


Jan Bielak

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KAROLA LIPIŃSKIEGO WE WROCŁAWIU

 orcid.org/0000-0002-8732-7465

Testament Leonarda Bernsteina – *The Unanswered Question* w świetle zagadnień dyrygenckich

Jesienią 1973 roku Leonard Bernstein poprowadził sześć wykładów na Uniwersytecie Harvarda w ramach przyznanej mu profesury w Katedrze Poezji im. Charlesa Eliota Nortona¹. Cykl ten, zatytułowany *The Unanswered Question* (*Pytanie bez odpowiedzi*) – w nawiązaniu do utworu Charlesa Ivesa o tej samej nazwie – zakończył się wygłoszeniem przez mówcę własnego credo² dotyczącego natury i przyszłości muzyki:

Wierzę, że nadchodzi nowa wielka Era Eklektyzmu, eklektyzmu w najwyższym znaczeniu.

- 1 H. Burton, *Leonard Bernstein*, Anchor Books, New York 1994, s. 411. Profesura w Katedrze Poezji im. Charlesa Eliota Nortona jest od 1925 roku rokrocznie powierzana innemu wybitnemu przedstawicielowi świata kultury. Wśród tych, którzy objęli to honorowe stanowisko, znajdują się m.in. Strawiński, Hindemith, Cage i Miłosz.
- 2 Bernstein użył tego słowa w swoim wykładzie, jednakże zrezygnował z niego w książkowej wersji *The Unanswered Question*. Zmienił ponadto pierwsze zdanie – w publikacji nie używa słowa eklektyzm, ale zastępuje je rozbudowanym opisem uwzględniającym utwory L. Berio, G. Mahlera i L. Fossa.

I wierzę, że dokonuje się to za sprawą ponownego odkrycia i przyjęcia na nowo tonalności, tej uniwersalnej ziemi, z której wytryska takie bogactwo.

I wierzę, że – nieważne jak bardzo muzyka może być serialna, stochastyczna, czy w inny sposób zintelektualizowana – będzie ona zawsze zasługiwać na miano poezji, jeśli tylko pozostanie osadzona w Ziemi.

Wierzę także, wspólnie z Keatsem, że Poezja Ziemi nie zginie dopóty, dopóki Wiosna następuje po Zimie, a człowiek może być tego świadkiem.

Wierzę, że z tej Ziemi rodzi się muzyczna poezja, która, ze względu na swoje źródła, jest tonalna. Wierzę, że te źródła powołują do życia muzyczną fonologię, która wyrasta z uniwersalium zwanego szeregiem harmonicznym.

I że istnieje równie powszechna muzyczna składnia, którą można skodyfikować i ustrukturyzować w kategoriach symetrii i repetycji.

I że poprzez metaforyczne operacje można stworzyć poszczególne muzyczne języki, których zewnętrzne struktury znacząco różnią się od swych pierwotnych podstaw, ale które mogą osiągnąć uderzającą ekspresyjność, dopóki utrzymują swoje korzenie w Ziemi.

Wierzę, że nasze najgłębsze emocjonalne reakcje na te języki są wrodzone, co nie wyklucza dodatkowych reakcji, czy to uwarunkowanych, czy wyuczonych.

I że wszystkie poszczególne języki oddziałują na siebie i łączą się w coraz to nowe idiomy zrozumiałe dla istot ludzkich.

I że ostatecznie te idiomy mogą scalić się w mowę dostatecznie uniwersalną, aby rozumiała ją cała ludzkość.

I że ekspresywne różnice pomiędzy tymi idiomami zależą ostatecznie od godności i namiętności indywidualnego twórczego głosu.

I wreszcie wierzę, że, ponieważ wszystko to jest prawdziwe, na *Pytanie bez odpowiedzi* Ivesa istnieje odpowiedź. Nie do końca już wiem, jakie jest to pytanie, ale wiem, że odpowiedź brzmi: Tak³.

3 „I believe that a great new Era of Eclecticism is at hand, eclecticism in a highest sense. And I believe it has been made possible by the rediscovery and the reacceptance of tonality, that universal earth out of which such diversity can spring. And I believe that no matter how serial, or stochastic, or otherwise intellectualized music may be, it can always qualify as poetry as long it is rooted in earth. I also believe, along with Keats, that the Poetry of Earth is never dead, as long as Spring succeeds Winter, and man is there to perceive it. I believe that from that Earth emerges a musical poetry, which is by the nature of its sources tonal. I believe that these sources cause to exist a phonology of music, which evolves from the universal known as the harmonic series. And that there is an equally universal musical syntax, which can be codified and structured in terms of symmetry and repetition. And that by metaphorical operation there can be devised particular musical languages that have surface structures noticeably remote from their basic origins, but which can be strikingly expressive as long as they retain their roots in earth. I believe that our deepest affective responses to these particular languages are innate ones, but do not preclude additional responses which are conditioned or learned. And that all particular languages bear on one another, and combine into always new idioms, perceptible to human beings. And that ultimately these idioms can all merge into a speech universal enough to be accessible to all

W tym równie efektownym co skondensowanym podsumowaniu Bernstein zawarł główne przesłanie tego, o czym mówił przez trzynaście godzin wykładów oraz o czym pisał na ponad czterystu stronach druku. Każde użyte tu sformułowanie pełni zatem istotną rolę w jego koncepcji i w związku z tym domaga się wyjaśnienia lub uzasadnienia. Jednak moim zdaniem, najważniejsze ze wszystkich jest tu słowo, które pojawia się najczęściej: „wierzę”.

Zajrzyjmy do słownika. „Wierzyć” oznacza m.in. „mieć do czegoś lub kogoś zaufanie” oraz „uznawać coś za prawdę”. Z kolei „prawdę” Słownik Języka Polskiego charakteryzuje m.in. jako „to, co rzeczywiście jest, istnieje lub było”. Warto jeszcze przytoczyć jedną z definicji „wiary”: „przekonanie, że coś jest słuszne, prawdziwe, wartościowe”. Wynika z tego, że wszystkie spostrzeżenia, o których Bernstein mówi w swoim finałowym credo, wydają mu się prawdziwe, a więc i rzeczywiste, ponieważ budzą one jego zaufanie będące rezultatem przeświadczenia co do ich słuszności. Z czego wynika to silne przekonanie, na którym opiera się cały system Bernsteina? Oto zasadnicze pytanie. Pytanie, na które jednak nie znajdziemy odpowiedzi, jeśli wcześniej nie opisujemy samego systemu.

Oto główne „dogmaty wiary” Bernsteina:

- Mowa i muzyka mają wspólne pochodzenie od Poezji Ziemi. Termin „poezja ziemi” Bernstein zapożyczył od angielskiego poety romantycznego Johna Keatsa, który w znanym wierszu *Konik polny i świerszcz* stwierdza, że „poezja ziemi” nigdy nie ustaje, gdyż nawet wśród letniego skwaru i zimowego mrozu, gdy wszystkie zwierzęta szukają schronienia i milkną, ciszę (równoznaczną ze śmiercią) przerywa cykanie konika polnego lub świerszcza. Bernstein umieścił ten wiersz jako motto do wykładu szóstego, któremu w dodatku nadał tytuł „Poezja Ziemi”, bardzo wyraźnie akcentując źródło swojej inspiracji, choć jego definicja tego pojęcia nie mniej wyraźnie różni się od oryginalnej; postrzega on ją jako głęboki poziom podświadomości, w którym „rezydują uniwersalia tonalności i języka”⁴. Muzyka jest bowiem spotęgowaną (*heightened*) mową, uniwersalnym językiem afektów, a jej uniwersalność wynika z faktu, iż wszyscy ludzie posiadają wrodzoną zdolność afektywnego reagowania na muzykę.
- W muzyce nie występuje proza (choć można doszukać się jej ekwiwalentów) i jest to jedyna podstawowa różnica między nią a mową.

mankind. And that the expressive distinctions among these idioms depend ultimately on the dignity and passion of the individual creative voice. And finally, I believe that because all these things are true, Ives' Unanswered Question has an answer. I'm no longer quite sure what the question is, but I do know that the answer is Yes” (tłum. własne), L. Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, Harvard University Press, Cambridge-London 1976, s. 424–425.

4 Tamże, s. 417.

Wynika z tego bardzo ważne stwierdzenie, że muzyka jest językiem całkowicie metaforycznym, istniejącym od razu w poetyckim sensie, w przeciwieństwie do mowy, która, aby z prozy stać się poezją, potrzebuje „metaforycznego skoku” (*metaphorical leap*). Oprócz tej jednej rozbieżności, obie wspomniane dziedziny są wobec siebie całkowicie analogiczne, co Bernstein demonstrował, posługując się terminologią zaczerpniętą z teorii gramatyki generatywnej Noama Chomsky’ego. Finalna postać utworu to zatem struktura powierzchniowa, uzyskiwana ze struktury głębokiej, poprzez reguły transformacji (utożsamione z procedurami kompozytorskimi). Ponadto w dziele muzycznym można wyróżnić warstwę fonetyczną (czysty materiał dźwiękowy), syntaktyczną (sposób ustrukturyzowania dźwięków) oraz semantyczną (znaczenie w muzyce, wynikające z połączenia fono-semantyki i morfo-semantyki). Co jednak najważniejsze, postawiona przez Chomsky’ego hipoteza wrodzonej kompetencji gramatycznej – posiadania przez każdą istotę ludzką genetycznie odziedziczonej zdolności językowej – skłania Bernsteina do przyjęcia założenia o wrodzonej muzycznej kompetencji gramatycznej, równie uniwersalnej, jak ta dotycząca mowy. Warunkiem jej istnienia jest występowanie muzycznych uniwersaliów, których językowym odpowiednikiem są fonemy i morfemy.

- Szereg harmoniczny to muzyczne uniwersalium, z którego wynika tonalność, a z niej – harmonia (w rozumieniu dur-moll). W naturze występuje tylko jeden fenomen akustyczny, umożliwiający słyszenie dźwięków muzycznych, a jest nim szereg tonów składowych znajdujących się wobec siebie zawsze w tych samych proporcjach częstotliwości. Ton podstawowy nie tylko decyduje o wysokości dźwięku, ale także umożliwia powstanie zjawiska tonalności. Relacje interwałowe pomiędzy kolejnymi alikwotami stanowią podstawę dla systemu harmonicznego oraz wszelkich skal muzycznych, a przy tym to z nich biorą się pojęcia diatoniki i chromatyki – związane odpowiednio z szeregiem interwałów o prostych oraz złożonych proporcjach.
- Repetycja i symetria to podstawowe właściwości składni muzycznej: „idea repetycji jest przyrodzona muzyce, nawet wtedy, gdy repetycja jako taka w ogóle się nie pojawia”⁵. Symetria to „uniwersalny koncept, oparty na naszych wrodzonych symetrycznych instynktach, które wyrastają z samej budowy naszego ciała. Jesteśmy skonstruowani symetrycznie, dualistycznie utworzeni (...). Ten dualizm wdziera się do całego naszego życia, na wszystkie poziomy; w nasze działania

5 Tamże, s. 162.

(...) i w nasze myślenie (...)”⁶. Oba zjawiska w identycznym stopniu dotyczą muzyki, jak i poezji.

- Istnieją wewnątrzmuzyczne znaczenia (*intrinsic musical meanings*), których nośnikiem są metafory. Muzyka z natury jest abstrakcyjna, ponieważ, jak już wspomniano, jest językiem całkowicie metaforycznym. Wewnątrzmuzyczne znaczenia biorą się z ciągłego przepływu metafor, będących każdorazowo formami poetyckich transformacji. Wynika z tego, że dla każdego muzycznego elementu, od najmniejszego do największego, należy znaleźć interpretację, czyli wytłumaczenie. Muzyka niesie w sobie treść, którą trzeba odczytać. Nawet jeśli mówimy o wewnątrzmuzycznych znaczeniach, to postrzegamy je w sposób metaforyczny. Muzyczne struktury wywołują zatem reakcję estetyczną, ponieważ domagają się przełożenia swych metaforycznych znaczeń na abstrakcyjny język afektów. Ponadto w muzyce występują metafory zewnętrzne (*extrinsic*), poprzez które wewnątrzmuzyczne znaczenia łączą się z pozamuzycznymi. W rezultacie powstaje semantyczna wieloznaczność.
- Wieloznaczność jako podstawowe pojęcie estetyczne i historyczne. O wadze tego terminu w systemie Bernsteina świadczy tytuł jego czwartego wykładu: *Rozkosze i zagrożenia wieloznaczności*. Zdaniem amerykańskiego dyrygenta, wieloznaczności są piękne, ponieważ wywołują w nas wzmocnioną reakcję estetyczną; można by je określić jako metafory wyższego rzędu. Wieloznaczności mogą występować w każdej warstwie dzieła: fonologicznej (np. chromatyzm opanowany w ramach diatoniki), syntaktycznej (np. zaburzenie symetrii) i semantycznej (np. powiązanie znaczeń wewnątrzmuzycznych z pozamuzycznymi). Potrzeba poszukiwania wciąż nowych wieloznaczności stanowi główny motor rozwoju muzyki – to ona wywołała przejście od XVIII-wiecznej Złotej Epoki tonalności (równowaga między diatoniką a chromatyką, syntaktyczny ład), poprzez XIX-wieczną romantyczną rewolucję zainicjowaną przez Beethovena (powiązanie znaczeń wewnątrz- i pozamuzycznych), a poprowadzoną m.in. przez Berlioza (muzyka programowa, czyli ekspansja słowa) i Wagnera (erozja diatoniki poprzez emancypację chromatyki), aż do XX-wiecznego kryzysu tonalności, którego ukoronowaniem stała się Schoenbergowska koncepcja dodekafonii, nienaturalna i pozbawiona korzeni (*rootless*), ponieważ ignoruje „uniwersalne korzenie harmonii tkwiące w szeregu harmonicznym”⁷.

6 Tamże, s. 91.

7 Tamże, s. 293.

- Igor Strawiński „zbawcą tonalności” – twórca muzycznego neoklasycyzmu, czyli remedium na modernistyczny chaos. Neoklasycyzm oznacza nowy porządek estetyczny, osadzony jednakże głęboko w tradycji, z którą wchodzi w specyficzną grę opartą na regule ekspresyjnego obiektywizmu i semantycznego niedopasowania. Poprzez modyfikacje wszystkich trzech kategorii lingwistycznych, m.in. wprowadzenie politonalności (fonologia), polirytmii (syntaktyka) i eklektyzmu (semantyka), pozwala odświeżyć tonalność, jednocześnie utrzymując jej działanie. W ten sposób udaje się zachować związek z Poezją Ziemi, który w przypadku „sztucznej” dodekafonii uległ niemal całkowitemu zerwaniu.

Ambitna koncepcja Bernsteina niewątpliwie imponuje rozmachem, z jakim łączy muzykę z różnymi dziedzinami, m.in. z lingwistyką, historią sztuki, poezją, filozofią. Czy rozmach ten jest jednak dostatecznie uzasadniony? Czy rezultat sprostał zamiarom?

W przedmowie do książkowego wydania *The Unanswered Question* Bernstein wymienia długą listę osób, bez których całe przedsięwzięcie nie mogłoby się powieść. Oprócz doradców merytorycznych wymienia także swoich asystentów, którzy wielokrotnie sprawdzali i poprawiali tekst jego wystąpienia⁸. Zaświadcza o tym również jego biograf, informując, że konieczne było zatrudnienie dodatkowego zespołu, przepisującego „jego niezliczone szkice”, aby zdążyć z przygotowaniem skryptu na – już i tak opóźniony – termin (pierwotnie wykłady miały być wygłoszone na wiosnę 1973 roku)⁹. Skutek nietrudno przewidzieć: dzieło Bernsteina cechuje brak spójności merytorycznej, szczególnie w aspekcie terminologicznym. Zwracają na to uwagę nie tylko jego krytycy, pisząc o „niespójności, wadliwej argumentacji i pustym terminologicznym bagnie charakteryzującym obszerne fragmenty”¹⁰ oraz „lekkomyślności jego języka”, szczególnie w kontekście lingwistyki¹¹. Również autorzy nastawieni pozytywnie wskazują na „niezaprzeczalnie wiele wad wystąpienia Bernsteina”, takich jak nielogiczność, zachwiania rozwoju wątku tematycznego i nie zawsze trafne przytaczanie teorii lingwistycznej¹², a nawet otwarcie przyznają, że doszukiwanie się dziur w argumentacji Bernsteina to zadanie nudne, trywialne, czasem wręcz zawstydzające¹³. Jako przykład można wymienić zastosowanie dwóch wykluczających się definicji muzycznej struktury głębokiej w rozdziale drugim¹⁴.

8 Tamże, s. [x].

9 H. Burton, dz. cyt., s. 417–418.

10 A. Keiler, *Bernstein's The Unanswered Question and the Problem of Musical Competence*, „The Musical Quarterly” 1978, nr 2, s. 198.

11 J. Gleick, *Wither Bernstein?*, „The Harvard Crimson”, 08.01.1975.

12 N. Thomas, *Bernstein's Unanswered Question: a Journey From Linguistic Deep Structure to the Metaphysics of Music*, Florida Atlantic University, Boca Raton, 2004, s. 24.

13 R. Jackendoff, *The Unanswered Question by Leonard Bernstein*, „Language” 1977, nr 4, s. 884.

14 *The Unanswered Question (lecture series)*, Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Unanswered_Question_\(lecture_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Unanswered_Question_(lecture_series)) [dostęp: 31.12.2021].

Już same przytoczone wyżej fragmenty recenzji wskazują, że w *The Unanswered Question* problem niespójności dotyczy najpoważniej warstwy lingwistycznej. Ubogość wiedzy Bernsteina w tej dyscyplinie prowadzi nawet część komentatorów do podania w wątpliwość sensu wykorzystania jej w tych wykładach. Gleick widzi w tym jedynie fanaberię kogoś, kto wydaje się lubić brzmienie lingwistycznej terminologii, stosowanej całkowicie arbitralnie¹⁵, zaś Horowitz posuwa się do stwierdzenia, że teoria Chomsky'ego jest dla Bernsteina harwardzką wizytówką, mającą uwiarygodnić go jako niezależnego myśliciela¹⁶. Podobną myśl sugeruje jego biograf, przytaczając jako motto rozdziału zatytułowanego *Profesor Bernstein* słowa ówczesnego prezydenta Harvardu, Dereka Boka, wypowiedziane po pierwszym wykładzie: „rozpaczliwie starał się przekazać coś więcej, znacznie przekraczające terminy muzyczne tej katedry, którą objął”¹⁷. Przeciwnego zdania są obaj profesjonalni językoznawcy recenzujący *The Unanswered Question*, Ray Jackendoff i Allan Keiler, którzy co prawda nie wątpią w szczerą intencję Bernsteina, jednak ich opinie są wręcz druzgocące: Jackendoff, wskazując na pomieszanie problemu muzycznych uniwersaliów z problemem paralelizmu muzycznych i językowych uniwersaliów, pośrednio obala całą jego teorię, którą mimochodem określa jako pozornie beużyteczną¹⁸; natomiast Keiler, bezwzględnie uzasadniając swoją tezę, iż deklarowana przez Bernsteina interdyscyplinarność w złych rękach wiedzie wprost do zamieszania, jeśli nie do katastrofy, systematycznie ujawnia szereg błędnych założeń, uproszczeń i nieporozumień dotyczących lingwistyki, występujących w *The Unanswered Question*¹⁹. I wcale nie to jest najgorsze.

Od tamtego czasu [okresu studiów] do tego, nawiedzało mnie pojęcie ogólnoświatowej, wrodzonej gramatyki muzycznej; ale nigdy nie marzyłbym o oparciu serii wykładów na pojęciu tak źle zdefiniowanym i wyraźnie nieweryfikowalnym, gdyby nie pojawienie się w ostatnich latach nadzwyczajnych materiałów dotyczących podobnej idei uniwersalnej gramatyki leżącej u podstawy ludzkiej mowy. Jestem głęboko zachwycony i zainspirowany rozkwitającą myślą w tej relatywnie nowej lingwistycznie dziedzinie – dziedzinie, którą można nazwać Chomsky'owską²⁰.

15 J. Gleick, dz. cyt.

16 J. Horowitz, *Professor Lenny*, „The New York Review of Books”, 10.06.1993.

17 H. Burton, dz. cyt., s. 410.

18 R. Jackendoff, dz. cyt., s. 884–885.

19 A. Keiler, dz. cyt., s. 206–212.

20 „From that time to this, the notion of a worldwide, inborn musical grammar has haunted me; but I would never have dreamed of basing a lecture series on a notion so ill-defined, and apparently nonverifiable, if it were not for the extraordinary materials that have appeared in recent years on the similar idea of a universal grammar underlying human speech. I have been profoundly impressed and encouraged by the burgeoning of thought in this

Jak Kościół na Biblii, tak Bernstein oparł się na Chomsky'ym. Nawet jeśli niewprawnie zastosował jego aparat metodologiczny, nawet jeśli przeoczył sceptycyzm samego Chomsky'ego co do zastosowania konceptu lingwistycznej struktury na inne systemy kognitywistyczne²¹, tak droga mu idea uniwersalnej gramatyki muzycznej – istota jego systemu – pozostawała w mocy, ponieważ spoczywała na autorytecie twórcy koncepcji uniwersalnej gramatyki oraz wrodzonej kompetencji gramatycznej. Nie mógł przewidzieć, że w ciągu najbliższych dekad teoria Chomsky'ego będzie podlegać radykalnym zmianom (w obecnej, minimalistycznej postaci nie ma już mowy ani o regułach transformacyjnych – poza jedną – ani o strukturze głębszej i powierzchniowej²²; a zatem z lingwistycznego punktu widzenia system Bernsteina całkowicie się zdezaktualizował), ani tym bardziej tego, że około roku 2000 w lingwistyce nastąpi zmiana paradygmatu kwestionująca zasadność natywistycznej teorii Chomsky'ego i niemal całkowicie ją marginalizująca²³, a pojęcie uniwersalnej gramatyki zostanie poddane narastającej krytyce i praktycznie odrzucone jako niejasne, nieudowodnione i nieprzydatne²⁴. Entuzjazm bijący z przytoczonych wyżej słów Bernsteina brzmi dzisiaj więc jak bolesny żart, bowiem lingwistyczno-filozoficzna podstawa jego systemu runęła bezpowrotnie.

Pociąga to za sobą dalsze konsekwencje. Skoro idea wrodzonej gramatyki muzycznej ponownie zredukowała się do postaci czystej spekulacji, taki sam status otrzymuje Poezja Ziemi. Nie ma żadnego dowodu ani na jej istnienie, ani na jej rzekomy związek z tonalnością. Co zresztą i tak niewiele zmienia, ponieważ i bez tego pojęcie tonalności to zdecydowanie jeden z najsłabszych punktów w koncepcji Bernsteina. Nieświadomie przyjmuje on bowiem taką jej definicję, która stoi w całkowitej sprzeczności z postulowanym przez niego zjawiskiem uniwersalności. Pod słowem „tonalność” rozumie on tonalność harmoniczną, ograniczającą zakres tego pojęcia do muzyki okresu dur-moll²⁵; już skala całotonowa jest dla niego „atonalna z natury” i to nie z powodu swojej doskonale symetrycznej struktury interwałowej, ale właśnie dlatego, że nie zawiera kwint i kwart, a przez to toniki

relatively new linguistic are – an area that might be called Chomskian.”, (tłum. własne), L. Bernstein, dz. cyt., s. 7.

- 21 N. Chomsky, *Language and Mind*, Cambridge University Press, New York 2006, s. 66. Dokładnie tę książkę Chomsky'ego w wydaniu z 1972 roku czytał Bernstein, o czym wspomniał w przedmowie do swojej książki, zob. L. Bernstein, dz. cyt., s. [ix].
- 22 J.A. McGilvray, *Noam Chomsky*, <https://www.britannica.com/biography/Noam-Chomsky/Rule-systems-in-Chomskyan-theories-of-language> [dostęp: 31.12.2021].
- 23 A. Fernald, V.A. Marchman, *Language Learning in Infancy*, w: *Handbook of Psycholinguistics*, red. M. Traxler, M. Gernsbacher, Elsevier, Amsterdam–Tokyo 2006, s. 1030.
- 24 E. Dąbrowska, *What exactly is Universal Grammar, and has anybody seen it?*, „Frontiers in Psychology”, 23.06.2015, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00852> [dostęp: 31.12.2021].
- 25 A. Jarzębska, *Wokół pojęcia tonalności w muzyce*, „Teoria Muzyki” 2018, nr 12, s. 27.

i dominanty²⁶. Tak pojmowana tonalność nie wystarcza do opisu nawet samej tylko zachodniej kultury muzycznej w swej historycznej rozciągłości, a tym bardziej staje się bezużyteczna w zetknięciu z pozaeuropejskimi systemami muzycznymi; jak więc miałyby posłużyć za dowód uniwersalności muzycznej kompetencji? Co ciekawe, autor tej definicji, sławny Hugo Riemann, stworzył i rozpropagował także pogląd o pochodzeniu z szeregu harmonicznego zarówno akordu durowego (który nazywał „akordem Natury”), jak i molowego²⁷. Pogląd, jak widzimy, został zaadaptowany przez Bernsteina, który poszukując muzycznego powszechnika niezbędnego dla swej teorii, połączył go z pojęciem tonalności (harmonicznej) oraz uniwersalnej fonologii muzycznej. Koncepcję, aby z szeregu harmonicznego wywieść całokształt muzyki wszystkich kultur i wszystkich epok (rozwoj zachodniej muzyki miał polegać na stopniowym odkrywaniu kolejnych tonów składowych, czyli coraz mniejszych interwałów), skutecznie obalili zarówno Keiler – „nie ma żadnego związku pomiędzy zawartością interwałową tej skali [indonezyjskiej *slendro*] a szeregiem alikwotów”²⁸ – jak i Jackendoff, który zauważa, że w klasycyzmie tercja była konsonansem, a kwarta dysonansem, co stoi w sprzeczności ze strukturą interwałową szeregu harmonicznego²⁹. Tym samym, nie da się również obronić tezy o nienaturalności dodekafonii. A przynajmniej nie za pomocą argumentacji przyjętej przez Bernsteina.

Podważenie wywodu dotyczącego techniki Schoenberga eliminuje jedną z największych kontrowersji *The Unanswered Question*. Radykalny pogląd, który pod maską hipotezy o wrodzoności afektywnego reagowania na tonalność harmoniczną skrywa całkowicie arbitralny osąd estetyczny („nie da się lubić serializmu”)³⁰, dzieli recenzentów na dwa przeciwstawne obozy³¹. Zwolennicy czują się zupełnie przekonani³², przeciwnicy z pasją wytykają nieuczciwość metodologiczną³³, a nawet nazywają takie podejście „pseudonaukowym”³⁴.

Bo w istocie system Bernsteina nie jest naukowy. Stanowi raczej konglomerat dobrze znanych faktów, osobistych przekonań i czystych intuicji, podlany sosem na poły mistycznego ezoteryzmu i doprawiony ostrą retoryczną przyprawą, oparty na chwiejnej, często zawodnej argumentacji i cierpiący na brak wewnętrznej spójności. Z akademickiego punktu widzenia jest on absolutnie nie do przyjęcia.

26 L. Bernstein, dz. cyt., s. 251.

27 A. Jarzębska, dz. cyt., s. 25.

28 A. Keiler, dz. cyt., s. 208.

29 R. Jackendoff, dz. cyt., s. 888.

30 Tamże, s. 887.

31 Wyjątkiem jest zachowujący neutralność Singer, zob. I. Singer, *Bernstein Misrepresented*, „New York Times”, 06.01.1974.

32 D. Cairns, *The Unanswered Question*, „New York Times”, 23.05.1976; J. Horowitz, dz. cyt.

33 M. Steinberg, *The Journey of Bernstein*, „New York Times”, 16.12.1973.

34 J. Gleick, dz. cyt.

Muzycznie lub lingwistycznie wyrobiony czytelnik musi mieć na uwadze, że Bernstein nie jest naukowcem. Ma mało czasu i chęci, aby podążać za swoją koncepcją teorii muzyki z jakąkolwiek gruntownością lub systematycznością, i świadomie zamierza trafić do szerokiej publiczności niewykształconej ani muzycznie, ani lingwistycznie. Jeśli przyjmie się jego warunki, można docenić jego książkę jako bogatą mieszaninę błyskotliwych i nieokiełzanych spekulacji teoretycznych, olśniewających opisów różnorodnych muzycznych zjawisk i po prostu osobowości – multimedialny, multi-dyscyplinarny happening³⁵.

Krótko mówiąc, *The Unanswered Question* nie należy traktować doktrynalnie. Jeśli pominie się wątpliwy całokształt i skupi na konkretnych ideach i spostrzeżeniach, dzieło to, mające w gruncie rzeczy eseistyczny charakter, okazuje się nie tylko stymulujące, ale wprost inspirujące. Najlepiej udowodnił to sam Jackendoff, stwarzając wraz z Fredem Lerdahlem niezwykle wpływową Generacyjną Teorię Tonalnej Muzyki (GTTM), zainspirowaną Chomsky’em i właśnie Bernsteinem, o czym sami autorzy napisali we wstępie do książki prezentującej ich system³⁶. Podobnie było w przypadku, negatywnie przecież nastawionego, Keilera. Krytykując błędy Bernsteina, został niejako sprowokowany do zaprezentowania własnej koncepcji problemu muzycznej kompetencji – idei Bernsteina, którą uznał za obiecującą³⁷. Interesujące spostrzeżenia, dotyczące zwłaszcza Strawińskiego, docenili nawet zdeklarowani przeciwnicy *The Unanswered Question*³⁸. Smith dowodzi, że „muzyko-lingwistyczna” perspektywa Bernsteina okazała się stymulująca dla wielu poszukiwań badawczych, m.in. w studiach nad zjawiskiem rekurencji³⁹. Wreszcie, Wolpowitz przedstawia *The Unanswered Question* jako cenne narzędzie dla rozwoju wiedzy i świadomości instrumentalistów⁴⁰.

35 „The musically or linguistically sophisticated reader must bear in mind that Bernstein is not a scholar. He has little time or inclination to follow through his concept of music theory with any thoroughness or systematicity, and he consciously aims to appeal to a mass audience educated neither in music nor in linguistics. If one accepts Bernstein’s terms, one can appreciate the book as a rich melange of brilliant and wild theoretical speculations, illuminating descriptions of a variety of musical phenomena, and just plain personality – a multi-media, multi-disciplinary happening”, (tłum. własne), R. Jackendoff, dz. cyt., s. 883–884.

36 N. Thomas, dz. cyt., s. 23.

37 A. Keiler, dz. cyt., s. 212–221.

38 M. Steinberg, dz. cyt., J. Gleick, dz. cyt.

39 J.R. Smith, *The Musico-Linguistic Meme: Recursion and Musical Meaning Since Bernstein in Boston*, s. 2, https://www.academia.edu/2468097/The_Musico_Linguistics_Meme_Recursion_and_American_Academic_Inquiry_into_Musical_Meaning_since_Bernstein_in_Boston [dostęp: 31.12.2021].

40 R.A. Wolpowitz, *An Observation of Leonard Bernstein’s Approach to Musical Syntax*, s. 9, https://www.academia.edu/42053321/AN_OBSERVATION_OF_LEONARD_BERNSTEINS_APPROACH_TO_MUSICAL_SYNTAX [dostęp: 31.12.2021].

Ten ostatni przykład wskazuje na niezaprzeczną właściwość wykładów Bernsteina – ich walor dydaktyczny. Wszyscy recenzenci, zarówno przychylni⁴¹, jak i nieprzychylni⁴², podkreślają talent pedagogiczny mówcy. Burton stwierdza z dumą, że wykłady okazały się jednym z najważniejszych osiągnięć muzycznej edukacji⁴³, Smith pisze o ich ogromnym kulturowym zasięgu⁴⁴ i nawet Keiler z zaskokiem wspomina o uwadze, jaką przykuły⁴⁵. Rzeczywiście, pod względem czysto muzycznym *The Unanswered Question* przedstawia wartość nieocenioną – zawiera nagrania poszczególnych dzieł wielkich kompozytorów, z Bernsteinem na podium, poprzedzone jego analizami, zarówno słownymi, jak i dokonywanymi przy fortepianie. Wśród szczególnie cennych można wymienić analizę *Mazurka a-moll* op. 17 nr 4 Chopina w kontekście wieloznaczności harmonicznej oraz *Preludium do „Popołudnia Fauna”* Debussy’ego z punktu widzenia logiki formy. Jednakże, dla naszych rozważań, za najważniejszą należy uznać tę dotyczącą *Sonaty fortepianowej nr 18* op. 31 Beethovena.

Kiedy słyszymy początkowe nuty tej sonaty fortepianowej Beethovena, czy czujemy to, co Beethoven prawdopodobnie czuł, kiedy je napisał?

(siada do fortepianu, gra t. 1)

Wiem, co ja czuję⁴⁶:

(zaczyna grać od początku wraz z komentarzami)

Proszę... (t. 1), proszę... (t. 2), błagam cię... (t. 3–4), zrobię wszystko jeśli... (t. 5–6)

(I pada odpowiedź) Tak, ale tylko pod pewnymi warunkami (t. 7–9).

Proszę... (t. 10), pięknie proszę... (t. 11), jeśli nie... (t. 12–13), z drugiej strony, jeśli tak... (t. 14–15)

(Ta sama odpowiedź, t. 16 – 17)

Kolejne metody przekonywania... (t. 18–19), głaskanie... (t. 20–21), wdziękzenie się... (t. 22–23).

(kończy grać)

I tak dalej, przez całą część, ostatecznie wywołując łzy, namiętności, gniew, przekupstwo... mógłbym zbudować cały dramat błagania i odmowy – nic konkretnego, rozumiecie – ale dramat, tak czy inaczej, kończący się w ostatnich taktach ustępstwem, kompromisem i mocną zgodą. Ustalone. Ale czy Beethoven czuł to wszystko albo cokolwiek podobnego? Czy wymyśliłem sobie te uczucia nie wiadomo skąd, czy też są one do pewnego stopnia powiązane z uczuciami Beethovena przekazanymi mi

41 D. Cairns, dz. cyt.; R.A. Wolpowitz, dz. cyt., s. 3.

42 M. Steinberg, dz. cyt.; J. Gleick, dz. cyt.

43 H. Burton, dz. cyt., s. 421.

44 J.R. Smith, dz. cyt., s. 1.

45 A. Keiler, dz. cyt., s. 198.

46 W książce Bernstein złagodził tę formę na: „mógłbym zwerbalizować, co ja czuję”, ale niewątpliwie zrobił tak z obawy przed oskarżeniem o zbytnią pewność siebie – którą jednakowoż zademonstrował podczas wykładów. Wiedział, co czuje.

poprzez jego nuty? Nigdy się nie dowiemy, nie możemy do niego zadzwonić; ale istnieje prawdopodobieństwo, że obie możliwości są prawdziwe⁴⁷.

Wprawdzie Bernstein wyraża tu swoje wątpliwości, ale dotyczą one tego, czy czuje on to samo, co Beethoven, a nie czy to, co czuje, jest prawdziwe – dla niego bezsprzecznie takie jest. On to wie.

A więc doszliśmy do sedna jego wiary: jej źródłem jest pewność co do własnych uczuć wywoływanych przez muzykę. Bernstein nie tylko je czuje, ale także potrafi je nazwać, zracjonalizować; jego cały system to właśnie taka racjonalizacja, intelektualna konstrukcja, której celem jest wytłumaczenie tego, co z niezachwianą pewnością czuje. Z tego faktu (czucia i jego racjonalizacji) płyną dwa ważne wnioski:

1. Muzyka wywiera na Bernsteinie wielkie wrażenie, nie pozostawia go obojętnym. Wywołuje w nim silną reakcję emocjonalną, na tyle silną, że Bernstein, szukając jej wytłumaczenia, stwierdza: „muzyka posiada siłę ekspresji, a ludzka istota posiada wrodzoną zdolność do reagowania na nią”⁴⁸. W jaki sposób ten proces przebiega – to jedno z kluczowych zagadnień całego cyklu; na jego podstawie można odtworzyć następujący łańcuch kolejnych, coraz większych kategorii: fonemy i morfemy – struktura głęboka – transformacje (fonologiczne i syntaktyczne) – metafory (znaczenia wewnętrzne i zewnętrzne) – wieloznaczności – niewiadoma/tajemnica – sztuka – piękno.
2. Skoro muzyka jest (meta)językiem, to jej głównym zadaniem jest komunikacja (wprawdzie Bernstein nie przypisuje muzyce funkcji komunikacyjnej, jednakże czyni tak, ponieważ określa muzykę jako wyłącznie język poezji, w którym nie ma prozaicznych stwierdzeń informacyjnych; a przecież poezja to też komunikacja). Muzyczne znaczenia są metaforami, a więc domagają się inter-

47 „When we hear the opening notes of this Beethoven Piano Sonata, are we feeling what Beethoven supposedly felt when he wrote them? I could verbalize what I am feeling: please... please... I implore you... I'll do anything if... (and comes the reply) Yes, but only on certain conditions. Please... pretty please... if you don't... on the other hand if you do... (we receive the same answer). New pleading methods... coy... wheedling... and so on through the whole movement, eventually invoking tears, passion, temper, bribery... I could go on building a whole drama of pleading and refusal – nothing specific, you understand – but a drama nonetheless, ending up in the last few bars, with yielding, compromise, and a firm agreement. Settled. But, did Beethoven feel all that, or anything like it? Did I just make up those feelings, out of blue, or are they to some degree related to Beethoven's feelings transferred to me through his notes? We'll never know, we can't phone him up; but the probability is that both are true”, (tłum. własne), L. Bernstein, dz. cyt., s. 135–139.

48 Tamże, s. 139.

pretacji, a interpretacja jest „wydobyciem i wyjaśnieniem sensu czegoś” – wyjaśnieniem komuś lub przynajmniej wobec kogoś. Chodzi o to, by odnalezione w utworze sensory przekazać innym, podzielić się nimi z innymi. Muzyka, która „nazywa nienazywalne i komunikuje niepoznawalne”⁴⁹ służy łączeniu ludzi poprzez piękno i prawdę.

Na tej podstawie możemy określić, czym dla Bernsteina jest interpretacja utworu muzycznego: odnalezieniem sensów wewnątrzmuzycznych i pozamuzycznych (jeśli takie są) w ramach struktury powierzchniowej i głębokiej – ze szczególnym uwzględnieniem wieloznaczności każdego typu – oraz zidentyfikowaniem odczuwanych w odpowiedzi na nie wrażeń estetycznych i emocjonalnych, które następnie należy metaforycznie przekazać (zakomunikować) słuchaczom.

Jak Bernstein realizuje w praktyce dyrygenckiej tę definicję? Przyjrzyjmy się jej najważniejszym elementom, za przykłady biorąc fragmenty tych wykonań, które amerykański dyrygent wkomponował w ramy *The Unanswered Question* (w przypisach znajdują się linki do nagrań wraz z dokładnym minutażem wybranych fragmentów):

- **ODDZIAŁYWANIE MUZYKI NA BERNSTEINA** (zaangażowanie całego ciała)
Gustav Mahler, *Symfonia nr 9*, cz. IV, t. 107–127⁵⁰. Napięcie harmoniczne wzrasta stopniowo, wraz z nim rozbudowuje się faktura. Bernstein reaguje na to ciągłym wzmacnianiem swoich ruchów, nadaje im coraz większą wagę. Wędruje po podium, zwracając się do aktualnie prowadzących instrumentów. Przy kulminacji podskakuje, za chwilę robi to ponownie. Akord stanowiący apogeum kulminacji osiąga potężnym pchnięciem batuty w górę, zastygając w bezruchu z gorączkowo drżącą lewą ręką (*vibrato*). Następnie, podczas unisono smyczków, przy każdym dźwięku wizualizuje potrzebną artykulację skrzypcową. Potem napięcie nieco opada, wraz z nim ruchy dyrygenta nabierają innej jakości, stając się bardziej okrągłe i powłóczyste.
- **POTRZEBA KOMUNIKACJI** (interpretowanie muzycznych metafor, w rozumieniu przekazania w sposób przenośny tego, co zawiera muzyka – pierwsze znaczenie metafory)
Ludwig van Beethoven, *Symfonia nr 6 F-dur „Pastoralna”* op. 67, cz. II, t. 41–54⁵¹. Zakończenie ekspozycji tej części ma być delikatne i nawet w momentach *forte* zachowywać elegancję i beztronski charakter.

49 Tamże, s. 140.

50 *The Unanswered Question*, wykład 5: *Kryzys XX wieku (The XXth Century Crisis)*, <https://www.youtube.com/watch?v=kPGstQUbpHQ>, 1:59:35–2:01:55 [dostęp: 31.12.2021].

51 *The Unanswered Question*, wykład 3: *Semantyka muzyczna (Musical Semantics)*, https://www.youtube.com/watch?v=8IXjbc_aMTg, 1:48:45–1:50:14 [dostęp: 31.12.2021].

Bernstein wyjątkowo plastycznie pokazuje to na początku tego fragmentu, poprzez mimikę i skromne gesty sugerując nastrój tliwości, a w całym tym odcinku ograniczając aktywność lewej ręki niemal wyłącznie do delikatnego zachęcania poszczególnych instrumentów prowadzących melodie;

Claude Debussy, *Preludium do „Popołudnia fauna”*, t. 83–85⁵². W tym krótkim fragmencie Bernstein kilkakrotnie zmienia sposób trzymania batuty, traktując ją metaforycznie jako pędzel, którym „maluje” muzykę w jej kolorystycznej zmienności. Od początkowego *staccato* (batuta pomiędzy kciukiem i palcem wskazującym, lekko, acz energicznie dotykająca każdego dźwięku), poprzez posuwisty ruch całą ręką, przechodzi do solo oboju, którego rozmarzony charakter Bernstein pokazuje gestem delikatnego głaskania, tym razem trzymając batutę pomiędzy palcami wskazującym a środkowym.

- METAFORA JAKO ZNACZENIE WEWNĄTRZMUZYCZNE (czyli inaczej zjawisko przetwarzania głównego materiału – drugie znaczenie metafory) Wolfgang Amadeus Mozart, *Symfonia nr 40 g-moll KV 550, cz. IV*, t. 1–205⁵³. W *The Unanswered Question* znaczenia wewnątrzmuzyczne są najobszerniej ukazane na przykładzie początkowych taktów I części Symfonii Pastoralnej Beethovena. Bernstein, niewątpliwie zainspirowany teorią Rudolpha Retiego, stara się udowodnić, że cała ta część (a przez rozszerzenie cała symfonia) wyrasta z początkowego dwudźwiękowego motywu F–C⁵⁴ (ładząco przypominającego pojęcie komórki z teorii Retiego). Dokonuje się to poprzez ciągłe, najróżniej zastosowane i wzajemnie powiązane, transformacje, czyli po prostu techniki przetworzeniowe. Rezultatem są muzyczne metafory, tj. znaczenia wewnątrzmuzyczne, których odczytanie umożliwia właściwą interpretację. Praktycznie rzecz biorąc, oznacza to budowanie swego wykonania na podstawie tak przeprowadzonej analizy strukturalnej utworu. W przywołanym tu przypadku finałowej części symfonii Mozarta (jej ekspozycja i przetworzenie) opisane wyżej podejście skutkuje całkowitym skoncentrowaniem się Bernsteina na ukazaniu procesu zmian, jakim podlega temat główny: dyrygent za każdym razem wyodrębnia ten temat spośród innych elementów i modeluje swe gesty zgodnie z jego ekspresją i kolorystyką.

52 *The Unanswered Question*, wykład 4: *Rozkosze i zagrożenia wieloznaczności (The Delights and Dangers of Ambiguity)*, <https://www.youtube.com/watch?v=hwXO3l8ASSg>, 2:16:28–2:17:00 [dostęp: 31.12.2021].

53 *The Unanswered Question*, wykład 1: *Muzyczna fonologia (Musical Phonology)*, <https://www.youtube.com/watch?v=8fHi36dvTdE>, 1:32:38–1:35:41 [dostęp: 31.12.2021].

54 L. Bernstein, dz. cyt., s. 159.

- **ZNACZENIA POZAMUZYCZNE (program literacki)**
Hector Berlioz, *Romeo i Julia*, część II, scena II, t. 81–136⁵⁵. Bezpośrednio przed zaprezentowaniem nagrania tego utworu Bernstein dokonuje przy fortepianie jego analizy, koncentrując się na historii, która została tu opowiedziana. Oto Romeo, spragniony miłości, cierpi w samotności. Z oddali dobiega odgłos balu u Capuletich, śmiertelnych wrogów jego rodziny, wśród których jednak jest jego ukochana Julia. Romeo waha się przed pójściem na zabawę, ale tajemnicza magnetyczna siła dźwięków balu budzi w nim namiętność i wabi swoim urokiem, aż w końcu ulega on jej i wchodzi do sali tanecznej. Przytoczony fragment przedstawia moment podjęcia decyzji: Romeo śpiewa pieśń miłosną (graną przez obój), przerywaną rytmicznymi odgłosami balu, które ostatecznie ogarniają całą orkiestrę i doprowadzają do triumfalnego wybuchu tanecznego szaleństwa. I Bernstein dyryguje tutaj w absolutnej zgodzie z opisaną wyżej fabułą, przechodząc od delikatności obojowej arii do frenetycznego zapału, każdorazowo starannie akcentując pojawianie się motywu balu, będącego motorem całej akcji.
- **PIĘKNO WIELOZNACZNOŚCI (fonologiczno-syntaktyczno-semantycznej)**
Richard Wagner, *Tristan i Izolda*, Preludium do Aktu I, t. 63–84⁵⁶. Ten fragment to kwintesencja wieloznaczności. Napięta do granic chromatyka, o której tyle pisano, zaciera granice pomiędzy akordami, a w szerszym kontekście: między melodyką i harmoniką. Pociąga to za sobą zachwianie porządku strukturalnego, wzmocnione częstymi, nieregularnymi repetycjami. Na to wszystko nakłada się zmienna, kontrpunktyczna gra wielu motywów przewodnich; wśród nich sam w sobie ambiwalentny motyw złączenia miłości i śmierci⁵⁷. A ponieważ jest to odcinek kulminacyjny całego preludium, nie dziwi fakt, że Bernstein, tak czuły na zjawisko wieloznaczności (wyraźnie przywiązuje dużą wagę do podkreślania wystąpień najważniejszych motywów, także tych pojawiających się symultanicznie), osiąga tu w swoim dyrygowaniu stan bliski ekstazie, którego nie jestem w stanie oddać słowami. Mogę tylko wspomnieć, że posługuje się on pełnymi napięcia posuwistymi gestami, które stopniowo nabierają szerokości i ciężaru.

Na koniec swojej negatywnej recenzji, Gleick niechętnie przyznaje: „Bernstein dobrze przemawia w imieniu Strawiańskiego, ale dowód znajduje się w jego dyrygowaniu”⁵⁸. To ostatnie stwierdzenie trafnie podsumowuje

55 *The Unanswered Question*, wykład 4: *Rozkosze...*, <https://www.youtube.com/watch?v=h-wXO3I8ASSg>, 52:00–54:09 [dostęp: 31.12.2021].

56 Tamże, 1:23:59–1:25:55 [dostęp: 31.12.2021].

57 *Tristan and Isolde*, strona poświęcona *Tristanowi i Izoldzie* Wagnera, <https://www.laits.utexas.edu/tristan/motives.php> [dostęp: 31.12.2021].

58 J. Gleick, dz. cyt.

cały cykl tych wykładów. Nieważne, ile Bernstein popełnił błędów merytorycznych, logicznych i metodologicznych – dowód znajduje się w jego dyrygowaniu. Dowód na to, że dogłębnie rozumiał on sens muzyki i potrafił w pełni podzielić się nim ze swoimi odbiorcami, nawet jeśli nie był w stanie tego uzasadnić werbalnie w sposób tak ambitny, jak sobie to założył. Jego „religijny” system, choć tylko quasi-naukowy, w ciągu pięćdziesięciu lat swego istnienia obronił swoją wartość dzięki ożywczej odkrywczości wielu zawartych w nim myśli oraz muzycznemu mistrzostwu jego twórcy. Natomiast z historycznego punktu widzenia jego znaczenie trudno przecenić.

The Unanswered Question to bowiem testament Leonarda Bernsteina, w którym przedstawił własną wizję muzyki i zawarł swoje wyznanie wiary w jej nieprzemijającą wartość oraz uniwersalną potęgę wyrazu; a bez tego dokumentu nie można w pełni zrozumieć sensu artystycznego dziedzictwa, pozostawionego przez tego jednego z największych dyrygentów XX wieku.

Bibliografia

- Bernstein L., *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 1976.
- Burton H., *Leonard Bernstein*, Anchor Books, New York 1994.
- Cairns D., The Unanswered Question, „New York Times”, 23.05.1976.
- Chomsky N., *Language and Mind*, Cambridge University Press, New York 2006.
- Dąbrowska E., *What exactly is Universal Grammar, and has anybody seen it?*, „Frontiers in Psychology”, 23.06.2015, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00852> [dostęp: 31.12.2021].
- Fernald A., Marchman V.A., *Language Learning in Infancy*, w: *Handbook of Psycholinguistics*, red. M. Traxler, Morton Gernsbacher, Elsevier–Tokyo 2006.
- Gleick J., *Wither Bernstein?*, „The Harvard Crimson”, 08.01.1975.
- Horowitz J., *Professor Lenny*, „The New York Review of Books”, 10.06.1993.
- Jackendoff R., *The Unanswered Question by Leonard Bernstein*, „Language” 1977, nr 4.
- Jarzębska A., *Wokół pojęcia tonalności w muzyce*, „Teoria Muzyki” 2018, nr 12.
- Keiler A., *Bernstein’s The Unanswered Question and the Problem of Musical Competence*, „The Musical Quarterly” 1978, nr 2.
- McGilvray J.A., *Noam Chomsky*, <https://www.britannica.com/biography/Noam-Chomsky/Rule-systems-in-Chomskyan-theories-of-language> [dostęp: 31.12.2021].
- Singer I., *Bernstein Misrepresented*, „New York Times”, 06.01.1974.
- Smith J.R., *The Musico-Linguistic Meme: Recursion and Musical Meaning Since Bernstein in Boston*, https://www.academia.edu/2468097/The_Musico_Linguistics_Meme_Recursion_and_American_Academic_Inquiry_into_Musical_Meaning_since_Bernstein_in_Boston [dostęp: 31.12.2021].
- Steinberg M., *The Journey of Bernstein*, „New York Times”, 16.12.1973.
- The Unanswered Question (lecture series)*, w: *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Unanswered_Question_\(lecture_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Unanswered_Question_(lecture_series)) [dostęp: 31.12.2021].
- Thomas N., *Bernstein’s Unanswered Question: a Journey From Linguistic Deep Structure to the Metaphysics of Music*, Florida Atlantic University, Boca Raton, Florida 2004.
- Tristan and Isolde*, <https://www.laits.utexas.edu/tristan/motives.php> [dostęp: 31.12.2021].
- Wolpowitz R.A., *An Observation of Leonard Bernstein’s Approach to Musical Syntax*, https://www.academia.edu/42053321/AN_OBSERVATION_OF_LEONARD_BERNSTEINS_APPROACH_TO_MUSICAL_SYNTAX [dostęp: 31.12.2021].

Abstract

Leonard Bernstein's Testament — *The Unanswered Question* in the Light of Conducting Issues

In 1973, Leonard Bernstein gave a series of six lectures at Harvard University, entitled *The Unanswered Question: Six talks at Harvard*. This interdisciplinary course, drawing on Noam Chomsky's theory of transformational-generative grammar, presented an original conception of music as a universal language based on tonality and outlined the history of its development, concluding with Bernstein's personal credo regarding its future. The argumentation used, although encompassing fields as diverse as linguistics, literary studies, philosophy and art history, was based primarily on musical analyses presented at the piano, supplemented by recordings of the symphonic works being discussed, performed under the baton of Bernstein himself. The Harvard lectures thus represent the summa of his aesthetic reflections and performance experiences, providing a unique insight into his views on music and its interpretation. This paper focuses on synthesising these views, subjecting them to factual verification, and then showing their influence on Bernstein's art of conducting through the example of the recordings used in *The Unanswered Question* series, focusing in particular on the issue of expression.

Keywords

Leonard Bernstein, *The Unanswered Question*, conducting, linguistics