalne prowadzą do kulminacji dzieła. Faza IV — najkrótsza, przynosi powrót czołowego kompleksu motywicznego, który inicjował dzieło. W tym miejscu powraca tekst hymnu, co również tworzy wyraźne połączenie pomiędzy początkiem a końcem. Narrację tej fazy cechuje najniższy poziom napięcia ekspresyjnego. To w niej wykorzystany jest tekst strofy szóstej i siódmej hymnu, który zawiera najważniejsze kosmogoniczne pytania, które pozostają jednak bez odpowiedzi. Faza ta zakończona jest swoistym muzycznym znakiem zapytania — nierozwiązaną dominantą septymową, co może korespondować z pełną wątpliwością treścią tekstu.

Schemat 1. K. Regamey, *Alpha...* — kryteria partykulacji formy



### Muzyczny obraz „Jedności”

Kompozytor podkreśla zarówno graficznie, jak i muzycznie słowo *L'UN* czyli „JEDNO”, będące kluczowym pojęciem w tekście, ukazując je za pomocą koncentracji materiału i faktury. Podkreślone przez kompozytora *L'UN* może oznaczać pramaterię, która stanowi źródło wszelkich bytów. Muzycznie wyrażone jest ono przez ograniczenie materiału dźwiękowego do pojedynczej klasy wysokości, wyhamowanie ruchu, chwilowe zawieszenie narracji. Podkreślanie w taki sposób momentu pojawienia się tej sylaby nasuwać może skojarzenia ze świętą sylabą *OM*, która jest dźwiękiem powstania wszechświata, nasieniem, z którego powstało uniwersum.

Kategoria jedności w starohinduskich pismach pojawia się w odniesieniu do jednej boskiej siły, przenikającej wszystko wokół. Stanisław Schayer omawia ten pogląd w kontekście dawnych ujęć filozoficznych, z czasów powstawania *Rygwedy*, czyli ok. 1500–2000 roku przed naszą erą:

Myśl, że bóstwo jest jedno i bywa tylko w różny sposób wyrażone, i że więc tylko język i słowo są tym czynnikiem, który dyferencjuje, ma w Indiach swoją daleko wstecz sięgającą tradycję. Twierdzenie, że byt, który jest jeden, opiewają wieszczowie w wieloraki sposób, figuruje w *Rigwedzie*<sup>36</sup>.

Kategorię jedności można odnieść do pojęcia „bytu absolutnego”, omawianego szeroko w *Upaniszadach* — komentarzach filozoficznych do świętych pism Wedy. W myśl tych komentarzy istotę bytu absolutnego stanowi połączenie najgłębszego pierwiastka w człowieku, zwanego *ātman*, z pierwiastkiem wszechświata — *brahmanem*. Tę wyjątkową relację trudno jest uchwycić w prosty sposób, ponieważ zjawisko to leży poza ludzkimi możliwościami poznawczymi<sup>37</sup>. Innymi słowy, byt absolutny stanowi jednocześnie najgłębszą treść zarówno wszechświata, jak i człowieka. Znaczy to, że *ātman* jest *brahmanem*, który jest przedmiotem mistycznej wizji, a najlepszą drogą do jego zrozumienia jest milczenie<sup>38</sup>.

W najstarszych komentarzach do Wed pisano, że transcendentny byt przemienił się w istniejący świat. Byt absolutny uważany był nie tylko za przyczynę

<sup>36</sup> S. Schayer, *Tolerancja, uniwersalizm i ortodoksja w religiach indyjskich; Braminizm*, w: *O filozofowaniu Hindusów*, Warszawa 1998, s. 172.

<sup>37</sup> Za: F. Tokarz, *Z filozofii indyjskiej; Kwestie wybrane*, cz. 1, Lublin 1990, s. 24.

<sup>38</sup> Zob. *ibidem*, s. 31.



sprawczą, ale również materialną bazę wszechświata. W tym miejscu pojawia się pojęcie „jedności” jako sumy bytu absolutnego i powstałej zeń empirycznej rzeczywistości<sup>39</sup>. *Upaniszady* manifestują jedność, która przenika rzeczywistość zarówno tę ziemską, jak i boską. Rozważania *Upaniszad* poruszają dwa główne aspekty: metafizyczny, a w szczególności kosmogoniczny, oraz psychologiczny, dotyczący kondycji człowieka we wszechświecie. Poszukiwany jest jego podstawowy pierwiastek, „pierwotnie rozumiany jako zmysł”<sup>40</sup>. W tekstach *Upaniszad* obecna jest przypowieść opisywana przez Martę Kudelską w następujący sposób:

I tak w formie przypowieści o sporze zmysłów-żywiółów dochodzą Upaniszady do konkluzji, iż najbardziej podstawowym zmysłem jest „prana” — oddech życiodajny, utożsamiany z podstawą życia. Widać tu bardzo wyraźną tendencję do odnalezienia jakiejś jedności, gdyż założeniem *a priori* było, iż to, co podstawowe, jest jedno, a nie stanowi zbioru<sup>41</sup>.

„Jedno” (*tad ekam*), o którym jest mowa w tekście hymnu 129. *Rigwedy*, to istnienie transcendentne, obecne zarówno w niebycie, jak i we wszystkim, co stworzone. Terminem *Ekam* określano także duszę ostatecznego boga, przy czym interpretatorzy wedyjskich tekstów skłaniają się ku podejściu panteistycznemu. Pomiedzy przeciwnymi siłami opisywanymi w tym hymnie istnieje pierwiastek je łączący, określony jako „To JEDNO”. Jest tym, co łączy w sobie sprzeczności, jak na przykład „oddychanie bez tchu”. Można założyć, iż jest to istnienie wykraczające poza uwarunkowania doczesności, funkcjonujące poza wszelkimi prawami rządzącymi rzeczywistością. Znaczy to, że jest emanacją wolności, nieograniczoną prawami rządzącymi we wszechświecie<sup>42</sup>. Ono stanowi istotę stanu przed-kreacyjnego jako bytu absolutnego. Rzeczywistość przed istnieniem zaczyna sama siebie poznawać, jest wolna i wewnętrznie sprzeczna, a pierwszą postacią stworzenia jest jego nieobecność<sup>43</sup>.

*L'UN* jako „Jedno” można interpretować dwojako. Pierwsze rozumienie, ściśle związane z tekstem, to zjawisko o transcendentnej naturze, które jako pierwsze wyłoniło się z niebytu. Ów niematerialny byt możemy w świetle filozofii hinduskiej interpretować także jako *brahman*. Drugi aspekt związany jest z bliską twórcy ideą „jedności w wielości”, której odbiciem jest umuzycznienie-

<sup>39</sup> Za: F. Tokarz, *Z filozofii indyjskiej: Kwestie wybrane*, cz. 2..., op. cit., s. 45.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> J. Jurewicz, op. cit., s. 28.

<sup>43</sup> Za: ibidem, s. 29.

nie tego słowa w utworze. Na podstawie muzycznego obrazowania słowa *L'UN* można wysnuć wnioski, że pojmowane jest ono w kategoriach związanych z koncentracją, wspólnym punktem, momentem zbiegu, koherencją. Nasuwa się zatem konstatacja, że kompozytor nadał temu słowu szczególny, muzyczny sens.

Każdorazowe wystąpienie słowa *L'UN* w warstwie słownej kantaty *Alpha...* wiąże się z redukcją materiału dźwiękowego, koncentracją układu fakturalnego, uwydatnieniem partii solisty niosącej tekst, zmniejszeniem obsady orkiestrowej lub z chwilowym zawieszeniem przebiegu narracji. Pierwszy raz słowo *L'UN* pojawia się w drugiej strofie hymnu (faza I, t. 69, zob. przykład 1 i 2). W warstwie muzycznej materiał dźwiękowy został ograniczony do jednego dźwięku  $e^1$  unisono w dziesięciu głosach. Kompozytor użył tu solowej obsady instrumentów, które stworzyły razem brzmienie o wysokim stopniu stopliwości: flet w niskim rejestrze, klarnet, fagot, róg, puzon, pierwsze skrzypce, wiolonczela i fłażolet kontrabas. Na tle ujednoczonego brzmienia struktury unisonowej partia tenora jest dobrze słyszalna, a sam tekst jest w ten sposób wyeksponowany.

Kluczowe słowo *L'UN* kompozytor wysuwa na pierwszy plan, podkreślając jego wystąpienie uderzeniem dzwonów rurowych, realizujących tę samą wysokość dźwięku. Brzmienie tego instrumentu niesie ze sobą pewne skojarzenia: z nabożeństwem, rytuałem, sygnałem odbywania się czegoś istotnego, zasługującego na uwagę. Ten moment sprawia wrażenie swego rodzaju cezury, chwilowego zawieszenia akcji muzycznej, co wiąże się także z koncentracją tworzywa dźwiękowego, symbolizującą maksymalne zjednoczenie wszystkich planów konstrukcji muzycznej.

Po raz kolejny słowo *L'UN* występuje w następnej strofie (zob. przykład 3) i podobnie jak wcześniej, również tutaj kompozytor ograniczył materiał, tym razem do jednej klasy wysokości  $e^{44}$ , jednak wybrzmiewa ona również w oktawach niższych niż razkreślona ( $\underline{E}$ ,  $E$ ,  $e$ ). Pojawia się opóźnienie w jednym z głosów — trzeci puzon przechodzi z  $D$  na  $Dis$  i dopiero później na  $E$ . Głosowi tenorowemu akompaniuje zespół instrumentów nisko brzmiących, takich jak: puzony i tuba, ósma wiolonczela oraz sześć kontrabasów. Wyjątek stanowią I skrzypce, realizujące najwyższy w tym zestawieniu dźwięk  $e^1$ . Po tym ograniczeniu materiału następuje zmniejszenie poziomu głośności (do *ppp*) oraz drobnointerwałowe odchylenia od klasy wysokości  $e$ , nie więcej jednak niż o  $\frac{1}{2}$  tonu.

<sup>44</sup> Termin „klasa wysokości” według Allena Forte’a, zob.: I. Lindstedt, *Wprowadzenie do teorii zbiorów klas wysokości dźwięku Allena Forte’a: idee oryginalne, rozszerzenia, modyfikacje*, Warszawa 2004.

Przykład 1. Konstanty Regamey, *Alpha...*, t. 63–69, © Copyright 1977 PWM

65

3 Fl. 1, 2, 3  
3 Ob. 1, 2, 3  
2 Clar. 1, 2  
3 Bas. 1, 2, 3  
4 cor. 1, 2, 3, 4  
3 Tr. 1, 2, 3  
et  
Tuba 1, 2  
2 Horns  
Tenor  
Vn. I  
Vn. II  
Oboe  
Vcl.  
C. B.

(son réel)  
n'  
... (son réel) ... n'  
Tutti





Ostatnie pojawienie się słowa *L'UN* (zob. przykład 4 i 5) opracowane jest w zagęszczonej względem poprzednich ujęć fakturze instrumentalnej, poprzedzającej wejście głosu solisty. Partii tenora w tym miejscu towarzyszą ruchliwe przebiegi, charakteryzujące się falistym melosem i niewielką rozpiętością interwałową. Skrzypce, puzon i szósta altówka realizują wraz z głosem tenorowym dźwięk *e*<sup>1</sup>. Pozostałe altówki w dynamice *piano* wykonują klaster o zakresie interwału kwarty, którego podstawą jest *e*. Wystąpienie słowa *L'UN* i jego muzyczne opracowanie tym razem nie wiąże się ze spowolnieniem, nie hamuje przebiegu narracji. Wręcz przeciwnie, wiąże się z intensyfikacją akcji muzycznej za pomocą ekspresywnego *glissando* głosu tenorowego, ruchu wznoszącego linii melodycznej oraz wyrazistego wzrostu poziomu głośności na niedużej przestrzeni czasu.

Przykład 4. Konstanty Regamey, *Alpha...*, t. 117–120, © Copyright 1977 PWM

Można potraktować podkreślone przez kompozytora już w tekście słowo *L'UN* („JEDNO”) jako punkt wspólny, czynnik jednoczący całą kompozycję. Owo rozumienie jedności może objawić się w muzycznej realizacji poprzez wyznaczenie parametru, który będzie stanowił o jego spójności. Takim parametrem

w utworze *Alpha...* jest przede wszystkim tekst hymnu, który koncentruje sens dzieła wokół idei kosmogonii. Jest też osią planowania przebiegu rozbudowanego dzieła wokallyno-instrumentalnego, myślą jednoczącą pełen złożoności, komplikacji, a przede wszystkim różnorodności zamysł twórczy.

Podobną funkcję jednoczącą może spełniać centrum tonalne, które w czasie prezentacji w partii tenora słowa *L'UN* staje się czytelnym punktem stycznym wszystkich głosów. Klasę wysokości *e* można uznać za centrum tonalne całego dzieła, które uwidacznia się w instrumentalnym, czołowym kompleksie motywicznym, pojawiającym się trzykrotnie w utworze. Od tego dźwięku budowane są brzmienia klasterowe i skale całotonowe użyte w rozbudowanych strukturach akordowych, przy czym centralizacja ta dotyczy faz utworu powiązanych z tekstem. Muzyczny „motyw początku” — czołowy kompleks motywiczny (t. 1–4) powtórzony trzykrotnie na przestrzeni dzieła wykazuje takie cechy, jak: skupienie materiału dźwiękowego wokół osi *e*, spowolnienie akcji, wrażenie pozaczasowości (zob. przykład 6). Na taki efekt składa się także spójność brzmieniowa, wynikająca ze stopliwości barw instrumentalnych, użycie flażoletów, skrajnie wysokiego rejestru skrzypiec w niskim stopniu głośności. Klasy wysokości realizują bądź melodycznie opisują klasę wysokości *e*.

Linia melodyczna partii tenora, inicjująca dzieło, również oscyluje wokół tego samego centrum tonalnego, wykazując niewielkie odchylenia. Zasada centralizacji dźwiękowej, która porządkuje materiał wysokościowy utworu, może stanowić muzyczną analogię jedności w kontekście kosmogoniczym, jak i dowodzić wewnętrznej koherencji utworu.

Jedność w rozumieniu filozofii starohinduskiej to relacja podobieństwa, obecność tej samej siły, pierwiastka absolutu zarówno w człowieku, jak i w otaczającym go świecie. Kompozytor ukazuje wyraźnie relację człowieka — solisty-tenora z otaczającym go wszechświatem, którego muzycznym odpowiednikiem jest bogaty zespół orkiestrowy. Manifestacja owej jedności następuje jednak w pełni w momencie, gdy solista rozpoczyna wokalizę, do której z czasem dołączają instrumenty.

Kantatę *Alpha...* do tekstu kosmogonicznego wedyjskiego hymnu można interpretować jako muzyczne ujęcie procesu tworzenia. Od mitu kosmogonicznego, stanu niebytu empirycznego, chaosu przez postępujące uporządkowanie — polifonię, następnie ekspresję i zdolność tworzenia, improwizacji — wyrażoną we fragmencie na głos solo — po syntezę porządku z ekspresją w monumentalnym ujęciu orkiestrowej pełni. Wyraża ono wolę sięgnięcia absolutu, otwarcia muzycznej drogi do metafizyki. *Alpha...* to dzieło niejako rozpięte po-

między tymi dwiema odległymi tradycjami. Łączy ono tradycję muzyki europejskiej z duchowością starożytnych Indii, dzięki wykorzystaniu wedyjskiego hymnu w warstwie słownej dzieła. Ukazuje kosmogonię jako wspólną ideę łączącą Orient i Okcydent.

Przykład 5. Konstanty Regamey, *Alpha...*, t. 121–123, © Copyright 1977 PWM

The image displays a handwritten musical score for the piece "Alpha..." by Konstanty Regamey, spanning measures 121 to 123. The score is written on multiple staves, including:

- 3 Fl.** (Flutes): Three staves, with dynamics like *ff* and *rit. Ad lib.*
- 3 Hob.** (Horn): Three staves, with dynamics like *ff* and *rit. Ad lib.*
- 3 Clar.** (Clarinets): Three staves, with dynamics like *ff* and *rit. Ad lib.*
- Basson I** (Bassoon): One staff, with dynamics like *ff* and *rit. Ad lib.*
- 4 Cor.** (Cor Anglais): Four staves, with dynamics like *mf* and *rit. Ad lib.*
- Trpt. I** (Trumpets I): One staff, with dynamics like *mf* and *rit. Ad lib.*
- 2 Trb. 2** (Trumpets II): One staff, with dynamics like *mf* and *rit. Ad lib.*
- Ténor** (Tenor): One staff with lyrics: "brit nais san ce" and "Au". Dynamics include *(con sfuerzo)*, *mf*, and *rit. Ad lib.*
- 12 Vn. I/II** (Violins I/II): Twelve staves, with dynamics like *mf* and *rit. Ad lib.*
- Vn. II** (Violins II): One staff, with dynamics like *mf* and *rit. Ad lib.*
- Alto** (Alto): Six staves, with dynamics like *mf* and *rit. Ad lib.*

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes performance instructions such as *rit. Ad lib.* and *(con sfuerzo)*. A rehearsal mark "10" is visible at the top right of the page.



Przykład 6. Konstanty Regamey, *Alpha...* — czołowy kompleks motywiczny, © Copyright 1977 PWM

Constantin Regamey

4/4 = 60

2 Fl. 1, 2

2 Clar. en Bb 1, 2

Timb.

Vcl. I 1, 3

Vcl. II 1, 3

ppp

pp

mf

(tutti non vibrato) ppp

ppp sempre

## STRESZCZENIE

Kantata na tenor i orkiestrę symfoniczną *Alpha...* (1970) Konstantego Regameya jest niezwykłym dziełem muzycznym, które łączy muzyczne tradycje muzyki europejskiej z duchowością starożytnych Indii. Tekst wedyjskiego hymnu, wiedza i doświadczenie kompozytora-orientalisty oraz jego poetyka muzyczna niosą ze sobą liczne konteksty interpretacji. Artykuł stanowi próbę odczytania sensu muzycznego dzieła w świetle kosmogonicznej treści hymnu 129. *Rigwedy*, ze szczególnym uwzględnieniem reprezentacji kategorii jedności. Jej podstawą było odniesienie do poglądów estetycznych kompozytora oraz specyficznych cech twórczości, przede wszystkim polistyliżu. Szczególnie ważnym aspektem zdaje się fakt, że kompozytor, będący jednocześnie indologiem, sam dokonał tłumaczenia starohinduskiego tekstu dla potrzeb swojej kompozycji. Ładunek ekspresywny i energetyczny pełnego metafor i symboli tekstu został muzycznie przez niego zobrazowany w sposób wyrazisty i czytelny, a idee zawarte w tekście słownym, w tym transcendentálna jedność i jej reprezentacje spajają muzyczną całość, pomimo różnorodności stylów i technik stosowanych przez Regameya.

SŁOWA KLUCZOWE: reprezentacja, kosmogonia, jedność, *Alpha...*, Regamey Konstanty

## ABSTRACT

The Musical Representation of a Cosmological Category of Unity in Konstanty Regamey's Cantata *Alpha...*

Konstanty Regamey's cantata for tenor and symphony orchestra *Alpha...* (1970) is an extraordinary musical work that combines the musical traditions of European music with the spirituality of ancient India. The presence of the Vedic hymn in this musical work, the knowledge and experience of the Orientalist, and its musical poetics together suggest numerous contexts of interpretation. This text is an attempt to interpret *Alpha...* in the view of the cosmogonic essence of hymn 129 of the *Rigveda*, with particular emphasis on the musical representation of the category of unity. The starting point for this process was the study of the creator's perspective: his aesthetic views and the specific features of his musical language. A particularly important aspect seems to be the way of preparation of the ancient Vedic text, which Regamey made by himself using his specialist Indologist knowledge and the compositional aesthetic and dramatic sense. The expressive and energetic load of the text, filled with metaphors and symbols, was visualized clearly and legibly in music. The ideas contained in the text including the transcendental unity and its representations bond the musical whole, despite the internal differentiation in terms of styles and techniques.

KEYWORDS: representation, cosmogony, unity, *Alpha...*, Regamey Konstanty

## BIBLIOGRAFIA

- Brereton Joel, *Edifying Puzzlement: Rgveda 10.129 and the Uses of Enigma*, „Journal of the American Oriental Society” 1999, Vol. 119, No 2, s. 248–260.
- Dwivedi Manish, *Scientific Analysis of Aum Mantra in Knowing Self* [online], researchgate.net/publication/312153393 (dostęp: 01.05.2020).
- Howard Wayne, *Music and Accentation in Vedic Literature*, „World of Music” 1982, Vol. 24, nr 3 (Sacred Music), s. 23–34.
- Jones Constance A, Ryan James D., „OM”, hasło w: *Encyclopedia of Hinduism*, ed. James Gordon Melton, New York 2001, s. 319–320.
- Jurewicz Joanna, *Kosmogonia Rygwedy — Myśl i metafora*, Warszawa 2001.
- Regamey Konstanty, „Kwartalnik Muzyczny” 1948, nr 24, s. 150–165.
- Regamey Konstanty, *Filozofia muzyki Wrońskiego*, „Zet” 1932, nr 6, s. 2.
- Regamey Konstanty, *Treść i forma w muzyce*, w: Konstanty Regamey, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. Katarzyna Naliwajek-Mazurek, Kraków 2010, s. 4–50.
- Schayer Stanisław, *Tolerancja, uniwersalizm i ortodoksja w religiach indyjskich; Braminizm*, w: *O filozofowaniu Hindusów*, Warszawa 1998, s. 171–188.
- Skupin Renata, *Alpha... Konstantego Regameya. Orientalizm a uniwersalizm*, w: *Händel, Haydn i idea uniwersalizmu*, red. Ryszard Daniel Goliańek, Piotr Urbański, Poznań 2010, s. 309–324.
- Stenzl Jürg, *Kompozytor Constantin Regamey — ze szwajcarskiego punktu widzenia*, tłum. Jagna Dankowska i Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, w: *Konstanty Regamey. Oblicza polistylisty. Materiały sympozjum poświęconego twórczości Konstantego Regameya*, red. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1988, s. 207–231.
- Tarnawska-Kaczorowska Krystyna, *Mowa inauguracyjna*, w: *Konstanty Regamey. Oblicza polistylisty. Materiały sympozjum poświęconego twórczości Konstantego Regameya*, red. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1988, s. 12–25.
- Tokarz Franciszek, *Z filozofii indyjskiej; Kwestie wybrane*, cz. 1, Lublin 1990.
- Tokarz Franciszek, *Z filozofii indyjskiej; Kwestie wybrane*, cz. 2, Lublin 1985.
- Tomaszewski Mieczysław, *Na temat „Pieśni perskich” Konstantego Regameya*, w: *Konstanty Regamey. Oblicza polistylisty. Materiały sympozjum poświęconego twórczości Konstantego Regameya*, red. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1988, s. 79–93.
- Tuchowski Andrzej, *Związki słowno-muzyczne w kantacie Alpha... na tenor solo i orkiestrę Konstantego Regameya*, w: *Konstanty Regamey. Oblicza polistylisty. Materiały sympozjum poświęconego twórczości Konstantego Regameya*, red. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1988, s. 257–256.