

ROZPRAWA DOKTORSKA

MATEUSZ ZUBIK

AKADEMIA MUZYCZNA
IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO W KRAKOWIE



MATEUSZ ZUBIK

*Leoš Janáček jako mistrz miniatury fortepianowej.
Charakterystyka „differentia specifica” języka muzycznego kompozytora
jako podstawa świadomej interpretacji cykli miniatur
„Po zarośniętej ścieżce”, „We mgłach” oraz „Wspomnienia”*

Promotor:

prof. dr hab. Andrzej Pikul

Kraków 2021

Moim Rodzicom

CZĘŚĆ PIERWSZA

ARTYSTYCZNA PRACA DOKTORSKA

Wykonawca:

Mateusz Zubik

Reżyseria dźwięku:

Jacek Wawro

Przygotowanie fortepianu:

Jakub Dziurzyński

Postprodukcja:

Jacek Wawro, Marcin Domżał

Nagrania dokonano w Sali koncertowej Filharmonii Podkarpackiej
im. A. Malawskiego w Rzeszowie w dniach
22–28 II 2021 r. na fortepianie marki Steinway & Sons (model D)

Leoš Janáček (1854-1928)

Po zarostlém chodníčku Po zarośniętej ścieżce

Seria I

Naše večery Nasze wieczory

Lístek odvanutý Opadły liść

Pojďte s námi! Chodźcie z nami!

Frýdecká Panna Maria Frydecka Panna Maria

Štěbetaly jak laštovičky Szczebotały jak jaskółki

Nelze domluvit! Słowa zawodzą!

Dobrou noc! Dobranoc!

Tak neskonalé úzko Tak niewyobrażalny niepokój

V pláči We łzach

Sýček neodletěl! Puszczek nie odleciał!

Seria II

Andante

Allegretto

Paralipomena

Più mosso

Allegro

Vivo

V mlhách *We mglach*

Andante

Molto adagio

Andante

Presto

Vzpomínka *Wspomnienie*

Do rejestracji wykorzystano następujące edycje nutowe:

Janáček L. - *Po zarostlém chodníčku*, ed. Kundera L., Burghauser J., Bärenreiter Praha, Praga 2006.

Janáček L. - *Klavírní skladby*, ed. Kundera L., Burghauser J., Supraphon Praha, Praga 1979.

Janáček L. - *Výbrané klavírní skladby*, ed. Pivoda O., Bärenreiter Praha, Praga 2018.

CZEŚĆ DRUGA

AKADEMIA MUZYCZNA
IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO W KRAKOWIE



MATEUSZ ZUBIK

*Leoš Janáček jako mistrz miniatury fortepianowej.
Charakterystyka „differentia specifica” języka muzycznego kompozytora
jako podstawa świadomej interpretacji cykli miniatur
„Po zarośniętej ścieżce”, „We mgłach” oraz „Wspomnienia”*

Opis artystycznej pracy doktorskiej
w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki
w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne

Promotor:

prof. dr hab. Andrzej Pikul

Kraków 2021



Prawda przewodzi, piękno chodzi u niej na pasku

Leoš Janáček

III

Allegro

The image shows a handwritten musical score for two systems. The first system is marked "Allegro" and the second system is marked "al.". Both systems feature a treble and bass staff with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f". The notation is somewhat messy and appears to be a draft or a personal sketch. There are also some handwritten notes and markings that are difficult to decipher, such as "f" and "p" written vertically, and some numbers like "1/8" and "2/4".

SPIS TREŚCI

WSTĘP	6
Rozdział I	
MUZYCZNA TOŻSAMOŚĆ JANÁČKA – KORZENIE I EDUKACJA	9
1.1 Przodkowie	9
1.2 Pierwsi nauczyciele	10
1.3 Praska Szkoła Organowa	11
1.4 Lipsk i Wiedeń	13
Rozdział II	
JANÁČEK A FOLKLOR MORAWSKI	16
2.1. Janáček – etnograf	17
2.2 Czeska i morawska pieśń ludowa	18
Rozdział III	
TEORIE NAUKOWE I ESTETYCZNE PRZEŁOMU WIEKÓW I ICH WPŁYW NA TWÓRCZOŚĆ JANÁČKA	21
3.1 Janáček – naukowiec	21
3.2 Johann Friedrich Herbart i jego piewcy – Josef Durdík oraz Robert Zimmerman	22
3.3 Herman von Helmholtz i jego badania	24
3.4 Wilhelm Wundt – ojciec psychologii eksperymentalnej	25
Rozdział IV	
„DIFFERENTIA SPECIFICA” JĘZYKA MUZYCZNEGO JANÁČKA	28
4.1 Janáček jako teoretyk i publicysta	28
4.2 <i>Nápěvky mluvy</i> (melodie mowy) oraz <i>reální motiv</i> (motyw realny)	30
4.3 <i>Sčasování, sčasovka</i> i tektoniczny montaż	36
4.4 <i>Spojovací formy</i> – formy łączące	42
4.5 <i>Skladba komplikační</i> – kompozycja skomplikowana	45
Rozdział V	
MINIATURY FORTEPIANOWE LEOŠA JANÁČKA	47
5.1 <i>Po zarostlém chodníčku – Po zarośniętej ścieżce</i>	48
5.2 <i>V mlhách – We mgłach</i>	51
5.3 <i>Vzpomínka – Wspomnienie</i>	53
Rozdział VI	
<i>PO ZAROŚNIĘTEJ ŚCIEŻCE, WE MGLACH I WSPOMNIENIE</i> W KONTEKŚCIE JĘZYKA MUZYCZNEGO JANÁČKA	54
6.1 Morawski folklor – źródło oryginalności	54
6.2 Od melodii mowy do motywów realnych	63

6.3 <i>Sčasováni, sčasovka, montáž</i>	70
6.4 <i>Spojovací formy</i>	83
Rozdział VII	
WYBRANE ZAGADNIENIA WYKONAWCZE	88
ZAKOŃCZENIE	96
BIBLIOGRAFIA	99
ANEKS	104
PODZIĘKOWANIA	109
STRESZCZENIE	111

WSTĘP

Idee, prądy estetyczne, filozoficzne i artystyczne kształtujące sztukę końca XIX i początku XX wieku poddały w wątpliwość poglądy dotyczące np. piękna, roli artysty czy istoty muzyki. Ta olbrzymia zmiana świadomości społecznej zrodziła się m. in. z dążenia narodów do samostanowienia, postępu naukowo-technicznego oraz powszechnego poczucia nieuchronnie zbliżającego się końca epoki.

W owej wielkiej rewaluacji poczesne, choć wciąż niedostatecznie eksponowane miejsce, zajął *wiecznie młody, stary człowiek z Brna*¹ Leoš Janáček – artysta dwóch wieków i jednego narodu – sercem Czech, a talentem obywatel świata.

Określenie przynależności kompozytora do konkretnego pokolenia twórców wydaje się zadaniem niezwykle trudnym. Janáček był bowiem tylko trzynaście lat młodszy od Dvořáka, dziesięć od Rimskiego-Korsakowa i jedenaście od Griega; z drugiej zaś strony, tylko osiem lat starszy od Debussy'ego a dziesięć od Richarda Straussa. Jego styl muzycznej wypowiedzi nie mieści się w żadnej konwencji, choć szeroko z różnymi trendami (m. in. ekspresjonizmem, weryzmem, impresjonizmem, symbolizmem) koresponduje. Jak pisze Jiří Fukač²:

*Większość kryteriów wywiedzionych z naszego doświadczenia muzyki i kultury muzycznej wieku XIX i XX zawodzią w jego [Janáčka – przyp. aut.] przypadku: to dlatego narosło wokół niego tak wiele nadinterpretacji*³.

Idiosynkratyczna twórczość kompozytora dzielona jest na trzy okresy: klasyczo-romantyczny (1873–1894/1895), folklorystyczny (1894–1918) oraz okres realizmu psychologicznego (1918–1928). Wydaje się jednak, iż ta próba uproszczonej chronologizacji jest skazana na niepowodzenie. Dowodem jej nieadekwatności są m. in. miniatury fortepianowe.

Na pierwszy plan wysuwają się tutaj cykle: *Po zarośniętej ścieżce* (1900–1911) oraz *We mgłach* (1912), a także utwór *Wspomnienie* (1928), który jest kontynuacją

¹C. Carrasco (2013) [w:] *Leoš Janáček: Life, Work and Contribution*, The Journal of the Graduate Association of Musicologists and Theorists at the University of North Texas, North Texas, str. 114.

²Jiří Fukač (1936–2002) – czeski muzykolog, publicysta, redaktor naczelny m.in. *Opus musicum*.

³T. Vainiomäki (2012), *The musical realism of Leoš Janáček – from speech melodies to a theory of composition*. International Semiotics Institute, Helsinki, str. 2.

i podsumowaniem idei zapoczątkowanej w pierwszym cyklu na początku wieku. Ideą tą jest powierzenie miniaturom najintymniejszych przeżyć ich twórcy. Stanowią one swoisty „journal intime” artysty i obok kwartetu *Listy intymne* (1928) są muzycznym i psychologicznym obrazem jego osobistej drogi⁴.

Bez wątpienia twórczość miniaturowa Leoša Janáčka jest jedną z najoryginalniejszych w całej historii gatunku, którego korzeni szukać należy już u wielkich francuskich mistrzów – Couperina i Rameau. To Couperin jako pierwszy dokonał sprzężenia niewielkich rozmiarów utworu o skondensowanej treści (nazwanego później miniaturą) z konkretnym instrumentem – w jego przypadku klawesynem. Od jego czasów miniatura „świeci światłem odbitym” swojego „medium”. Drogą Couperina poszedł Rameau – podobnie jak on kreślił portrety, aranżował sceny, opisywał nastroje i zjawiska, wzbogacając gatunek o elementy wirtuozowskie.

Wielkie odrodzenie miniatury miało nastąpić wraz z *Bagatelami* op. 33, 119 i 126 Ludwiga van Beethovena, którego wizjonerstwo pozwoliło na dokonanie fuzji klasycznych form z zupełnie nowymi typami ekspresji.

Owa ekspresja, w wymiarze dotąd niespotykanym, uwidoczniła się w miniaturach Schuberta, który podejmując beethovenowską linię estetyczną, otworzył wielki rozdział muzyki romantycznej zdominowany przez lirykę instrumentalną. W rozdziale tym istotne miejsce zajął Mendelssohn, który ideę śpiewu instrumentalnego zawarł nie tylko w dziele, ale również w jego tytule – *Pieśni bez słów* przenoszą fortepian w obszar dotychczas zarezerwowany dla ludzkiego głosu.

Miniaturę wprost opisującą wrażenia, emocje, postaci i sytuacje, często w sposób programowy, postanowił, po Couperinie i Rameau, wskrzesić Schumann. Pojedyncze utwory, jak i całe rozległe cykle skupiają się wokół skrajnych ekspresji, charakterystyk postaci czy scenek rodzajowych. Tradycje schumannowskie z powodzeniem miał kontynuować Musorgski w *Obrazkach z wystawy*, który w zakresie treści programowej swoich dzieł przetał szlaki muzyki impresjonistycznej (podobnie jak Liszt).

W dziejach miniatury szczególne miejsce zajmuje muzyka Chopina, którego zamiłowanie do form jednoczęściowych urzeczywistnia znaczna część jego twórczości – od form tanecznych, poprzez nokturny, impromptus, aż po arcydzieło – *Preludia* op. 28.

⁴Cech takich nie wykazuje m. in. jedna z najczęściej wykonywanych kompozycji fortepianowych Janáčka, czyli *Sonata* I. X. 1905 „*Z ulicy*”. Choć z pewnością jest wyrazem buntu artysty, to jednak bardziej obywatelskiego. Dzieło to wymaga osobnego opracowania i przyjęcia zgoła innej perspektywy badawczej.

Granice pomiędzy miniaturą a wielką formą udało się zatrzeć Lisztowi, którego sposób pojmowania omawianego gatunku daleko wykraczał poza utrwalone ramy. Jego miniatury bywają rozległymi dziełami poetyckimi. Niekiedy semantycznie zbliżają się też do doświadczenia metafizycznego (zwłaszcza w ostatnim okresie twórczości).

Intymną refleksją przepełnione są natomiast brahmsowskie *Phantasien* op. 116, *Intermezzi* op. 117, *Klavierstücke* op. 76, 118, 119, w których artysta doskonale łączy klasyczne wzorce z atmosferą pełną medytacyjnego skupienia.

Tak więc, Janáček podjął się niezwykle trudnego wyzwania, proponując własną wizję gatunku, tak chętnie uprawianego przez wielkich romantyków. Jego miniatury z jednej strony czerpią z tradycji, z drugiej zaś z nią polemizują.

Autor postanowił nową jakość wniesioną przez kompozytora przedstawić nie w oparciu o analizę podobieństw i różnic pomiędzy Janáčkiem a jego poprzednikami i współczesnymi mu twórcami, ale poprzez wykazanie „differentia specifica” jego własnego języka muzycznego, który tak silnie emanuje z twórczości miniaturowej. U jego podstaw leżą przede wszystkim folklor morawski, stan współczesnej kompozytorowi nauki oraz wewnętrzny imperatyw artysty, który nieustannie prowokował go do poszukiwania prawdy o sobie i otaczającym go świecie. Jak mówi Jiří Fukač – muzyka Janáčka jest wyzwaniem, które ma rozwinąć nasze myślenie o muzyce w ogóle⁵.

⁵T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 2.

Rozdział I

MUZYCZNA TOŻSAMOŚĆ JANÁČKA – KORZENIE I EDUKACJA

Próbie scharakteryzowania najważniejszych cech języka muzycznego Leoša Janáčka niewątpliwie należy rozpocząć od wskazania jego źródeł. Wyraźnie autonomiczny styl muzycznej wypowiedzi kompozytora skryształizował się dopiero na przełomie XIX i XX stulecia (około 40 roku życia artysty). Stało się to więc w wyniku pogłębionej i długotrwałej refleksji nad rolą twórcy i istotą muzyki samej w sobie.

Owa refleksja dotyczyła również klasyfikacji tego, czego nauczyli Janáčka jego mistrzowie. Często spotykana opinia, jakoby artysta nie otrzymał dostatecznego przygotowania akademickiego, nie znajduje potwierdzenia w historycznej prawdzie. Faktem jest jednak, iż autor *Jenůfy* zdobytą wiedzę poddawał krytycznej ocenie, opierając się o zasady odrzucenia, adaptacji, transformacji i uzupełnienia.

1.1 Przodkowie

Istotną rolę w kształtowaniu osobowości twórczej Leoša Janáčka odegrały tradycje muzyczne jego rodziny, sięgające dziada kompozytora Jiříego – nauczyciela szkoły w Albrechticzkach (wsi położonej w środkowej części kraju śląsko-morawskiego). Jiří Janáček był aktywnym organizatorem życia muzycznego lokalnej społeczności, organistą i budowniczym-amatorem organów. Jak pisze Jaroslav Vogel, znał się także na sztuce kompozycji (dowodem na to miały być improwizowane przez niego preludia i znakomicie wykonywane fugi)⁶.

Śladami ojca poszedł syn, także Jiří, ojciec Leoša. Jako szesnastolatek rozpoczął pracę na stanowisku pomocnika nauczyciela w szkole w Neplachovicach. Poznał wtedy przyszłego mistrza Leoša – Pavla Křížkovský'ego. Jiří Janáček wkrótce przeniósł się do Příboru, gdzie otrzymał posadę kantora miejskiego i ożenił się z organistką, gitarzystką, członkinią kościelnego chóru Amalią Grulichovą – późniejszą matką kompozytora. Małżeństwo przeprowadziło się do Hukvaldów, gdzie Jiří został zatrudniony jako

⁶J. Vogel (1983), *Janacek*, PWM, Kraków, str. 9.

nauczyciel w tamtejszej szkole. Do jego osiągnięć zaliczyć można gruntowane zreformowanie programu nauczania (włączenie do niego lekcji śpiewu, geografii i rysunku). Jiří Janáček był także żarliwym patriotą – założył stowarzyszenie śpiewaczo-czytelnicze, którego *celem było odrodzenie narodowe*⁷. Ów patriotyzm odziedziczył jego najzdolniejszy syn Leoš.

1.2 Pierwsi nauczyciele

Leoš Eugen Janáček przyszedł na świat 3 lipca 1854 r. w Hukvaldach jako jeden z czternaściorga potomków Jiříego oraz Amalii. Hukvaldy to niewielka miejscowość położona na Pogórzu Morawsko-Śląskim, w samym środku regionu etnograficznego Laska⁸, którego folklor pozostanie jednym z najistotniejszych czynników kształtujących dojrzały język muzyczny kompozytora.

Pierwszym nauczycielem Janáčka był jego ojciec. Kilkuletni Leoš śpiewał w chórze w rychaltickim kościele⁹. W wieku jedenastu lat został przyjęty do Fundacji Klasztoru Augustiańskiego Králove w Starym Brnie, którą kierował były podopieczny Janáčka seniora Pavel Křížkovský (znany ówczesnie kompozytor muzyki wokalne). Według Vogla, Fundacja była jedną z najważniejszych instytucji kulturalnych Brna. W repertuarze działającej przy niej orkiestry znajdowały się dzieła takie, jak: *Msza koronacyjna* Cherubiniego, *Msza C-dur*, *III Symfonia*, *Coriolan* Beethovena czy *Don Juan* Mozarta. W augustiańskiej szkole młody Janáček miał okazję uczyć się m. in. śpiewu, gry na fortepianie, organach oraz kontrapunktu. Tam też po raz pierwszy zetknął się z filozofią, logiką i nauką o języku¹⁰.

Co ciekawe, instytucji nie ominęła tzw. reforma cecyliańska, która zakładała powrót do tradycji muzycznych XVI wieku (dzieł Palestriny, Orlanda di Lasso) i ograniczenie wykonywania potężnych kompozycji wokально-instrumentalnych. Fakt ten wydaje się być znamieny z punktu widzenia późniejszych zainteresowań artysty, który

⁷J. Vogel (1983), op. cit. str. 9.

⁸Lasko nazywane jest także Leszczyzną.

⁹Rychaltice – wieś położona nieopodal Hukvaldów.

¹⁰J. Vogel (1983), op. cit. str. 18.

często wydaje się czerpać z tradycji reprezentowanych, jak pisze Kundera, przez kompozytorów *pierwszej odsłony*^{11, 12}.

W 1869 roku Janáček rozpoczął naukę w CK Instytutu Kształcenia Nauczycieli. Niedługo później został zastępcą Křížkovský'ego w chórze starobrneńskim oraz chórmistrzem Rzemieślniczego Stowarzyszenia Śpiewaczego Svatopluk. Stale rozwijał swoje umiejętności organistowskie i kompozytorskie (tworzył głównie chóry o tematyce patriotycznej, często wykorzystując i opracowując tematy pieśni ludowych).

Szkole Křížkovský'ego zawdzięcza Janáček swoją miłość do słowiańskości, w szczególności, jak pisze Vogel, do kultywowania pamięci apostołów Cyryla i Metodego¹³, którzy stali się symbolem morawskiego odrodzenia narodowego. Echa wartości wpojonych Janáčkowi przez Křížkovský'ego najdobitniej ukazuje jego *Msza głągolska*.

1.3 Praska Szkoła Organowa

Aby podnieść swoje kwalifikacje oraz przygotować się do egzaminu państwowego z muzyki, Janáček rozpoczął w roku 1874 naukę w Praskiej Szkole Organowej. Wybierając Zakład Kształcenia Organistów, Kompozytorów Muzyki Sakralnej oraz Kierowników Chórów, trafił pod opiekę Františka Skuherský'ego. Był on autorem jednego z pierwszych ważnych traktatów teoretycznych o nauce harmonii w języku czeskim. W Szkole Organowej uczył m. in. kontrapunktu, form polifonicznych oraz instrumentacji.

Założenia estetyczne oraz artystyczne Skuherský'ego koncentrowały się wokół nurtu formalistycznego Eduarda Hanslicka (*Vom Musikalisch Schönen* z 1854 roku). W tym miejscu należy podkreślić, iż przypisywanie Hanslickowi głoszenia radykalnego formalizmu (zakładającego, iż muzyka nie ma nic wspólnego z emocjami) jest poglądem nierzadko kontestowanym przez wielu estetyków¹⁴. Warto, być może, uzupełnić

¹¹M. Kundera (1996), *Zdradzone testamenty*, tłum. M. Bieńczyk, PIW, Warszawa, str. 56.

¹²Kundera uważa za kompozytorów *pierwszej odsłony* twórców epoki renesansu i baroku, aż do *Kunst der Fuge* Bacha. Za kompozytorów *odslony drugiej* klasyków i romantyków. *Trzecią odsłoną* nazywa modernizm.

¹³Křížkovský był twórcą kantaty *Cyryl i Metody*; odpowiadał także za stronę muzyczną obchodów tysięcznej rocznicy śmierci Cyryla w Velehradzie w roku 1869.

¹⁴K. Guździński (2015), *Co, w gruncie rzeczy, podważał Hanslick?* [w:] *Peter Kivy i jego filozofia*, red. K. Guździński, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań.

najsłynniejszą tezę Hanslicka, iż *treścią muzyki są formy dźwiękowe w ruchu*¹⁵, o zdanie z przedmowy do drugiego wydania jego najbardziej znanego dzieła: *w pełni podzielałam pogląd, że ostateczna wartość piękna zawsze będzie polegać na bezpośrednim przejawianiu się uczucia*^{16,17}.

Fakt, iż przedstawione powyżej kontrowersje podnoszone są po dziś dzień, może oznaczać, iż Skuherský, a tym bardziej jego uczeń (również zgłębiający dzieła austriackiego estetyka), nie musieli interpretować poglądów Hanslicka jednostronnie i radykalnie. Wydaje się, że mówi o tym wprost Vogel, gdy pisze: *Nie demonstrował [Skuherský – przyp. aut.] wyłącznie technicznych środków muzycznych, lecz również ich wyrazowy sens i uzasadnienie*¹⁸.

Po Skuherský'm Janáček przejął bez wątpienia tendencję do klasyfikowania współbrzmień jako reprezentacji określonych ekspresji (w zależności od rodzaju i stopnia ich dysonowania). Ponadto uważał za możliwe natychmiastowe przejście z tonacji do tonacji, jeśli działanie takie ma uzasadnienie wyrazowe (postulował więc odejście od klasycznych reguł łączenia akordów)¹⁹.

Po ukończeniu Praskiej Szkoły Organowej Janáček zdał państwowy egzamin (w dwóch turach [ze śpiewu, organów, fortepianu i skrzypiec]) i otrzymał tytuł „rzeczywistego nauczyciela muzyki” w Instytucie Nauczycielskim. W tym czasie (1878–1879) był ponownie kierownikiem chóru w starobrneńskim kościele oraz Besedy – oficjalnego zespołu wokalnego miasta Brna. Swoją pracę rozpoczął od reformowania programu artystycznego Besedy (stworzył chór mieszany, zaangażował muzyków orkiestrowych, ukierunkował działalność instytucji na wykonywanie repertuaru o odpowiednim ciężarze gatunkowym). Występował także w roli pianisty wykonując m. in. *Fantazję na 2 fortepiany* Rubinsteina (u którego bezskutecznie planował podjąć

¹⁵K. Guczalski (2015), op. cit. str. 307.

¹⁶K. Guczalski (2015), op. cit. str. 322.

¹⁷Jak pisze Alicja Jarzębska: *Hanslick głosił bowiem, że treścią muzyki są „dźwięczące formy w ruchu”, czyli zmieniające się w czasie układy dźwiękowe, tj. piękne melodie i współbrzmienia dające w sumie wrażenie „pięknej całości”. Wprawdzie ów „ruch dźwięków” może kojarzyć się z jakimiś wyobrażeniami, ale – według Hanslicka – celem komponowania muzyki nie jest wzbudzenie gwałtownych emocji czy ekspresja „filozoficznego Absolutu”, ale ewokowanie pięknego i uporządkowanego w czasie brzmienia, o wyrazistych relacjach podobieństwa kojarzonych z terminem „forma”. Jak zauważa Władysław Tatarkiewicz, „nowość tej estetyki [tj. Hanslicka] była po części terminologiczna: mówiła »forma« tam, gdzie dawna Wielka Teoria Piękna – mówiła »proporcja«”. Poglądy Hanslicka, przeciwstawiane estetyce wyrazu, złączono jednak nie tyle z ideą piękna i uczuciem „estetycznej przyjemności”, ile z pojęciem „formalizm” o pejoratywnym zabarwieniu aksjologicznym: A. Jarzębska (2004), *Spór o piękno muzyki*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław, str. 21.*

¹⁸J. Vogel (1983), op. cit. str. 34.

¹⁹L. Hrivnak (2013), *Revealing Janáček: On an Overgrown Path – series I*, praca doktorska – materiał niepublikowany, University of Kansas, str. 10.

studia)²⁰, *Capriccio* na fortepian i orkiestrę Mendelssohna oraz koncerty fortepianowe Saint-Saënsa²¹.

Przed rozpoczęciem kolejnego etapu swojej edukacji Janáček udzielał lekcji gry na fortepianie Zdenke Schulzovej – swojej przyszłej żonie, której imię pojawia się w tytule (nadanym po śmierci kompozytora) jego pierwszego znaczącego utworu na fortepian – *Wariacjach dla Zdenki*²².

1.4 Lipsk i Wiedeń

Po nieudanej próbie nawiązania kontaktu z Antonem Rubinsteinem²³ Janáček postanowił podjąć studia w Konserwatorium w Lipsku. Jak pisze Vogel, wybór ten nie mógł dziwić – lipskie konserwatorium było bliskie jego ówczesnej *orientacji klasycznej* powiązanej z teoriami Hanslicka²⁴.

Co ciekawe, nauka gry na fortepianie była tam podzielona na dwa przedmioty: technikę gry fortepianowej – nauczycielami Janáčka byli Ernst Ferdinand Wenzel²⁵ i Karl Reinecke²⁶ oraz interpretację fortepianową prowadzoną przez Oscara Paula²⁷, który wykładał również harmonię i kontrapunkt. Form uczył Janáčka Leo Grill^{28, 29}. Janáček ćwiczył na fortepianie od czterech do pięciu godzin dziennie, tworzył, uczestniczył w koncertach oraz zgłębiał fachową literaturę.

Podczas studiów w Lipsku komponował na fortepian solo m. in. *Sonatę fortepianową Es-dur* oraz *Menuet Zdenki* (utwory nie zachowały się) oraz wspomniane wcześniej *Wariacje* (wydane pośmiertnie)³⁰.

²⁰Jego partnerką była Amalia Wickenhauser, u której kompozytor także pobierał lekcje gry na fortepianie.

²¹W tym czasie napisał i wykonywał także *Dumki* na fortepian (utwór zaginiony). Do programów koncertowych chętnie włączał utwory Rubinsteina.

²²*Thema con variazioni (Wariacje dla Zdenki)* to utwór utrzymany w duchu kompromisu pomiędzy romantyzmem, formalizmem a klasyczną proveniencją samej formy. Wspomniane „znaczenie utworu” autor interpretuje tutaj jako jego emanację w cyklu *Po zarośniętej ścieżce*. Wariacje, jako takie, nie reprezentują i nie mogą reprezentować pełni spektrum języka muzycznego kompozytora.

²³Można wnioskować, iż Janáček planował początkowo rozwijać się również jako pianista.

²⁴J. Vogel (1983), op. cit. str. 51.

²⁵Ernst Ferdinand Wenzel (1808–1880) – niemiecki pianista, pedagog i publicysta; pracę w Lipskim Konserwatorium rozpoczął na zaproszenie Felixa Mendelssohna.

²⁶Karl Reinecke (1824–1910) – niemiecki pianista, dyrygent i kompozytor. Uczeń Mendelssohna, Schumanna i Liszta. Nauczyciel m. in. Edwarda Griega i Hugo Riemanna.

²⁷Oscar Paul (1832–1898) – niemiecki pianista i pedagog.

²⁸Leo Grill – niemiecki pianista, pedagog i kompozytor.

²⁹Pozostałymi nauczycielami Janáčka byli: W. Rust – organy, F. Hermann, C. Schroeder, H. Schradieck – skrzypce/kameralistyka, K. Reinecke, H. Klesse – śpiew chóralski, H. Schradieck – czytanie partytur i dyrygowanie.

³⁰Jiří Fukač podaje, iż w latach 1879–1880 Janáček skomponował 17 fug, ronda, nokturn, marsz żałobny i dwie sonaty; J. Fukač (1966), *Wpływ Chopina na styl fortepianowy Leoša Janáčka* [w:] *Muzyka* 1966 nr 1(40), str. 75.

Pedagogikę z zakresu harmonii i kontrapunktu Oscara Paula oceniał Janáček niezwykle surowo (choć wysoko cenił sobie jego kurs interpretacji fortepianowej). Chętniej uczęszczał na zajęcia prowadzone przez Leo Grilla (któremu początkowo zarzucał zbytnie przywiązanie do dogmatów). Z lekcji organów, z powodu przepracowania, zrezygnował. Jego ogólna ocena studiów w Lipsku była na tyle negatywna, że zdecydował się na ich skrócenie i powrót do Brna³¹.

W roku 1880 rozpoczął naukę w wiedeńskim Konserwatorium (obecnie Universität für Musik und darstellende Kunst Wien). Gry na fortepianie uczył go Josef Dachs³², a kompozycji Franz Krenn³³. Vogel tak pisze o zajęciach gry na fortepianie:

*Wysokie wymagania Dachsa okazały się niebawem zbyt wielkie dla małej, pulchnej ręki Janáčka i aby im sprostać musiałby on zaniedbać kompozycję. Ponadto Dachs żądał, by Janáček niezwłocznie zmienił sposób gry, której nauczył się właśnie u Wenzla!*³⁴

Zajęcia z kompozycji prowadzone przez Krenna również nie spełniały oczekiwań Janáčka. Mimo to, młody kompozytor pracował z niesłabnącym zapałem, by pod koniec pierwszego roku przystąpić do konkursu kompozytorskiego dla wybranych studentów. Niestety jego *Sonata skrzypcowa* (dzieło zaginione) nie znalazła się wśród utworów dopuszczonych do etapu głównego. Inny konkurs (Zusnera) również okazał się dla Janáčka klęską.

Niepowodzenia te wywołały poważny kryzys twórczy. Rozgoryczony dwudziestosześcioletek pisał w liście do Zdenki Schulzovej:

*Afera ta nie zawróci mnie z kierunku, który zawdzięczam Grillowi z Lipska. Nie zamierzam zaprzestać dbałości o muzyczny styl, gonić za efektem i szermować napuszonymi, bombastycznymi szeregami akordów, czas na to już minął!*³⁵.

³¹Janáček zamierzał podjąć studia u Camille'a Saint-Saënsa. Z powodu sprzeciwu swoich przyszłych teściów zarzucił ten pomysł.

³²Josef Dachs (1825–1896) – uczeń Carla Czernego; nauczyciel m. in. Wiktora Barabasza – dyrektora Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie w latach 1921-1928 oraz wybitnego pedagoga tegoż Konserwatorium Jana Drozdowskiego.

³³Franz Krenn (1816–1897) – nauczyciel m. in. Gustava Mahlera.

³⁴J. Vogel (1983), op. cit. str. 62.

³⁵J. Vogel (1983), op. cit. str. 64.

Pisząc o muzycznym stylu, miał prawdopodobnie na myśli klasyczno-formalistyczny kierunek szkoły Grilla. Z tejże wyniósł awersję do fasadowości niektórych zabiegów stylistycznych, mających, jego zdaniem, tylko pozornie podnosić atrakcyjność dzieła. W tym aspekcie poglądy Grilla i Janáčka pozostawały spójne. Mijały się natomiast w podejściu do nienaruszalnych zasad, którymi, w opinii Grilla, miała rządzić się sztuka kompozycji. Sam Janáček nazywał je *żelaznym pancerzem prawideł*, argumentując:

*Gdybym miał pracować tak, jak chce Grill, musiałbym zapomnieć, co to jest fantazja*³⁶.

Z owej dychotomii miała urodzić się już wkrótce trzecia droga. Zaprowadziła ona Janáčka do realizmu – realizmu wyjątkowo oryginalnego, którego podstaw szukał kompozytor zarówno na morawskiej wsi, jak i na peryferiach sztuki tj. w miejscu, w którym graniczy ona z nauką.

³⁶J. Vogel (1983), op. cit. str. 64.

Rozdział II

JANÁČEK A FOLKLOR MORAWSKI

Spotkanie Janáčka z folklorem stało się punktem zwrotnym na jego drodze artystycznej. Wszyscy badacze twórczości kompozytora zgodnie przyznają, że to właśnie muzyka ludowa, którą poznawał w trakcie swoich badań etnograficznych, stała się fundamentem jego dojrzałego stylu.

Aktywność etnograficzna Janáčka była swego rodzaju pokłosiem zarówno gorliwego patriotyzmu jego przodków, jak i całego czeskiego odrodzenia narodowego, które trwało od lat osiemdziesiątych XVIII wieku. Z jakiego jednak powodu umiłowanie ojczyzny przejawiało się właśnie w fascynacji życiem morawskiej prowincji?

Odpowiedzi należy szukać już na początku XVI stulecia, kiedy to na mocy tzw. „ślubów wiedeńskich” korona czeska trafiła w ręce Habsburgów. Napięcia na tle religijnym i politycznym (konflikt katolickich Habsburgów z czeskimi husytami) doprowadziły do defenestracji praskiej, wojny trzydziestoletniej, a w końcu bitwy pod Białą Górą w roku 1620, która stała się symbolicznym przypieczeniem austriackiej dominacji nad Bohemią.

Tryumf Habsburgów miał katastrofalne skutki dla życia naukowego, politycznego, a nade wszystko kulturalnego Czech i Moraw. Przez niemalże trzysta lat wszelkie przejawy czeskości były sukcesywnie wykorzeniane przez austriackich zaborców. Język czeski nie wytworzył właściwego sobie słownictwa naukowego. Nie był także używany jako język literacki, a nawet urzędowy. Jedynym nośnikiem tożsamości była prowincja, gdzie nieprzerwanie posługiwano się zarówno językiem czeskim, jak i jego dialektami.

Okresem przełomu okazał się wiek XIX i działalność trzech głównych reprezentantów odrodzenia narodowego – Josefa Dobrovský’ego, Josefa Jungmanna oraz Františka Palacký’ego (nazywanego „ojcem narodu”). Ich aktywność koncentrowała się przede wszystkim wokół rehabilitacji języka jako czynnika konstytutywnego dla zbiorowej tożsamości. XIX wiek był więc dla Czech i Moraw niespotykanym od trzystu lat czasem rozwoju literatury, sztuki i nauki.

Na Morawach odżył także kult Cyryla i Metodego (o czym autor wspominał już w poprzednim rozdziale). Region ten, w większości katolicki, był o wiele bardziej zróżnicowany etnicznie i kulturowo niż bratnie Czechy. Nie może zatem dziwić, iż swój

wkład w odrodzenie narodowe wniósł Janáček poprzez zanurzenie się w tradycję morawskiej wsi, która przez kilkaset lat była swoistym rezerwatem rodzimego języka i kultury.

2.1. Janáček – etnograf

W pierwszą podróż etnograficzną na Morawy wyruszył Janáček w wakacje roku 1875 zaraz po ukończeniu Praskiej Szkoły Organowej. Dwa lata później odbył wędrowkę po Czechach ze swoim przyjacielem Antonínem Dvořákem. Dvořák był w tym czasie bodaj jedynym kompozytorem, którego twórczość Janáček w pełni akceptował³⁷.

Fundamentalne jednak znaczenie miały badania etnograficzne artysty, które prowadził z Františkem Bartošem – folklorystą, nauczycielem, a następnie dyrektorem Niższego Gimnazjum w Starym Brnie (w którym Janáček w roku 1886 prowadził zajęcia ze śpiewu). Bartoš był kontynuatorem myśli wybitnego czeskiego badacza folkloru, księdza rzymskokatolickiego i teologa Františka Sušila³⁸.

Ścisła współpraca Janáčka i Bartoša rozpoczęła się w roku 1888, kiedy ruszyli w pierwszą podróż w okolice Hukvaldów. Janáček odwiedził wtedy rodzinną miejscowość pierwszy raz od przeprowadzki do Brna. Badacze skupili się na zapisywaniu tekstu i melodii pieśni ludowych oraz ich akompaniamentu (czy też sposobu akompaniowania). Janáček przygotowywał się również do Krajowej Wystawy Etnograficznej w Pradze. Powierzono mu zorganizowanie reprezentacji morawskiej. Do tego przedsięwzięcia zaangażował śląskich, wałaskich³⁹, laskich i słowackich⁴⁰ muzyków ludowych.

Wspólnie z Bartošem wydał *Zbiór ludowych pieśni morawskich, słowackich i czeskich* (1890) oraz *Nowo zebrane morawskie pieśni ludowe* (1901), zawierające 2057 pieśni. W przedmowie do pierwszej publikacji wygłosił odważną tezę:

³⁷Zwrot w kierunku folkloru wybrzmiewa w chórach Janáčka, które powstają między rokiem 1876 a 1877. Na uwagę zasługują chór męski do słów serbskiej poezji ludowej *Nie ujdiesz losowi*, w którym zachowuje typowo słowiańską labilność metryczną (3/8 – 2/8 – 3/8 – 3/8 – 2/8 – 3/8) oraz dzieła *Niestalość miłości* oraz *Miłość prawdziwa*, w których nie zapisuje oznaczeń metrycznych.

³⁸František Sušil (1804–1868) – jedna z ważniejszych postaci czeskiego odrodzenia narodowego na Morawach. Wydał około 2400 pieśni ludowych w kilku zbiorach.

³⁹Wałachy (Wołoszczyzna Morawska) to region etnograficzny położony na północy Moraw.

⁴⁰Słowacko (Morawska Słowacja) jest regionem etnograficznym na południowo-wschodnich Morawach.

*Jeżeli chorał rzymski przez całe wieki miał tak decydujący wpływ na rozwój muzyki zachodniej, to jestem przekonany, że w podobny sposób pieśń słowiańska opanuje utwory muzyczne przyszłości*⁴¹.

Drugi ze wspomnianych zbiorów zaopatrzył natomiast w obszerną przedmowę – wnikliwe studium ludowych pieśni: *O stronie muzycznej morawskich pieśni ludowych*.

2.2 Czeska i morawska pieśń ludowa

Na terenach obecnej Republiki Czeskiej oraz części Republiki Słowacji pieśń ludowa jest gatunkowo zróżnicowana. Szczególnie dwie krainy historyczne – Czechy (Bohemia) i Morawy zaznaczają swoją odrębność wynikającą z uwarunkowań historycznych, społecznych i kulturowych.

Folklor bohemski kształtował się pod silnym oddziaływaniem kultury niemieckiej (od czasu włączenia Czech do Świętego Cesarstwa Rzymskiego w X wieku) francuskiej i włoskiej (szczególnie za panowania Luksemburgów). Tendencja kultury muzycznej Zachodu do wykorzystywania przejrzystych i symetrycznych struktur przeniknęła do czeskiej pieśni ludowej. Najważniejszymi jej cechami są stabilność metryczna, proporcjonalny układ okresów muzycznych oraz wyraźna przewaga zachodnioeuropejskiego systemu „dur-moll” (z dominacją tonacji majorowych). Istotne znaczenie dla czeskiej muzyki ludowej ma również język, charakteryzujący się akcentami na pierwszej sylabie. Warstwa muzyczna pieśni wykazuje tutaj pewną autonomię względem tekstowej. Jest bowiem możliwa zamiana tekstu i zachowanie melodii bez wyraźnego uszczerbku na ekspresji i konstrukcji utworu.

Inne własności wykazuje morawska muzyka ludowa (szczególnie z południowego wschodu regionu). Jej korzenie sięgają Państwa Wielkomorawskiego. Morawy, w przeciwieństwie do Czech, pozostawały pod wpływami orientalnymi i bizantyjskimi. Nie bez znaczenia były tutaj także ruchy ludności w kierunku Węgier, najazdy tureckie i tatarskie. Badaniem tych właśnie pieśni zajął się Janáček.

*Każda pieśń ludowa, o ile „w całym swym kształcie” nie rozwinęła się z mowy, to przynajmniej „początkiem swym wywodzi się z jej ducha”*⁴² – pisze Janáček

⁴¹J. Vogel (1983), op. cit. str. 117–118.

w przedmowie do *Nowo zebranych morawskich pieśni ludowych*. Tym właśnie kompozytor uzasadnia nieregularność metryczną tradycyjnych morawskich pieśni. Według Janáčka zawsze „na początku jest słowo”, które podporządkowuje sobie inne elementy.

Doskonale obrazuje to przykład ze Słowacka⁴³, gdzie konkretny wyraz powoduje wydłużenie okresu:



Warto zaznaczyć, iż na terenie Moraw używano kilku odrębnych dialektów i gwar m. in. wałaskiej, słowackiej (wschodniomorawska), hanackiej (środkowomorawska), kopaniczarskiej oraz laskiej (wraz z całym podzespołem). Na przykład dialekt hanacki (używany w okolicach Brna) różni się od innych „łagodniejszym” brzmieniem i szerokimi samogłoskami.

Pieśń morawska charakteryzuje się również nieporównanie większą złożonością rytmiczną aniżeli czeska czy śląska. Posługując się przykładem Janáčka:

Melodia cieszyńska (śląska):



Melodia ze Słowacka (morawska):



Kompozytor przedstawia fragmenty dwóch utworów o podobnej tematyce i semantyce. Pierwszy z nich, cieszyński, cechuje prostota melodyki oraz rytmiki. Drugi zaś, słowacki, ujmuje wyrafinowanym rytmem, bogactwem melizmatów oraz, jak mówi sam kompozytor, *wypukłym rysunkiem melodycznym*⁴⁴.

⁴²J. Vogel (1983), op. cit. str. 118.

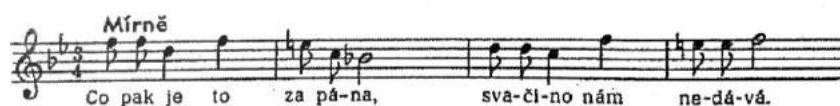
⁴³Region Moraw.

⁴⁴J. Vogel (1983), op. cit. str. 119.

Za przykład *wypukłego rysunku* podaje Janáček fragment pieśni z Laska, którego dialekt determinuje łukowe zakończenie poszczególnych fraz (w tym regionie nie różnicuje się fonologicznie długości samogłosek):



Powyższy przykład ma też inną znamioną cechę pieśni morawskich. W przeciwieństwie do czeskich, morawskie częściej oparte są o skale modalne. Szczególne miejsce zajmuje tu skala lidyjska z charakterystyczną podwyższoną kwartą. Oto przykład pieśni z Wyżyny Drahańskiej:



W użyciu pozostają także inne skale kościelne, a także ludowe (m. in. cygańska). Warto zaznaczyć, iż na Morawach skale modalne pojawiają się w kontekście tonacji minorowych częściej niż w Czechach.

Tradycyjnie pieśni ludowe z tego regionu wykonywano przy akompaniamencie instrumentów takich, jak: gajdy (dudy), skrzypce (prym i sekund lub prym i dwóch sekundzistów), bas (wiolonczela lub kontrabas) oraz cymbały. Sposób akompaniamentu zmieniał się często wraz z rozwojem pieśni np. im więcej powtórzeń tego samego materiału melodycznego, tym bogatsze zdobienia mógł zastosować np. prymista.

Janáček zdecydował się wszystkie najważniejsze idiomy morawskiej muzyki ludowej włączyć do swojej praktyki twórczej. *Oczyszczam w ten sposób swoje muzyczne myślenie*⁴⁵ mówił. Folklor był także dla kompozytora jednym z pretekstów do kolejnych badań – tym razem naukowych i muzyczno-teoretycznych.

⁴⁵J. Vogel (1983), op. cit. str. 129.

Rozdział III

TEORIE NAUKOWE I ESTETYCZNE PRZEŁOMU WIEKÓW I ICH WPŁYW NA TWÓRCZOŚĆ JANÁČKA

Zgodnie z definicją Encyklopedii PWN *rewolucją naukową* nazywa się *zmianę podstawowych dla danej nauki założeń metodologicznych i filozoficznych*⁴⁶. Niewątpliwie przemiany zachodzące w nauce, filozofii i sztuce od drugiej połowy wieku XIX do śmierci Janáčka korespondują z duchem owej definicji. Co więcej, sam kompozytor czerpał z dorobku współczesnych mu trendów nie tylko filozoficznych i estetycznych (co w przypadku artysty wydaje się być naturalnym obszarem zainteresowań), ale również z najnowszych osiągnięć nauki. Mimo iż ten obszar aktywności kompozytora stanowi jeden z ważniejszych elementów jego sylwetki twórczej, większość dostępnych w języku polskim publikacji zdaje się to zagadnienie marginalizować.

Niektórzy zagraniczni badacze określają Janáčka mianem *wybitnego dyletanta* lub *autodydakty*⁴⁷. Inni zaś, m. in. Jiří Kulka⁴⁸, Bohumír Štědroň⁴⁹, przyjmując zgoła inną optykę, uznają autora *Sonaty I. X. 1905 „Z ulice”* za jednego z najlepiej wyedukowanych czeskich kompozytorów⁵⁰, a tezę o jego artystycznej i naukowej izolacji uznają za kompletnie niewłaściwą⁵¹.

3.1 Janáček – naukowiec

Działalność naukowa Janáčka była niezwykle zdywersyfikowana. Kompozytor poświęcał się bowiem w równym stopniu badaniom teorii muzyki, estetyki i analizie dzieł innych kompozytorów, jak i lingwistyce, psychologii, fizjologii i akustyce. Z łatwością można odtworzyć proces zapoznawania się Janáčka z literaturą specjalistyczną. Książki przez niego czytane pełne są marginaliów, podkreśleń, a nawet danych dotyczących daty,

⁴⁶<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/rewolucja-naukowa;3967497.html>

⁴⁷T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 73.

⁴⁸Jiří Kulka (1950) – czeski psycholog, muzykolog, filozof, estetyk, teoretyk sztuki, gitarzysta, badacz twórczości Janáčka.

⁴⁹Bohumír Štědroň (1905–1982) – czeski muzykolog, publicysta i pianista.

⁵⁰T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 75.

⁵¹T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 75.

dnia tygodnia, godziny i miejsca, w których rozpoczynał zgłębianie konkretnych pozycji⁵².

W jego zbiorach bibliotecznych można znaleźć prace muzyczno-teoretyczne m. in. Berlioza, Czajkowskiego, Riegera, Riemanna czy Schönberga (dwóm ostatnim nie szczędził kompozytor słów krytyki). Analizował dzieła m. in. Beethovena, Chopina, Wagnera, Dvořáka. Ważne miejsce w badaniach Janáčka zajmowali Rosjanie⁵³ tj. Rubinstein, Rebikov oraz Musorgski⁵⁴. Rubinsteina podziwiał za wybitną pianistkę. Musorgskiego oraz Rebikova cenił za kultywowanie, jak to określił Paul Wingfield, *estetyki prawdy*⁵⁵. Problemy lingwistyczne badał, posiłkując się pracami Františka Sušila, Otakara Hostinský'ego, Josefa Chlumský'ego, a także Olafa Brocha, Jeana Pierre'a Rousselota.

Największy jednak wpływ na Janáčka wywarła literatura z zakresu psychologii i estetyki. To właśnie ona, wraz z badaniami etnograficznymi, stała się punktem wyjścia zarówno dla jego wyborów artystycznych, rozważań teoretycznych, jak i sposobu, w jaki czytał i oceniał kompozycje innych twórców.

Wśród postaci, które odegrały decydującą rolę w procesie formowania się założeń estetycznych i twórczych artysty znaleźli się filozof, pedagog i psycholog Johann Friedrich Herbart, fizjolog, fizyk i filozof Herman von Helmholtz oraz ojciec psychologii eksperymentalnej Wilhelm Wundt.

3.2 *Johann Friedrich Herbart i jego piewcy – Josef Durdík oraz Robert Zimmerman*

Poglądy w dziedzinie estetyki, pedagogiki, filozofii i psychologii Johanna Friedricha Herbarta (1776–1841) stały się w zasadzie oficjalną doktryną Cesarstwa Austro-Węgierskiego, zyskawszy niemałą popularność wśród czeskiej inteligencji⁵⁶. Do

⁵²Np. czytanie *Ogólnej estetyki* (tłum. aut.) Josefa Durdíka zakończył Janáček w poniedziałek 7 listopada 1876 roku o godzinie 22 w Brnie: T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 70.

⁵³Przez niektórych badaczy Janáček nazywany jest wręcz „rusofilem”. Z pewnością natomiast bliska była Janáčkowi idea panslawizmu.

⁵⁴Janáček miał w swoich zbiorach „*Obrázky z wystawy*”; J. Tyrrel (2015), *From Rubinstein to Rebikov: influence of Russian composers on Janáček*, School of Music, Cardiff University, Cardiff.

⁵⁵P. Wingfield (1992), *Janáček's speech-melody theory in concept and practice* [w:] Cambridge Opera Journal 4(3), Cambridge, str. 285.

⁵⁶Poglądy te stały w opozycji do filozofii i estetyki Georga Wilhelma Friedricha Hegla, która miała być obca duchowi narodu czeskiego.

jej reprezentantów należał m. in. Josef Durdík (1837–1902) – wiodący czeski filozof i estetyk w XIX wieku, autor *Všeobecná aesthetika (Ogólnej estetyki)*. Znaczącą postacią był także Robert Zimmermann (1824–1898) – austriacki filozof działający także w Pradze, autor jednego z pierwszych dzieł o dziejach estetyki w historii *Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft (Dzieje estetyki jako nauki filozoficznej)* oraz *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft (Ogólna estetyka jako nauka o formach)*.

W swoich badaniach filozoficznych i psychologicznych wychodził Herbart od analizy doświadczenia, a obserwację traktował jako metodę badawczą. Jednym z najchętniej używanych przez niego pojęć była apercepcja (przejął je po Leibnizu i Kancie). Apercepcja to, zdaniem Herbarta, *proces przyswajania nowych spostrzeżeń, wiążący je z dotychczasową wiedzą i doświadczeniem jednostki*⁵⁷. Według naukowca świadomość ludzka składa się z sumy przedstawień (sposrzeżeń), które znajdują się w nieprzerwanym ruchu. Uprzednio nabyte tworzą tzw. masę apercepcyjną. Nowe spostrzeżenia mogą przekroczyć próg świadomości i samorzutnie wejść do masy apercepcyjnej pod warunkiem, że są wystarczająco „jaskrawe”, także dzięki połączeniu się z innymi, już nabytymi.

W zakresie filozofii i estetyki postulował Herbart zredukowanie przedmiotu badania do jego najmniejszej, możliwej postaci i określenie, jak owa postać odnosi się do całości. Ta czysto atomistyczna koncepcja koncentrowała się, tak jak estetyka Hanslicka, na określeniu wartości estetycznej dzieła poprzez skupienie się na jego formach tzn. na relacjach różnych elementów względem siebie, nie zaś na elementach samych w sobie.

Podobnie jak w przypadku jego badań filozoficznych i psychologicznych, również w muzyce Herbart uznawał podejście empiryczne i matematyczne. Jak piszą Peter le Huray i James Day:

*System filozoficzny Herbarta obejmuje godną uwagi próbę pogodzenia metafizyki, logiki i estetyki. [...] Przez swoje badania podkreślał konieczność udowodnienia swoich twierdzeń przez dane empiryczne. [...] Formalne piękno w muzyce, na przykład, choć ma zdolność pobudzania silnych emocji, może być ufundowane na empirycznym fakcie przez dokładną analizę matematycznych zależności pomiędzy nutami i ich sekwencjami*⁵⁸.

⁵⁷<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/apercepcja;4010878.html>

⁵⁸T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 93.

Filozofię Herbarta „zaszczepili” Janáčkowi Josef Durdík i Robert Zimmermann⁵⁹. Durdík uznawał Herbarta i Zimmermanna za spadkobierców myśli Platona, którzy zawsze dotykali problemu *prawdy i głębi*⁶⁰.

W swojej pracy *Všeobecná aesthetika* Durdík wiele uwagi poświęca aspektom brzmieniowym mowy ludzkiej. W jego opinii sposób artykulacji, tempo, ton głosu podkreśla semantykę słowa lub wypowiedzi. W tym miejscu wskazuje punkt styczności pomiędzy mową a muzyką. Píše:

*Wiemy dosyć dobrze, że pytanie, okrzyk, śmiech itd. posiadają specyficzny wzór brzmieniowy, który może być zrealizowany w muzyce. Oprócz tego, naturalne dźwięki takie, jak okrzyk, westchnienie, szloch, jęk mają swój koloryt, który może być oddany na sposób muzyczny. Instrumenty same w sobie [...] mniej lub bardziej zbliżają się do ludzkiego głosu: jednym razem dźwięk rogu, innym [...] skrzypiec wydaje się mówić do nas przez swoje kolory np. alikwoty. Zatem barwy i intonacja ludzkiej mowy dają nam ogromne pole, na którym nieodzownym zadaniem kompozytora jest wierna imitacja*⁶¹.

3.3 Herman von Helmholtz i jego badania

Herman von Helmholtz, podobnie jak Gustav Fechner, a później Wilhelm Wundt, był jednym z tych naukowców, którzy uznawali procesy zachodzące w psychice ludzkiej za mierzalne. Jako pierwszy określił prędkość impulsu nerwowego.

W badaniach psychologicznych i filozoficznych podnosił problem percepcji jako procesu zachodzącego poza kontrolą ludzkiej świadomości (tzw. wnioskowanie nieświadome)⁶². Percepcja, zdaniem Helmholtza, jest subiektywną rekonstrukcją obiektywnego świata, organizacją materiału dostarczanego przez zmysły w procesie wnioskowania i stawianiem najbardziej prawdopodobnych hipotez na temat rzeczywistości – hipotez, właściwych danemu odbiorcy.

Ze wszystkich publikacji Helmholtza dla Janáčka największą wartość miała *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*

⁵⁹Janáček nie czytał prac samego Herbarta.

⁶⁰T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 103.

⁶¹T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 104.

⁶²R. J. Gerrig, P. G. Zimbardo (2012), *Psychologia i życie*, PWN, Kraków, str. 146.

(*Teoria percepcji dźwięków jako fizjologiczna podstawa teorii muzyki*). To właśnie Helmholtz ustanowił alikwoty pojęciem podstawowym dla odbioru współbrzmienia jako konsonującego lub dysonującego. W *Die Lehre von den Tonempfindungen* skupiał się także na anatomii ucha ludzkiego i mechanizmach słyszenia.

Jak sugeruje sam tytuł dzieła, Helmholtz uważał, że badanie zjawisk fizjologicznych i akustycznych powinno być podstawą dla rozważań muzyczno-teoretycznych. Nie prezentował własnego stanowiska estetycznego, zostawiając jego sformułowanie tym, którzy będą opierać osądy na jego odkryciach naukowych. Zgadzał się jednak z Hanslickiem, iż muzyka nie może reprezentować emocji samych w sobie, a jedynie pewne ich ramy. Popierał również jego formalizm, hołdując sprzeciwowi wobec tych, którzy swoją *sentymentalną* ocenę estetyczną opierają tylko na *prostym elemencie, jakim jest melodia*⁶³.

3.4 Wilhelm Wundt – ojciec psychologii eksperymentalnej

Bez wątpienia Wilhelm Wundt, spadkobierca Helmholtza, był jedną z najważniejszych postaci w historii nowożytnej psychologii. W jego teoriach Janáček znajdował potwierdzenie swoich własnych badań. Pracą, którą wnikliwie studiował, była trzypięciotomowa *Grundzüge der physiologischen Psychologie* (*Zarys psychologii fizjologicznej*). Sam tytuł może sugerować orientację badań Wundta – nic, co dzieje się w świadomości człowieka, nie może obyć się bez fizjologicznej podstawy. Wyznawał zatem tzw. paralelizm psychofizyczny, według którego zjawiska fizyczne i psychiczne zachodzą symultanicznie i są wobec siebie komplementarne.

Ojciec psychologii eksperymentalnej zakładał, iż głównym przedmiotem badań psychologicznych jest świadomość. Procesy mentalne powinny być opisywane na podstawie dekompozycji wielu czynników na najmniejsze elementy (atomy) i wyjaśnieniu połączeń, jakie między nimi zachodzą.

Podstawowym atomem życia psychicznego jednostki było dla naukowca wyobrażenie (*Vorstellung*). Wyobrażenia łączą się w grupy, tworząc spostrzeżenia. Za aktywne łączenie wyobrażeń w większe struktury odpowiada aktywna asocjacja

⁶³T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 113/114.

nazywana apercepcją. Apercepcja zajmuje centralne miejsce w nomenklaturze Wundta. Jak sam pisze:

*Stan charakteryzowany swoistymi uczuciami, który towarzyszy jaśniejszemu ujmowaniu psychicznej treści, nazywamy uwagą; osobny proces, dzięki któremu jakaś treść psychiczna dochodzi do jasnego ujęcia, apercepcją*⁶⁴.

Zdaniem Wundta świadomość skomponowana jest z dwóch podstawowych elementów – Blickfeldu oraz Blickpunktu. Pojęcie Blickfeldu posłużyło mu do określenia wszystkich procesów zachodzących w świadomości. Blickpunkt natomiast jest jej fokusem tj. punktem najczystszej uwagi, w której zachodzi tylko kilka ze wszystkich wspomnianych wcześniej procesów. Innymi słowy, Blickpunkt jest niewielkim wycinkiem świadomości, który funkcjonuje w obszerniejszej strukturze tj. w Blickfeld. Apercepcja jest więc przechodzeniem wyobrażenia (Vorstellung) z Blickfeld do Blickpunkt.

Apercepcja, według Wundta, to *stały prąd w strumieniu świadomości*⁶⁵, który służy twórczej strukturyzacji doświadczeń. Twórcza rola apercepcji wynika, jego zdaniem, z faktu, iż *każda psychiczna mieszanina ma cechy, które w żaden sposób nie są sumą jej elementów*⁶⁶. Jest więc bezpośrednio powiązana z aktem woli (to jednostka decyduje, które wyobrażenia skojarzyć i włączyć do spostrzeżeń, a które nie). Tutaj różni się w sposób zasadniczy od Herbarta, który uważał apercepcję za proces samoistny, niezależny od woli człowieka.

Czas apercepcji mierzył Wundt przy pomocy aparatury laboratoryjnej (m. in. chronometru). Jego badania wykazały, że po odjęciu czasu reakcji mięśniowej od reakcji sensorycznej (zdania sobie sprawy z działania bodźca) apercepcja wynosi 0,1 sekundy. Wundt uważał, że w tym przedziale uwaga może zostać przekierowana z jednego punktu na drugi.

Podstawową metodą jego badań był eksperyment laboratoryjny bazujący na spostrzeganiu wewnętrznym (innere Wahrnehmung), które w kontraście do samoobserwacji (Selbstbeobachtung) nie było introspektywnym procesem rozłożonym

⁶⁴W.O. Döring (1937), *Główne kierunki nowoczesnej psychologii*, Zakład Naszej Księgarni, SP. AKC. Związku Nauczycielstwa Polskiego, Warszawa, str. 24.

⁶⁵T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 120.

⁶⁶T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 120.

w czasie, ale bezpośrednim, chwilowym opisem świadomych doświadczeń. Wydaje się, że owocem idei spostrzegania wewnętrznego są wszystkie opisywane w owej pracy miniatury fortepianowe Janáčka.

Wundt jest także autorem trójwymiarowej teorii uczuć, które uznawał za atomy tj. jednostki niemogące podlegać dalszemu rozkładowi. Sklasyfikował je on w następujący sposób:

- chęć – niechęć,
- pobudzenie – uspokojenie,
- napięcie – odprężenie.

Owa klasyfikacja ma bezpośrednie przełożenie na jego pogląd na temat muzyki, którą uważał za *język afektów*⁶⁷. Ten punkt widzenia zaadoptował Janáček, dając mu najpełniejszy wyraz w swoich teoriach na temat sztuki kompozycji.

⁶⁷T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 136.

Rozdział IV

„DIFFERENTIA SPECIFICA” JĘZYKA MUZYCZNEGO JANÁČKA

Podstawowa znajomość założeń teoretycznych i estetycznych Janáčka jest, w opinii autora, kluczem do właściwego zrozumienia specyfiki jego twórczości. Koncepcje takie, jak melodie mowy, *sčasování*, formy łączące czy kompozycja skomplikowana stanowią zbiór idiomatycznych muzyczno-teoretycznych założeń, którym kompozytor starał się nadać rangę uniwersalną. Większość z nich, ze względu na swój niedookreślony charakter, nigdy takiego statusu nie uzyskała.

Paradoksalnie, fakt, iż teorie te nie znalazły bezpośredniego (literalnego) rezonansu w twórczości wielu innych artystów, dowodzi nie tyle ich wątpliwej rangi, co oryginalnych i – jak pokazała historia – niepowtarzalnych wręcz właściwości.

Wobec powyższego, wydaje się marginalne, czy poszczególni badacze lub wykonawcy dzieł Janáčka utożsamiają się z poglądami prezentowanymi przez kompozytora. Nie mogą jednak nie wziąć ich pod uwagę zarówno w swoich analizach, jak i interpretacjach.

4.1 Janáček jako teoretyk i publicysta

Niezwykle intensywna działalność badawcza Janáčka znalazła kontynuację w jego aktywności publicystycznej i teoretycznej. Janáček-kompozytor i Janáček-teoretyk koegzystowali ze sobą i inspirowali się wzajemnie. To swoiste „sprzężenie zwrotne” opisała, za Vladimírem Helfertem⁶⁸, Tiina Vainiomäki, stwierdzając, iż osobowość literacka i twórcza Janáčka były tak ściśle ze sobą związane, że możliwe jest wywnioskowanie jego rozwoju artystycznego zarówno z dorobku literackiego, jak i kompozytorskiego⁶⁹.

Podobnie jak Durdík, Herbart, Helmholtz i Wundt – kompozytor wierzył w możliwość opisywania zjawisk zachodzących w muzyce za pomocą czysto naukowych metod badawczych. Znakomita część jego teorii zrodziła się z podążania za najnowszymi

⁶⁸Vladimír Helfert (1886–1945) – ważna postać czeskiej muzykologii dwudziestolecia międzywojennego.

⁶⁹T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 124.

osiągnięciami współczesnej mu psychologii, lingwistyki, filozofii i estetyki, a w szczególności ze stałej fascynacji folklorem jego ziemi.

Działalność literacka Janáčka skupiała się wokół kilku dziedzin: teorii muzyki, publicystyki (eseje/felietony) oraz krytyki muzycznej. Szczytowym osiągnięciem Janáčka-teoretyka były dwa wydania *Kompletnej teorii harmonii* (*Úplná nauka o harmonii*) wydanych w latach 1912 i 1920. Teksty publicystyczne zamieszczał na łamach wielu czasopism m. in. *Hudební listy* (które sam założył), *Lidové noviny*, *Moravské listy*, *Dalibor*, *Cecilie*, *Hudební matice*. Zachowały się także materiały z jego wykładów, które wygłaszał np. w brneńskiej Szkole Organowej.

Styl wypowiedzi literackiej artysty ewoluował, podobnie jak jego język muzyczny. Pierwsze artykuły utrzymane są w duchu pism Durdíka. Formalistyczną orientację Janáčka przełamały badania nad folklorem. Od tego momentu charakter rozważań autora *Jenůfy* stale przybierał na oryginalności, zarówno w formie, jak i treści.

Śledzenie jego charakterystycznego stylu literackiego bywa nie lada wyzwaniem nawet dla rodaków kompozytora. Osobliwość wypowiedzi Janáčka objawia się przede wszystkim w jej wielowątkowości, rapsodyczności, fragmentaryczności, aforystyczności i emocjonalności. Kompozytor używa ponadstandardowej ilości znaków interpunkcyjnych. Nierzadko stawia kropkę lub wykrzyknik po jednym tylko słowie. Stosuje częste powtórzenia, neologizmy, a także określenia, jak sam pewnie powiedziałby, *mezologiczne* tzn. opisuje wrażenia towarzyszące śpiewowi ptaków, szumowi wody, włącza do swoich rozważań wspomnienia z dzieciństwa. Często styl Janáčka bliższy jest więc beletrystyce niż językowi naukowemu⁷⁰.

Przyczyn tego stanu rzeczy badacze doszukują się w naturze kompozytora, która, jak pisze Theodora Straková⁷¹, była *impulsywna, skłonna do eksplozji i dramatyzująca*⁷². Jak wspomina Vilem Tausky⁷³:

Jego mowa była bardzo charakterystyczna, wzbudzała ogromny niepokój. Jego słowa pojawiały się w formie staccato – brzmiały jak skrzyżowanie karabinu maszynowego i maszyny do pisania.

⁷⁰Przykład jednego z felietonów *Usta* autor zamieszcza w Aneksie.

⁷¹Theodora Straková (1915–2010) – czeska muzykolog, historyk muzyki, autorka studiów nad dziełami Janáčka.

⁷²T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 126.

⁷³Vilem Tausky (1910–2004) – jeden z najważniejszych czeskich dyrygentów, który większość życia działał w Wielkiej Brytanii.

Co ważne, dodaje:

*Cale svoje žycie mŏvil z laskim akcentem*⁷⁴.

Akcent laski charakteryzuje się przede wszystkim używaniem krótkich samogłosek, niezależnie od znaków diakrytycznych (tj. np. długie »á« wymawia się jako krótkie »a«). Doskonale obrazuje to sposób, w jaki Janáček przedstawiał sam siebie:

*Jestem Janáček przez krótkie »a«*⁷⁵.

W świetle przedstawionych wyżej obserwacji uzasadniona wydaje się teza o analogiach pomiędzy jego językiem literackim i muzycznym. W obu przypadkach pióro kompozytora poddaje się logice krótkich (często gwałtownie wprowadzanych) elementów (zdań, wyrazów w „słowie”, motywów w muzyce), rapsodyczności wypowiedzi artystycznej i literackiej czy montażu niewielkich części.

Koncepcje teoretyczne Janáčka są tyleż oryginalne i nowatorskie, co skomplikowane i wielopoziomowe. Styl, w którym próbuje je wyjaśnić czytelnikowi jest daleki od jednoznaczności. Pozostawia tym samym szerokie pole do zniuansowanych interpretacji tych samych pojęć. Szczęśliwie, interpretacje te nie różnią się w sposób zasadniczy i w swojej istocie pozostają zbieżne, wywodzą się z jednego ducha.

4.2 Nápěvky mluvy (melodie mowy) oraz reální motiv (motyw realny)

Nie jest znana konkretna data powstania koncepcji melodii mowy. Jej korzenie sięgają prawdopodobnie już końca lat siedemdziesiątych XIX wieku. Jak podaje Bohumír Štědroň, silniejsze zainteresowanie kompozytora problematyką żywej mowy przypada na rok 1900, tj. na okres intensywnej pracy nad operą *Jej pastorkyňa*, czyli *Jenůfa* oraz kilkoma miniaturami zawartymi w cyklu *Po zarošnětej šciežce*⁷⁶. Pierwsza zanotowana melodia znajduje się w jego prywatnym dzienniku i pochodzi z roku 1897.

⁷⁴T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 150.

⁷⁵Autor dziękuje za tę anegdotę panu Petrowi Šeflowi z Národní muzeum – České muzeum hudby.

⁷⁶T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 155.

Stworzenie teorii *nápěvky mluvy* było z pewnością wynikiem kilku czynników. Po pierwsze, jak wspomniano wcześniej, kompozytor poświęcał się badaniom z zakresu fonetyki i lingwistyki. Nie pominął także refleksji estetycznej Durdíka. Po drugie, Janáček, jako wnikliwy etnograf, obcował z żywą mową lub śpiewem i analizował ich właściwości. Po trzecie, decydująca była tutaj jego tendencja do psychologizacji i unaukowienia muzyki.

Połączenie tych trzech głównych aspektów już w roku 1890 pozwoliło Janáčkowi stwierdzić, iż *postrzega pieśń ludową jako ekspresję określonego stanu umysłu, emocji, warunków życiowych itd.*⁷⁷.

Melodie mowy, jak wskazuje Josef Černík⁷⁸, to *prawo logicznej relacji pomiędzy melodią a mową, tekstem*⁷⁹. *Nápěvky mluvy* to zatem muzyczny zapis krótkich wypowiedzi, bądź dźwięków wydawanych przez człowieka lub przyrodę ożywioną. Brak jakościowego rozróżnienia pomiędzy mową ludzi a odgłosami zwierząt tłumaczy fakt, iż Janáček przywiązywał wagę bardziej do brzmienia czy tempa, niż semantyki, morfologii słowa, a już w najmniejszym stopniu gramatyki. Jak celnie ujmuje to Jaroslav Jiránek⁸⁰, wykorzystując terminologię Ferdinanda de Saussure'a, *kompozytora interesuje bardziej „parole” niż „langue”*^{81, 82} – brzemienne, nie sens.

Janáček spisywał ludzką mowę w różnych sytuacjach. Oto parę przykładów jego notacji:



„Pepiku, chodź tutaj!” (Praga, sobotnie popołudnie).

⁷⁷T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 157.

⁷⁸Josef Černík (1880–1969) – czeski kompozytor i folklorysta, uczeń Janáčka. Wykładowca Akademii Sztuk Scenicznych im. L. Janáčka w Brnie.

⁷⁹T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 149.

⁸⁰Jaroslav Jiránek (1922–2001) – czeski muzykolog, uczeń Václava Štěpána (wykonawcy i konsultanta dzieł Janáčka), redaktor naczelny periodyku *Hudební rozhledy* w latach 1953–1960.

⁸¹T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 310.

⁸²*Langue* – pojęcie odnoszące się do języka jako całości, razem ze wszystkimi jego konwencjami (gramatyką, ortografią itd.); *Parole* – tłumaczone często jako mowa; fonocyjna strona języka; J. Linde-Usiekiewicz (2013), *Między langue a parole: język w perspektywie kodowania* [w:] *Linguistica Copernicana* nr 2 (10)/2013, Instytut Językoznawstwa UMK, Warszawa.



„Panie?” (Praga, kobieta wołająca motorniczego w tramwaju)



„On powiedział, że mnie zabije” (kobieta cytująca czyjś wypowiedź)



„Zmieszane kolory” (kobieta malująca drewnianą skrzynię)



„W Veseli” (kobieta malująca skrzynię wymienia nazwę miejscowości)

Prawdziwą wartością słowa jest, zdaniem kompozytora, komponent ekspresyjny, który niesie w swoim brzmieniu. Inaczej mówiąc, mowa to „szczelina” w świadomości człowieka, przez którą można dostrzec jego odczucia, nastrój, wiek, wygląd (!), a nawet odgadnąć okoliczności, w których artykułowana jest dana fraza. Obszerny fragment wypowiedzi samego Janáčka w niezwykle interesujący sposób opisuje to zjawisko:

Słowo jest jak firanka w oknie, poprzez którą nasza dusza przygląda się światu i poprzez którą inni zaglądają do naszego wnętrza. To w słowie uchwycony zostaje obraz zarówno naszego zewnętrznego jak i wewnętrznego życia. W swojej melodyce słowo przynosi ulgę naszemu bytowi rozwijającemu się na obu tych płaszczyznach.

Melodia mowy ludzkiej jest prawdziwą, choć chwilową charakterystyką muzyczną danej osoby – jej duszą – i obejmuje sobą całość jej istnienia w danym, krótkim momencie. Melodyka mowy jest wyrażeniem ogólnego stanu jednostki wraz ze wszystkimi fazami aktywności umysłowej, która z tego stanu wynika. Wskazuje nam, czy dana osoba jest

głupia czy inteligentna, śpiąca, a może jeszcze zaspana, zmęczona czy też pełna energii. Ukazuje nam dziecko i starszego człowieka, czy jest ranek czy wieczór, jasno czy ciemno, upalnie lub mroźnie, wskazuje na osamotnienie czy też przebywanie w towarzystwie. Sztuka kompozycji dramatycznej polega na stworzeniu melodii, która natychmiast ukaże, jak za dotknięciem magicznej różdżki – człowieka w jego określonej fazie życia.

Nie ma większego artysty ponad człowieka i jego mowę wraz z zawartą w niej muzyką – żaden inny instrument nie jest w stanie wyrazić tak prawdziwie stanu ludzkiej duszy. Magia przyjemnego głosu wzbudza zaufanie, inspiruje do szczerości i tworzy harmonię⁸³.

Melodie mowy są więc wyrazem całego spektrum świadomości. Przełożenie ich na język muzyki może zbliżyć, zdaniem kompozytora, do prawdy o człowieku. W oparciu o przeprowadzone badania, autor postara się nakreślić własne rozumienie procesu, w którym powstaje słowo.

Należy w tym miejscu jeszcze raz powrócić do Wundta. W *Grundzüge der physiologischen Psychologie* pisze on:

Wejście pewnego obrazu [Vorstellung – przyp. aut] do wewnętrznego pola świadomości [Blickfeld – przyp. aut.] może być nazwany percepcją, kiedy jego wejście [tego obrazu [przyp. aut.] do fokusu świadomości [Blickpunkt – przyp. aut.] reprezentuje proces apercepcji⁸⁴.

Jak wspomniano wcześniej, słowo jest pewną subiektywną odpowiedzią na szeroko pojęte warunki zewnętrzne i poczucie wewnętrzne człowieka. Pojawia się najpierw w Blickfeld poprzez proces percepcji, następnie formuje się w Blickpunkt tj. fokusie świadomości (nazywanym przez Janáčka *těsna vědomí*), a o jego ostatecznym kształcie decyduje akt woli. Niesie więc w sobie zdecydowanie więcej informacji niż tylko swoje znaczenie. Mowa i jej melodie są dowodem *szybkości myślenia i emocjonalnego żaru*⁸⁵.

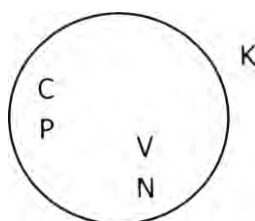
⁸³T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 169.

⁸⁴T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 119.

⁸⁵T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 271.

Eksperymenty dotyczące słowa prowadził Janáček czysto „wundtowskimi” metodami. Do badań wykorzystywał chronometr Hippa⁸⁶. Narzędzie to pozwalało na mierzenie niezwykle małych jednostek czasu (poniżej jednej sekundy). Był to swego rodzaju „mikroskop dla czasu”.

Kompozytor tworzył graficzne przedstawienia słowa (na wzór tych, imitujących atomy). Oto pierwsze z nich:



W powyższym diagramie K jest symbolem fokusu świadomości w czasie 1 sekundy, której geometryczną reprezentacją jest okrąg. Tak tłumaczy jego składowe:

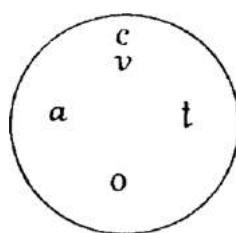
C – cit (uczucie),

P – předmět (przedmiot),

V – výslovnost (wymowa/artykulacja),

N – nápěvek (melodia słowa).

Inny diagram przedstawia słowo w następujący sposób:



Tutaj, jak zawsze u Janáčka, okrąg to eksperymentalna miara jednej sekundy. Znaczenie znaków literowych jest następujące:

C – cit (uczucie),

⁸⁶Matthäus Hipp był niemieckim zegarmistrzem i wynalazcą.

V – vět (znaczenie słowa),

A – artikulace (artykulacja),

T – tón (ton wypowiedzanego słowa),

O – zapis graficzny słowa.

Oprócz wykorzystywania metod eksperymentalnych Wundta, Janáček przejął po nim także klasyfikację uczuć: chęć – niechęć, pobudzenie – uspokojenie, napięcie – odprężenie. Według niej systematyzował wymiar ekspresyjny poszczególnych melodii mowy.

Nadal otwarte pozostaje jednak pytanie, czy *nápěvky mluvy* przełożyły się w sposób zauważalny na praktykę kompozytorską Janáčka? W istocie to z nich zrodziła się koncepcja motywów realnych. Znakomite wytłumaczenie tego zamysłu znajduje się u Michaela Beckermana⁸⁷:

*Koncepcja motywu realnego zawiera w sobie niemalże metafizyczny proces, przez który wypowiedzane w danym czasie fragmenty ludzkiej mowy lub nawet pieśni ludowej są transformowane w stylizowane motywy instrumentalne lub wokalne, które zachowują żywotne właściwości swoich źródeł*⁸⁸.

Esencją konceptu *reální motiv* jest więc kreowanie motywów, zawierających esencję ludzkiej mowy, w takim sensie, w jakim postrzegał ją Janáček. O motywach realnych sam powiedział, że są *złożonym klasterem wyobrażeń*⁸⁹.

Jak wskazuje Jiří Vysloužil⁹⁰ koncepcja ta pomaga Janáčkowi uniknąć konstruowania motywów instrumentalnych w oparciu o klasyczo-romantyczne zasady okresów muzycznych – motywy realne są zaprzeczeniem ich *nienaturalności i kwadraturowości*⁹¹. Ich załączek tkwi w prozodii ludzkiej mowy, w jej swobodzie i zmienności. Vysloužil wskazuje również, iż kompozytor często dekomponuje pierwotny materiał motywiczny, stosuje transakcentuację, zmienia położenie tonalne tego samego

⁸⁷Michael Beckerman – amerykański muzykolog specjalizujący się w problematyce muzyki Europy Wschodniej, autor m. in. książki *Janáček as Theorist*.

⁸⁸T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 194.

⁸⁹T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 204.

⁹⁰Jiří Vysloužil (1924–2015) – czeski muzykolog, wybitny badacz twórczości Janáčka, uczeń m. in. Jana Racka.

⁹¹T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 206.

motywu, a także zmienia jego zabarwienie ekspresyjne. Punktem wyjścia muzyki instrumentalnej jest słowo i pieśń – nie instrument ale głos⁹².

Janáček zastrzegał, iż nie wykorzystywał cytatów *in extenso*. Utrzymywał, że nie może on ukraść czyjejś melodii – w przypadku pieśni ludowej – ponieważ ma ona swojego kompozytora. Nie mógł również zapożyczyć wypowiedzi osoby trzeciej. Melodie mowy stanowiły dla niego pewien rezerwuuar pomysłów i inspiracji, z których komponował m. in. motywy realne. Artysta starał się uchwycić esencję pierwowzorów, studiując, jak pisze Paul Wingfield, *real-life situations*⁹³. Poszukiwał *melodycznej prawdy utraconej chwili*⁹⁴. Tutaj można pokusić się o wyjaśnienie definicji motywu realnego jako *złożonego klastera wyobrażeń* – jest to bowiem fragment mowy lub pieśni zanotowany i przeanalizowany przez Janáčka, a następnie przetworzony i zmodyfikowany przez jego twórczy akt woli, zapisany w formie motywu realnego. Jest więc to wielopoziomowy proces transformowania różnych wyobrażeń.

Choć sposób podejścia kompozytora do melodii w zasadniczy sposób różnił się od tego, który prezentowali jego poprzednicy, jego spojrzenie ujmuje niekonwencjonalnością i nowatorstwem. Można zaryzykować tezę, iż melodyka Janáčka jest czymś w rodzaju „modernistycznego *bel canto*”.

4.3 *Sčasování, sčasovka i tektoniczny montaż*

Zarówno *sčasování*, jak i *sčasovka* są pojęciami trudnymi do przetłumaczenia. Pochodzą od czeskiego *čas* (czas), z którego kompozytor tworzy czasownik *sčasovat* (określić w czasie) – to neologizmy, które stworzył na potrzeby wyjaśnienia koncepcji porządkowania materiału harmonicznego za pomocą określonych struktur rytmicznych. Sam Janáček tak ujmuje problem *sčasování* w swojej *Kompletnej teorii harmonii*:

*Doszedłem do ujęcia rytmicznej organizacji za pomocą studiów nad melodiami mowy*⁹⁵.

⁹²T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 206.

⁹³P. Wingfield (1992), op. cit. str. 283.

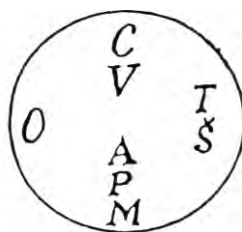
⁹⁴M. Kundera (1996), op. cit. str. 124.

⁹⁵T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 276.

Kiedy *sčasování* odnosi się do metody komponowania, *sčasovka* jest raczej jej rezultatem. Wiadomo, iż Janáček używał tego terminu w odniesieniu do generalnej organizacji rytmicznej. Z czasem pojęciem tym zaczęto określać tylko mały element melodyczno-rytmiczny. *Sčasovka* w rozumieniu muzyki zachodnioeuropejskiej może oznaczać też rodzaj kontrapunktu.

Pozostając przy problematyce definicji, warto podać kilka z nich – zróżnicowanych, jednak wzajemnie się uzupełniających. Według Michaela Beckermana *sčasování to redukcja harmoniczna bazująca na długości jednostek rytmicznych*⁹⁶. Vladimír Karbusický⁹⁷ opisuje *sčasovkę* jako *ekspresyjny element rytmiczny*⁹⁸, Radoslav Kvapil⁹⁹ tłumaczy to samo pojęcie jako *figurę melodyczno-rytmiczną w randze motywu*¹⁰⁰, a John Tyrrell¹⁰¹ jako *samodzielną jednostkę czasu (an individual unit of time)*¹⁰².

Sčasování oraz *sčasovka* wywodzą się bezpośrednio z mowy oraz pieśni ludowej. Rytm zawarty w słowie jest, zdaniem Janáčka, odzwierciedleniem kondycji psychofizycznej człowieka w danym czasie i ulega nieustannym przeobrażeniom. Dwa podstawowe elementy dzieła muzycznego, tzn. harmonika oraz rytmika są dla twórcy nierozłączne. Ów pogląd odziedziczył prawdopodobnie po formalistycznej filozofii Durdíka oraz Zimmermana. Pojęcie *sčasování* ma więc dla kompozytora silną proveniencję estetyczną i psychologiczną. *Sčasovkę* słowa zawartego w ludowej pieśni Janáček przedstawia przy pomocy diagramu:



C – cit (uczucie),

V – vět (znaczenie słowa),

⁹⁶A. Morgan (2013), *Untangling spletna* [w:] *Leoš Janáček: Life, work and contribution*, red. Carrasco C., The Journal of the Graduate Association of Musicologists and Theorists at the University of North Texas, Denton, str. 65/66.

⁹⁷Vladimír Karbusický (1925–2002) – czeski estetyk, folklorysta, muzykolog, publicysta i socjolog.

⁹⁸T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 248.

⁹⁹Radoslav Kvapil (1934) – czeski pianista o międzynarodowej karierze, specjalista w zakresie twórczości Dvořáka, Smetany, Martinů, Janáčka, Voříška, Nováka oraz Suka.

¹⁰⁰Wywiad z prof. Radoslavem Kvapilem przeprowadzony przez autora 24–28.09.2020 r.

¹⁰¹John Tyrrell (1942–2018) – brytyjski muzykolog, autor dwutomowej monografii Janáčka (*Janáček: Years of a Life*). Edytor m.in. drugiej edycji *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

¹⁰²T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 246.

O – oko (to, co widzi śpiewający),

A – artikulacje (artykulacja),

P – pohyb (ruchy osoby śpiewającej),

M – mimika (mimika twarzy),

T – tón (ton wypowiedzanego słowa),

Š – šum (dźwięk).

Okrag oznacza eksperymentalny czas 1 sekundy.

Kompozytor zakłada, że wszystkie powyższe elementy kształtują *sčasovkę* (rytm) słowa. Oprócz tych, które wprost odnoszą się do życia wewnętrznego człowieka, widać też jeden odnoszący się do otoczenia, które dana osoba widzi (oko). Ma to swoją inklinację w używanym przez Janáčka pojęciu *mezologii* tj. obecnej w rytmie słowa reprezentacji otoczenia, jak mówi on sam, *mezologicznych wpływów na mówiącego*¹⁰³ (w tym przypadku śpiewającego). Każde wypowiedzane słowo zawiera swoją *sčasovkę* (rytm) i *nápěvek* (melodię).

Jeśli przyjąć, iż podstawowym zadaniem artysty jest zbliżenie się do prawdy o człowieku tj. uchwycenie istoty jego emocji, stanu, nastroju i uwarunkowań *mezologicznych*, którym mimowolnie podlega, musi podporządkować kompozycję zasadom, które rządzą zarówno mową, jak i pieśnią ludową. Jak mówi sam Janáček:

*Nic nie przewyższy rytmizującej autentyczności rytmu słów w mowie ludzkiej. Z tego rytmu jesteśmy w stanie wyczuć i zrozumieć każde drgnienie umysłu; to poprzez rytm ukazuje się nam jego stan i rozbrzmiewa w nas swoistym echem. Ten rodzaj rytmu jest nie tylko wyrażeniem mojej duszy, ale także odzwierciedleniem mojego środowiska, otoczenia, wszystkich „mezologicznych” oddziaływań, na które jestem podatny – jest dowodem świadomości danego momentu*¹⁰⁴.

Warto tutaj powrócić do definicji Beckermana, która zakłada, iż *sčasování* jest *metodą redukcji harmoniczej opartej na długości jednostek rytmicznych*.

¹⁰³T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 271.

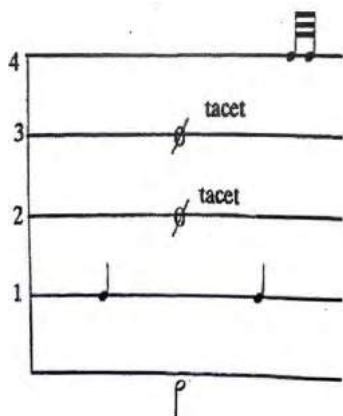
¹⁰⁴T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 263.

W najprostszym ujęciu koncepcja ta opiera się na rozbiciu akordu (lub melodii) na różne wartości rytmiczne i warstwowe ich ułożenie, czyli jak mówi sam kompozytor *sčasování vrstvy* („zczasowane warstwy”)¹⁰⁵. Doskonale obrazuje to diagram przedstawiony przez Beckermana¹⁰⁶:

Figura rytmiczna w metrum 2/4:



zostaje *sčasována* w czterech warstwach:

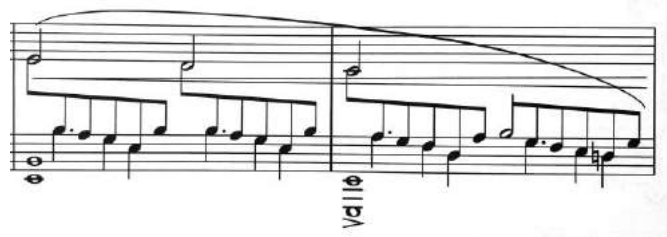


Warstwy rytmiczno-harmoniczne układają się gradacyjnie, tworząc zróżnicowaną strukturę. Każda z nich, kreując swój własny przebieg harmoniczny, melodyczny i rytmiczny, koresponduje z innymi, ale jest także elementem samodzielnym. Podstawą tego ułożenia jest zazwyczaj *sčasování dno* (*dno* – dźwięk podstawowy leżący najczęściej w basie), przyjmujący często u Janáčka formę nuty pedałowej. Tutaj w sposób dobitny manifestuje się różnica pomiędzy tradycyjną metodą kontrapunktu i jego ścisłymi formami (tj. fugą czy kanonem, które Janáček uważał za sztuczne) a *sčasování*.

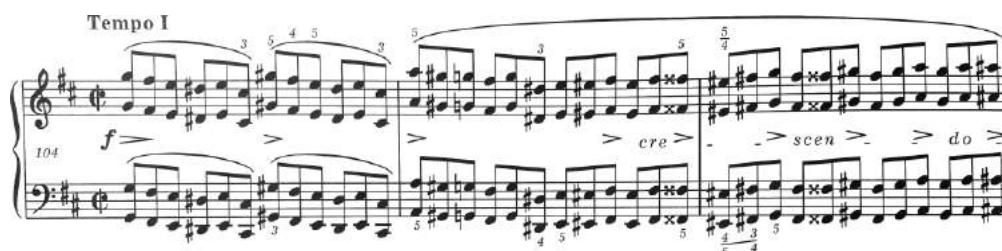
Janáček analizował pod tym kątem dzieła swoich poprzedników. Oprócz muzyki Beethovena, Straussa, Berlioza wysuwa się tutaj na pierwszy plan muzyka Chopina. Kompozytor uważał, iż Chopin był jednym z pierwszych, którzy potrafili *sčasovat* melodię i harmonię. Podaje tutaj przykład trzeciej części *Sonaty h-moll* op. 58:

¹⁰⁵Z tego właśnie powodu autor przeważnie będzie używać określenia „warstwy”.

¹⁰⁶M. Beckerman (1994), *Janáček as theorist*, Pendragon Press, Sheffield, str. 83.



Jeszcze ciekawsze wytłumaczenie swojej koncepcji prezentuje na przykładzie chopinowskiej *Etiudy h-moll* op. 25 nr 10. W tym miejscu, zdaniem Janáčka, granica pomiędzy polifonią a homofonią (czy heterofonią) zostaje przez Chopina całkowicie zatarta. Artysta utrzymuje, iż jednogłosowa melodia może ulec rytmiczacji („zczasowaniu”) poprzez rozłożenie akcentów na zasadzie kontrastu:



Kontrapunkt w rozumieniu Janáčka nie oznacza tylko kombinacji melodii/ głosów, ale także rytmów. Janáček zmierza więc ku zasadzie nie tylko polifonii, ale także polirytmi. Tak więc kompozycja pozornie homofoniczna jest w istocie polifoniczna. Ów model reprezentuje muzyka Chopina, który zdołał, jak pisze Jiří Fukač, związać trzy czynniki wyższego rzędu (melodykę, rytmikę i harmonikę) w integralną całość, odchodząc od tradycyjnego rozróżnienia, w którym pozostawały one w mniejszym lub większym stopniu rozdzielne. Chopin jawi się tutaj, nie po raz pierwszy, jako *jeden z punktów wyjścia nowoczesności*¹⁰⁷.

Jak w przypadku każdej koncepcji Janáčka, owa teoria ma swoje podłoże w psychologii i estetyce. Warstwowość kompozycji, urytmizowanie melodii i harmonii wzbogaca, zdaniem kompozytora, fakturę utworów o nowe elementy ekspresyjne. Warstwy niosą ze sobą konkretny stan psychiczny, a ich mnogość koresponduje ze złożonością ludzkiego życia mentalnego. Każda z nich może reprezentować odmienną dyspozycję psychiczną. Jeśli występują one symultanicznie, tym bardziej wzmacniają dramatyczny charakter dzieła¹⁰⁸.

¹⁰⁷J. Fukač (1960), op. cit. str. 73.

¹⁰⁸Nasuwa się tutaj skojarzenie z cyklem *Davidsbündlertänze* op. 6 Schumanna, który w istocie oparty jest o walkę

Siła przekazu Janáčka-dramaturga dochodzi do głosu także w technice tektonicznego montażu (silnie związanego z jego koncepcjami *sčasování vrstvy, reální motiv* oraz badaniami etnograficznymi). Pojęcie to zostało stworzone przez Miloša Štědroňa seniora¹⁰⁹. Znakomicie opisuje ono praktykę kompozytorską Janáčka, w której małe motywy lub bloki dźwiękowe łączone są horyzontalnie i wertykalnie w rozmaitych warstwach. Dzięki temu artysta wytwarza odpowiedni typ ekspresji poprzez m. in. imitację, retardację (usytuowanie krótkiej, kontrastującej myśli muzycznej w ramach większej całości), technikę echa, technikę bloków dźwiękowych, gradację czy ostinato.

Sam termin „montaż” rzuca także właściwe światło na problem konstrukcji architektonicznej dzieł Janáčka. Naczelnym pryncypium kształtowania formy jest rytmika w każdym jej aspekcie – począwszy od zmian metrum do następstw różnych rozwiązań fakturalnych. Jak mówi kompozytor:

*Harmoniczne wyobrażenia każdego muzycznego dzieła rozprzestrzeniają się spontanicznie w naszym umyśle za pośrednictwem rytmicznych warstw*¹¹⁰.

W związku z tym ekspresyjne właściwości utworów Janáčka wynikają z odejścia od form klasyczno-romantycznych. Ich konstrukcja podporządkowana jest zawsze pewnej akcji dramatycznej – jest pochodną ekspresji. Można, rzecz jasna, zidentyfikować w muzyce kompozytora elementy znanych wzorców (np. formy sonatowej, formy łukowej czy ronda). Jednak zjawiska takie, jak aokresowość, rapsodyczność, nieregularność czy zwrot w kierunku prozodii ujawniają się zarówno na poziomie mikro, jak i makro. Zastany schemat nigdy nie jest dla artysty punktem wyjścia. Kompozycja, w aspekcie jej układu formalnego, jest *inwencją, która rozpala oryginalność jej autora*¹¹¹. Jak mówi sam Janáček:

Forma muzyczna powstaje poprzez powiązania łączące muzyczne wyobrażenia. Dotyczą one harmonii, tonacji, poszczególnych linii melodycznych itd. Formy muzyczne opierają się na prostym układzie wyobrażeń muzycznych lub na ich psychologicznym stopniowaniu i intensyfikacji. Zasadniczą przyczyną odczuwania przyjemności estetycznej

dwóch przeciwnych sił reprezentowanych przez Florestana i Euzebiusza.

¹⁰⁹Miloš Štědroň – czeski muzyk, badacz dzieł Janáčka; ojciec Miloša Štědroňa – kompozytor, znawcy twórczości Janáčka.

¹¹⁰T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 244.

¹¹¹M. Kundera (1996), op. cit. str. 155.

nie jest „formuła formy”, schemat formalny nauczony z podręcznika do harmonii, lecz formy rozumiane właśnie jako powiązania muzycznych wyobrażeń oraz proporcje pomiędzy nimi¹¹².

Te założenia można z powodzeniem przenieść na grunt konstrukcji architektonicznej jego miniatur fortepianowych.

Zarówno koncepcje *nápěvky mluvy*, *reální motiv*, jak i *sčasování* i *sčasovka* mają jeszcze jedno niezwykle istotne metaznaczenie – są przejawami sztuki narodowej. Według Janáčka, zadaniem kompozytora jest takie kształtowanie każdego elementu dzieła, aby w swojej istocie korespondował z naturą żywego języka – w tym przypadku czeskiego. Owa czeskość w muzyce sprowadza się do *nakarmienia motywów instrumentalnych duchem narodowym*¹¹³. Obowiązek twórcy to wyabstrahowanie najważniejszych jego atrybutów i uczynienie ich integralną częścią swojej metody komponowania. W ten tylko sposób może zbliżyć się do prawdy, ponieważ materiał, z którego czerpie założenia swojej sztuki – jego własny język – jest mu najbliższy. Jak stwierdza Beckerman za Zdenkiem Blažkiem¹¹⁴, jest to *jedna z najbardziej skomplikowanych koncepcji rozumienia tego, czym jest muzyka narodowa*¹¹⁵.

4.4 *Spojovací formy – formy łączące*

Według Janáčka każda teoria łączenia akordów, która nie bierze pod uwagę rytmu i czasu owego łączenia jest *biedna i niekompletna*¹¹⁶.

Podstawą jego poglądów w dziedzinie harmonii stała się szkoła Františka Skuherský'ego, formalistyczna estetyka Durdíka i Zimmermana, badania fizjologiczne Helmholtza oraz psychologiczne Wundta. W niektórych założeniach swoich mistrzów kompozytor dokonał subtelnych, ale istotnych przewartościowań.

Ukazuje to koncepcja *spojovací formy*, czyli form łączących. W swojej istocie jest oparta na „herbartowsko-durdikowskim” formalizmie estetycznym (na proveniencję formalistyczną wskazuje sama nazwa). Warto przytoczyć słowa Durdíka:

¹¹²T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 263.

¹¹³T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 205.

¹¹⁴Zdenek Blažek (1905–1988) – czeski kompozytor inspirowany się morawską muzyką ludową.

¹¹⁵T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 206.

¹¹⁶T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 227.

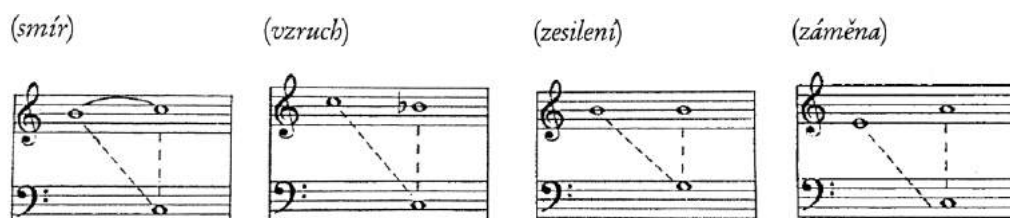
*Przyjemność estetyczną można czerpać wyłącznie z form. Warunkami poczucia piękna mogą być tylko formy. Zadaniem estetyki jest wywnioskować warunki takiej przyjemności [...] z komponentów, które pozostają ze sobą w konkretnej relacji*¹¹⁷.

W tym miejscu otwiera się możliwość do zaadaptowania poglądów jednego z pierwszych nauczycieli kompozytora – Františka Skuherský’ego.

Janáček, podobnie jak jego mistrz, klasyfikował współbrzmienia i ich połączenia (nie tylko akordów, ale także interwałów) w oparciu o kryterium ekspresji, nie zaś według klasycznych zasad funkcyjnych. Decydującą rolę odgrywać ma stopień i rodzaj ich dysonowania, jako emanacja określonych emocji. Ponadto, jak podaje Beckerman, Skuherský uważał za możliwe natychmiastowe przejście z jednej tonacji do innej, dowolnej tonacji (lub następstwo dwóch niepołączonych ze sobą diatonicznie interwałów bądź akordów) jeśli działanie takie podporządkowane jest czynnikowi wyrazowemu^{118, 119}.

Poglądy Wundta wydają się wzmacniać to, czego Janáček nauczył się od Skuherský’ego. Zgodnie z wundtowskim stwierdzeniem, iż *muzyka jest językiem afektów*, kompozytor uważa, że każdy, nawet najkrótszy ton, jest ekspresją części uwarunkowań psychicznych jednostki. Jak stwierdza Beckerman, w opinii Janáčka sednem połączeń składników w akordzie jest nie tylko ich zależność akustyczna. Główny czynnik to zawartość ekspresyjna każdego z tonów oraz napięcie, które generują ich relacje. Cały akord jest więc zbiorem afektów zawartych w każdym z jego składników¹²⁰. Tutaj wyraźnie zaznacza się przewartościowanie i synteza kilku założeń estetycznych i teoretycznych, której dokonuje kompozytor, przechodząc od formalizmu do realizmu psychologicznego.

Janáček klasyfikuje połączenia interwałów według kryterium ekspresyjnego w następujący sposób:



¹¹⁷L. Hrivnak (2013), *On an Overgrown Path-Series I*, University of Cansas, str. 12.

¹¹⁸L. Hrivnak (2013), op. cit. str. 10.

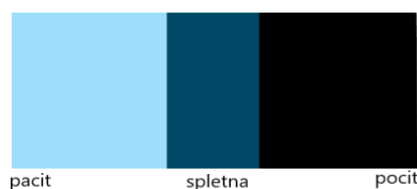
¹¹⁹Więcej również w rozdz. 1.3.

¹²⁰T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 137.

Przedstawione na powyższym diagramie połączenia to kolejno: *smír* (pojednanie), *vzruch* (wzburzenie), *zesílení* (wzmocnienie), *záměna* (zmiana). Połączenie odbywa się zawsze w relacji do podstawy basowej drugiego współbrzmienia.

Najważniejszym jednak zagadnieniem, tłumaczącym istotę *spojovací formy*, jest ustanowienie trzech pojęć odnoszących się wprost do zjawisk psychoakustycznych mianowicie *pocit*, *pacit* oraz *spletna*.

Pocit (dosłownie *uczucie*) jest brzmiącym w świadomości (w czasie rzeczywistym) elementem (tzn. pojedynczym dźwiękiem, interwałem lub akordem), drugim w chronologii połączenia. *Pacit* natomiast to „cień” pierwszego elementu, który rodzi się i trwa w umyśle człowieka (jest to pojęcie psychologiczne, nie fizjologiczne). *Spletna* (od czeskiego *splést* tzn. *zmylić*) nazywa Janáček *moment chaosu* (*chaotický okamžik*), w którym *pocit* i *pacit* nakładają się na siebie:



Według Janáčka *spletna* trwa około 0,1 sekundy, gdyż właśnie tyle zajmuje przekierowanie uwagi z jednego bodźca na inny, zgodnie z teoriami Wundta i Helmholtza. Innymi słowy – moment, w którym wrażenie pierwszego elementu (*pacit*) nakłada się na drugi (*pocit*) nazywa kompozytor *spletna*, a jej czas wyznacza na 0,1 sekundy. Jest to czas maksymalnego napięcia emocjonalnego.

Janáček dodaje, znów za Wundtem, że świadomość ludzka jest w stanie przyjąć do sześciu połączeń głosów w ciągu jednej sekundy (akord traktuje jako strukturę wielogłosową). Jeśli więc wystąpi tych głosów więcej, umysł ludzki nie będzie zdolny do systematyzacji wszystkich połączeń – część z nich zostanie przezeń wyparta (odbiorca nie zarejestruje ich jako istniejące). Formy łączące są zatem jedną z najbardziej „atomistycznych” i „ekonomicznych” koncepcji generowania ekspresji poprzez połączenia harmoniczne.

Ciekawe spostrzeżenie na temat *spojovací formy* prezentuje John Tyrrell. Wskazuje, że nie bez wpływu na rozwój teorii był fortepian Janáčka tj. Ehrbar z 1881 roku:

*Jest możliwe, iż jego charakterystyczne brzmienie generowane przez skórzane młotki, bogactwo harmonii, a przede wszystkim świetny, długi rezonans miały decydujący wpływ nie tylko na muzykę Janáčka, ale także na niektóre koncepcje teoretyczne. Istnieje możliwość, że Janáček opuszczał młotki i słyszał ślad poprzednio uderzonych akordów i sposób w jaki zderzają się z nowymi; jego teoria nabiera kształtów; teoria, która przede wszystkim wydaje się związana bardziej z fortepianem niż głosem lub jakimkolwiek innym instrumentem?*¹²¹

4.5 Składba komplikacní – kompozycja skomplikowana

Termin *składba komplikacní* pojawia się w pismach Janáčka w roku 1919, czyli kilka lat po ukończeniu cykli *Po zarośniętej ścieżce* i *We mgłach*, natomiast dziewięć lat przez napisaniem *Wspomnienia*. Należy zaznaczyć, iż większość koncepcji teoretycznych autora *Sinfonietty* rozwijała się sukcesywnie od końca XIX stulecia, aż do śmierci kompozytora w roku 1928. Oznacza to więc, że moment powstania danego pojęcia nie uniemożliwia użycia go w odniesieniu do utworów już istniejących.

Kompozycja skomplikowana to idea związana nie tylko z samym dziełem, ale również procesem twórczym – „komplikowaniem” kompozycji (którego genezy należy szukać znów w badaniach Wundta). Ze względu na jego złożoność autor postanowił przedstawić wnioski w pewnym uproszczeniu.

Głównym pojęciem pojawiającym się w tej teorii jest tzw. centralny bodziec (central stimulus). Central stimulus znajduje się w świadomości człowieka, konkretnie w jego apercpepcji (Blickpunkt) i odnosi się do odbierania bodźców – jest umiejscowiony w jego umyśle. Nie jest to w żadnym wypadku określenie związane z poszczególnymi zmysłami.

Proces tworzenia zawiera się, zdaniem Janáčka, w kilku fazach. W pierwszej kolejności kompozytor uchwyci pewne wyobrażenie pojawiające się w świadomości dzięki bodźcowi centralnemu (central stimulus). Owo wyobrażenie przechodzi od percepcji do apercpepcji. Proces ten nazywa *reakcją prostą*. Następnie zostaje ono przefiltrowane dzięki *reakcji złożonej*, w której uruchamia się myślenie kategoriami czysto muzycznymi i artystycznymi. Jej przykładami są m. in. różnicowanie, wybór,

¹²¹T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 232.

zespolenie, dodanie, podporządkowanie itd. Dokonanie odpowiedniej selekcji jest więc aktem woli.

Dzięki różnorodności *reakcji złożonych* twórca ma możliwość dowolnego doboru środków artystycznego wyrazu i działania w oparciu o całą paletę wyobrażeń. Jak pisze Osvald Chlubna¹²²:

*Esencją kompozycji skomplikowanej jest łączenie wyobrażeń dostarczanych przez inne zmysły (czegoś co widzę, czuję, dotykam) z dźwiękiem (czymś, co słyszę)*¹²³.

Tak więc, dla Janáčka sztuką kompozycji jest *produkowanie muzycznych afektów i wyobrażeń*¹²⁴ w oparciu o doświadczanie dostarczane twórcy przez wszystkie zmysły i przetwarzane przez jego muzyczne myślenie.

Janáček twierdzi ponadto, że wszystko, co wpada do jego świadomości (nawet jeśli tego w danej chwili nie rejestruje), może podlegać różnym procesom ale nigdy ulega zatarciu. Najważniejsze dla niego są rytmiczne obrazy, które rodzą się dzięki wszystkim zmysłom przy *akompaniamencie emocji*¹²⁵ – także obrazy z dzieciństwa i całego jego dotychczasowego życia.

¹²²Osvald Chlubna (1893–1971) – czeski kompozytor, student Janáčka.

¹²³T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 291.

¹²⁴T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 295.

¹²⁵T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 301.

Rozdział V

MINIATURY FORTEPIANOWE LEOŠA JANÁČKA

Po zarośniętej ścieżce, *We mgłach* oraz *Wspomnienie* to dzieła wyjątkowe w całym dorobku Janáčka. Żadne inne, ukończone, autoryzowane i wydane po roku 1900 dzieła na fortepian nie odsłaniają odbiorcy równie poufnego i różnorodnego zwierzenia artysty, któremu los nie szczędził tragedii rodzinnych i gorzkich rozczarowań twórczych.

Niewątpliwie najbardziej traumatycznym doświadczeniem Janáčka była utrata jego dwójki dzieci: Vladimira (zmarłego w wieku dwóch lat w roku 1890) oraz Olgi (której śmierć w wieku niespełna dwudziestu jeden lat poprzedziła ciężka choroba). Podczas gdy Vladimir był jego upragnionym męskim potomkiem, Olga dzieliła ze swoim ojcem m. in. pasję do języka rosyjskiego (zamiłowanie do kultury tego narodu było także powodem nadania obojgu dzieciom rosyjskich imion)¹²⁶.

Choć kompozytor darzył swoje dzieci wielkim uczuciem, jego małżeństwo ze Zdenką Schulzową nigdy nie było szczęśliwe – w drugiej dekadzie XX wieku rozkwitł romans Janáčka z Kamilą Stösslovą, którą do końca życia kochał płomiennie, jednak nigdy niespełnioną miłością¹²⁷.

Droga artystyczna kompozytora również naznaczona była licznymi niepowodzeniami. Janáček zaczął zyskiwać bowiem status twórcy o randze międzynarodowej dopiero po premierze *Jenůfy* w Teatrze Narodowym w Pradze w roku 1916 (miał wtedy 62 lata (!)). Premiera w najważniejszym ośrodku operowym obecnej stolicy Czech była blokowana trzynastcie lat¹²⁸ przez dyrektora teatru Karela Kovařovica (który przed inscenizacją w roku 1916 wprowadził do tekstu swoje poprawki)¹²⁹. Po praskim wystawieniu opery oraz w wyniku popularyzatorskiej działalności Maxa Broda (który przetłumaczył dzieła sceniczne kompozytora na język niemiecki) muzyka Janáčka zaczęła być doceniana jako wielkie odkrycie sztuki współczesnej w takich teatrach, jak opery w Antwerpii, Bazylei czy Metropolitan Opera w Nowym Jorku.

¹²⁶Sam Janáček przedstawiał się swego czasu jako Lev.

¹²⁷Po romansie Janáčka z Kamilą Stösslovą pozostała obszerna korespondencja, zawierająca także szkice utworów fortepianowych, które kompozytor dedykował ukochanej.

¹²⁸Pierwsze wystawienie miało miejsce w roku 1904 w Brnie. Dzieło kompozytor ukończył w roku 1903.

¹²⁹Shczęśliwie dziś wykonuje się operę bez poprawek Kovařovica.

Piętno niedocenyenia i osobistych tragedii odcisnęło się na jego fortepianowej twórczości miniaturowej w sposób szczególny. W *Po zarośniętej ścieżce* kompozytor powraca do wspomnień z dzieciństwa i próbuje poradzić sobie z tragedią utraty dzieci. *We mglach* natomiast jest przejmującym, pełnym smutku protestem artysty przeciwko bezwzględności losu, a *Wspomnienie* podsumowuje jego niełatwą życiową drogę.

5.1 Po zarostlém chodníčku – Po zarośniętej ścieżce

Cykl powstawał między rokiem 1900 a 1911, a dokładnie w 1900, 1908 i 1911 roku. Pracę nad utworem zainicjowała prośba Josefa Vávry (nauczyciela w szkole w Ivančicach), którą wystosował do Janáčka w 1897 roku o zharmonizowanie morawskich melodii ludowych z przeznaczeniem na fisharmonię. Vávra planował wydanie kolekcji *Slovanské melodie*. Jednak w pierwszych wydaniach zbioru pod redakcją Emila Kolářa utwory Janáčka nie zostały opublikowane (Jan Jiraský¹³⁰ podaje, iż Kolář transkrypcje odrzucił)¹³¹.

Trzy lata później Vávra ponowił prośbę słowami: *byłbym wdzięczny za Twoje nastroje*¹³². W odpowiedzi na list kompozytor przystał na tę propozycję. Zastrzegł jednak, że nie chciałby dokonywać transkrypcji, ale załączyć miniatury swojego autorstwa.

Owocem tej współpracy stały się dwa kolejne wydania *Słowiańskich melodii* na fisharmonię w roku 1901 (piąta edycja) i w 1902 (szósta edycja). W 1901 roku wydano miniatury znane jako *Nasze wieczory*, *Opadły liść*, oraz *Puszczyk nie odleciał!* Utwory te nie miały jeszcze tytułów programowych, a jedynie oznaczenia tempa. Wydanie opatrzone tytułem *Po zarośniętej ścieżce – trzy krótkie kompozycje*. W szóstej edycji Vávry pojawiły się natomiast *Frydecka Panna Maria* oraz *Dobranoc!* (także bez swoich tytułów). Co istotne, w szablonych drukarskich można odnaleźć również *Più mosso* (drugą część *Paralipomeny* w wydaniu Kundery/Burghausera) oraz *Allegro* (pierwszą część *Paralipomeny* w tym samym wydaniu).

Kolejny impuls do ukończenia cyklu pojawił się w roku 1908, kiedy to muzykolog Jan Branberger z praskiego wydawnictwa Kočí'ego zamówił u Janáčka kilka miniatur na fortepian, skrzypce lub głos. Janáček odpowiedział Branbergerowi,

¹³⁰Jan Jiraský (1973) – czeski pianista i pedagog, wykonawca wszystkich utworów fortepianowych Janáčka, profesor w Akademii Sztuk Scenicznych im. L. Janáčka w Brnie.

¹³¹J. Jiraský (2005), *Klavírní Dilo Leoše Janáčka*, Janáčkova Akademie Múzických Umění v Brně, Brno.

¹³²J. Zahrádka (2006), *Preface* [w:] *Po zarostlém chodníčku*, Bärenreiter Praha, Praga, str. VIII.

przesyłając siedem utworów zawartych w cyklu *Po zarośniętej ścieżce*. W dalszej korespondencji kompozytor poinformował praskiego wydawcę, że cykl nie zawiera już siedmiu, ale dziewięć miniatur. Janáček i Branberger uzgodnili wydanie go w trzech zbiorach. Wydawca zasugerował nadanie programowego tytułu każdemu z utworów.

W liście z 6 czerwca 1908 roku Janáček opisał Branbergerowi utwory znane później pod tytułami *Frydecka Panna Maria*, *Dobranoc!*, *Puszczyk nie odleciał!*, *Opadły liść*, *Słowa zawodzą!*, *Chodźcie z nami!* oraz jedną kompozycję, której nie da się zidentyfikować (jednak opis wskazuje na pewne pokrewieństwo z późniejszą miniaturą *Szczebiotały jak jaskółki*). Nie wspomniał natomiast o *Naszych wieczorach*, *Più mosso* i *Allegro* napisanych w 1900 roku. Dwa ostatnie utwory zostały z cyklu usunięte. Zatem w roku 1908 Janáček do zbioru włączył *Chodźcie z nami!*, *Słowa zawodzą!* oraz *We łzach*.

Plany Janáčka pokrzyżowało zerwanie współpracy między Branbergerem a Kočím. Negocjacje prowadzono jeszcze z wydawnictwem Mojmira Urbánka. Rozmowy zakończyły się jednak fiaskiem.

Rok później kompozytor zaproponował swój cykl brneńskiemu wydawcy Arnoštowi Píšowi. Ukazał się w roku 1911 z jeszcze dwiema miniaturami *Tak niewyobrażalny niepokój* oraz *Szczebiotały jak jaskółki* pod nazwą *Po zarostlém chodníčku – Drobné skladby pro klavír* (*Po zarośniętej ścieżce – Drobne utwory na fortepian*). Wtedy to miniatury pierwszej serii opublikowano po raz pierwszy – w kolejności i pod nazwami, które znane są dziś.

Brneńską wersję wydało jeszcze (z niewielkimi zmianami) *Hudební matice* w roku 1925 oraz 1938 (to pod redakcją Viléma Kurza).

Prace nad drugą serią rozpoczęły się w 1911 roku. Wtedy to Janáček opublikował w *Večerach*, literackim dodatku do periodyku *Lidové noviny*, krótką kompozycję *Andante* nazywając ją początkiem drugiej serii *Po zarośniętej ścieżce*. Wydanie oparte było o kopię drukarską Václava Sedláčka (tak jak seria pierwsza), która zawierała jeszcze dwa inne utwory tj. *Allegretto* (numer drugi w drugiej serii) oraz *Vivo* znane dziś jako ostatni utwór *Paralipomeny* (w rzeczywistości nieukończony szkic) które, jak się wydaje, miało być trzecią częścią cyklu. Wszystkie trzy kompozycje można uznać za załączek kolejnej jego odsłony, którą Janáček bez wątpienia miał zamiar ukończyć (jednak pomysł ten porzucił). Można więc przyjąć, że druga seria powstała w roku 1911.

Obecny kształt drugiej części zbioru oraz *Paralipomeny* jest w większości zdeterminowany przez decyzje kolejnych edytorów. Warto przedstawić krótko ich historię.

Tak zwana seria druga oraz *Paralipomena* (*Più mosso*, *Allegro* i *Vivo*) zostały opublikowane po raz pierwszy dopiero w 1942 roku (24 lata po śmierci kompozytora) w *Hudební matice*. Decydujący wpływ na porządek utworów oraz samą ich zawartość (w przypadku części *Vivo*) mieli Jan Racek oraz František Schäfer. Schäfer do *Vivo* dopisał *quasi* kadencje, w miejsce niedokończonych, pustych taktów. Co niezwykle istotne, wydanie to połączyło ze sobą wszystkie elementy tj. *Andante*, *Allegretto*, *Più mosso*, *Vivo* oraz *Allegro* (właśnie w takiej kolejności) w jedną grupę nazwaną serią drugą, co jest, w świetle faktów, decyzją podjętą wyłącznie przez redaktorów, nie zaś samego kompozytora. Wydania praskiego *Supraphonu* pod redakcją Viléma Kurza i Františka Schäfera z roku 1947, 1966 oraz 1977 kontynuują tę samą linię edytorską.

Co ciekawe, edycja *Petersa* pod redakcją Miroslava Barvíka ignoruje dzieła napisane w roku 1900 (*Piu mosso*, *Allegro*) oraz *Vivo*, uznając je za nieautoryzowane – redaktor zamieszcza wyłącznie *Andante* oraz *Allegretto*.

Jeszcze inaczej do problematyki klasyfikacji i chronologii podeszli Ludvík Kundera oraz Jarmil Burghauser. Utrzymując tradycyjny kształt serii pierwszej, za serię drugą uznali wyłącznie *Andante* oraz *Allegretto*. Pozostałe utwory (w kolejności *Più mosso*, *Allegro* oraz *Vivo*) sklasyfikowali jako *Paralipomenę*. Do serii drugiej nie dodali jednak części *Vivo*, która – jak się wydaje – pierwotnie miała być trzecią miniaturą drugiej odsłony zbioru. Decyzja ta mogła być podyktowana zarówno chęcią utrzymania refleksyjnego charakteru pierwszych dwóch części (bez wyraźnie odbiegającego stylistyką *Vivo*), jak i faktem, iż część ta nigdy nie została ukończona (tak też zostaje odtworzona w ich wydaniu, tj. bez zabiegów rekonstrukcyjnych Schäfera). Innym istotnym czynnikiem mogła być chęć wykreowania rysu dramatycznego *Paralipomeny* jako osobnego bytu – dodatku (w przypadku integralnego wykonania wszystkich dzieł zawartych w zbiorze). Wydaje się, że w tym względzie była to decyzja niezwykle trafiona.

Oto chronologia powstania dzieł:

- rok 1900 – *Nasze wieczory*, *Opadły liść*, *Puszczyk nie odleciał!*, *Frydecka Panna Maria*, *Dobranoc!*, *Più mosso*, *Allegro*,
- rok 1908 – *Chodźcie z nami!*, *Słowa zawodzą!*, *We łzach*,
- rok 1911 – *Szczebiotały jak jaskółki*, *Tak niewyobrażalny niepokój*, *Andante*, *Allegretto*, *Vivo*.

Skomplikowana historia powstania cyklu oraz liczne zmiany w wydaniach dają artystom możliwość wyboru, które dzieła wykonać i w jakiej kolejności. Możliwa jest ich

prezentacja w chronologii zaproponowanej w wydaniach Schäfera czy Kundery. Porządek wykonania *Paralipomeny* jest uzależniony w zupełności od interpretatora. Można również podążać tropem Barvíka i *Paralipomenę* pominąć. Możliwe jest także dołączenie nieukończonego *Vivo* do *Andante* i *Allegretto* tak, aby zaprezentować odbiorcy załączek planowanej przez Janáčka drugiej serii. Autor wybrał kolejność ustanowioną przez wydanie Kundery i Burghausera.

5.2 *V mlhách – We mglach*

Cykl ten ukończył Janáček w roku 1912 (czyli w tym samym, w którym pojawiło się pierwsze wydanie jego *Kompletnej teorii harmonii*). Jak wskazuje Jirí Zahradka¹³³ bezpośrednim impulsem do napisania zbioru mógł być recital Marie Dvorákovéj w Szkole Organowej w Brnie w styczniu 1912 roku. Znalazły się w nim utwory Debussy'ego: *Reflets dans l'eau* oraz *Doctor Gradus ad Parnassum* (stąd nie można wykluczyć, że *quasi* impresjonistyczne, czy też *mezologiczne* reminiscencje *Mgieł* są echem właśnie tego recitalu). Kolejnym bodźcem było ogłoszenie konkursu na kompozycję brneńskiego Klubu Przyjaciół Sztuki (któremu kompozytor przez wiele lat przewodził). W roku 1912 Janáček został poproszony o wzięcie w nim udziału jako uczestnik.

Pierwszy raz nazwa zbioru pojawiła się w kwietniu 1912 roku, kiedy to artysta przesłał do recenzji swoją kompozycję *Mlhy (Mgły)* Janowi Branbergerowi. Branberger udostępnił ją Jindrichowi Pihertowi, który opisał dzieło w periodyku *Čas*.

Do konkursu Klubu Przyjaciół Sztuki przyjęto sześć prac, w tym *Mgły* Janáčka. Za ocenę kompozycji przeznaczonych na fortepian odpowiadał Karel Hoffmeister. Jego recenzja okazała się niezwykle entuzjastyczna (chwalił cykl za subtelną rytmikę i harmonikę, duch improwizacyjny, atmosferę i ton poetycki)¹³⁴.

Utwór zaprezentowany został po raz pierwszy w grudniu 1912 roku jako jedna z sześciu kompozycji zgłoszonych do konkursu. Wykonała ją Marie Dvoráková. Do finału zakwalifikował się Janáček i jego uczeń Jaroslav Kvapil. Kompozytor opowiedział

¹³³Jirí Zahradka (ur. 1970) – czeski muzykolog, flecista, wykładowca Uniwersytetu Masaryka w Brnie. Edytor dzieł kompozytora dla wydawnictwa Henle. Współpracuje także z *Bärenreiter* oraz *Universal Edition*.

¹³⁴J. Zahradka (2016), *Preface* [w:] *In the Mists*, Henle Verlag, Universal Edition, Monachium, str. IV.

się za przyznaniem pierwszej nagrody Kvapilowi. Pierwsze wydanie pojawiło się w tym samym roku nakładem Klubu Przyjaciół Sztuki w Brnie.

Dvoráková wykonywała cykl Janáčka jeszcze w Kromeríżu (1913), Brnie i Ołomuńcu (1914). Koncert w Kromeríżu został przyjęty z wielkim entuzjazmem (zarówno przez samego kompozytora, jak i publiczność).

Kolejnym etapem w popularyzacji utworu było planowane wykonanie w Towarzystwie Muzyki Współczesnej w Pradze w roku 1922 z inicjatywy pianisty Václava Štěpána¹³⁵, który skontaktował się z Janáčkiem, sugerując dokonanie pewnych zmian w pierwotnej wersji. Štěpán wykonał cykl w praskim Mozarteum w roku 1922 oraz rok później w Berlinie.

Także w roku 1923 wydaniem *We mglach* zainteresował się Otakar Nebuška z praskiego wydawnictwa *Hudební matice*. Janáček poprosił Štěpána o dokonanie przedyskutowanych rok wcześniej korekt. Pianista naniósł je z największą dbałością o tekst pierwowzoru. Twórca zmiany te zaaprobował. Owocem owej współpracy są m. in. wskazania pedalizacyjne, dokładniejsza lokalizacja didaskaliów, a przede wszystkim pewne modyfikacje tekstu, w tym pasaż w ostatniej części cyklu, który w oryginale Janáčka wyglądał następująco:



Cykl został wydany w roku 1924 z informacją o redakcji Štěpána, będąc ostatnią, autoryzowaną wersją, na której bazują wydania współczesne.

¹³⁵Václav Štěpán (1889–1944) – czeski kompozytor, pianista, pedagog i publicysta. Współpracownik Janáčka.

5.3 *Vzpomínka – Wspomnienie*

Utwór został napisany w ostatnim roku życia kompozytora dla serbskiego czasopisma *Muzika* na prośbę jednego z jego edytorów Miloje Milojevića. Doczekał się publikacji w czerwcu 1928 roku w wydaniu poświęconemu muzyce czeskiej.

We *Vzpomínce* Janáček powraca do autorefleksyjnych i autobiograficznych tematów, które poruszał ostatni raz w roku 1912.

Rozdział VI

PO ZAROŚNIĘTEJ ŚCIEŻCE, WE MGLACH I WSPOMNIENIE W KONTEKŚCIE JĘZYKA MUZYCZNEGO JANÁČKA

W niniejszym rozdziale autor podejmie próbę określenia, w jaki sposób koncepcje teoretyczne Janáčka urzeczywistniały się w praktyce. Jak dowiedziono wcześniej, większość zagadnień właściwych dla języka muzycznego kompozytora ma charakter interdyscyplinarny i komplementarny. Tak więc, znakomita część przykładów przedstawionych poniżej będzie skupiała się na zbadaniu ich zależności oraz tego, w jaki sposób kształtują one styl jego muzycznej wypowiedzi.

Należy dodać, iż informacje zostały wyselekcjonowane na potrzeby pracy. Mają służyć zaopatrzeniu potencjalnego interpretatora w odpowiednie narzędzia klasyfikacji poszczególnych zjawisk, dzięki którym możliwe będzie świadome odczytanie tekstu muzycznego. Dotyczy to także „endemicznej” nomenklatury, którą posługiwał się artysta, a która weszła do kanonu studiów nad jego muzyką. Z tego nazewnictwa będzie korzystał również autor niniejszej dysertacji.

Wydaje się więc, że logika opisywania najbardziej emblematycznych dla tej twórczości cech, w oparciu o wybrane utwory, jest bardziej odpowiednia, aniżeli chronologiczna analiza każdego z nich.

6.1 Morawski folklor – źródło oryginalności

Spiritus movens działalności kompozytora stało się badanie właściwości morawskiej pieśni ludowej. Z tej perspektywy twórczość fortepianowa Janáčka wydaje się „uświęcać” muzykę ludową, jako najważniejszy punkt odniesienia. Należy zauważyć, iż np. cykl *Po zarośniętej ścieżce* zaczął powstawać w okresie, w którym artysta skupiał się na pracy nad *Jenůfką*, której akcja dzieje się na morawskiej prowincji, a treść opery porusza tematy tabu ówczesnej wiejskiej społeczności.

Podobieństwa między morawską muzyką ludową a miniaturami fortepianowymi Janáčka przejawiają się w kilku aspektach. Identyfikację tych najbardziej czytelnych należy rozpocząć od nieregularnego kształtowania fraz¹³⁶. Znakomitym przykładem tego zjawiska jest np. pierwsza część cyklu *Po zarośniętej ścieżce*:



W *Naszach wieczorach* zauważalny jest podział pierwszej myśli muzycznej na motywy o długości kolejno pięciu, trzech i jeszcze raz trzech taktów w metrum 1/4. Niejako w kontrze do nieokresowej budowy frazy stoją kreski taktowe, które zdają się maskować jej nieregularność. Ich graficzny podział (na te przechodzące przez cały system i te przechodzące przez poszczególne pięciolinie) jest wyłączną interwencją edytorów¹³⁷ – sam kompozytor takich oznaczeń w utworze nie umieścił¹³⁸.

Pokrewny schemat występuje w miniaturze *We łzach*, gdzie kreska taktowa pełni funkcję jedynie organizacji treści, a ludowa konwencja linii melodycznej wymyka się tradycyjnej notacji:



W parze z nieregularnością frazowania idzie także charakterystyczna dla Janáčka labilność metryczna oraz gwałtowne urywanie niektórych motywów. Doskonale obrazuje to miniatura *Opadły liść*: kompozytor rozpoczyna utwór w metrum 2/4, by w takcie 10 zmienić je na 5/8, a w 14 znów powrócić do poprzedniego. W takcie siódmym decyduje

¹³⁶Określenie „faza” wydaje się w przypadku kompozycji Janáčka o tyle problematyczne, że każda przedstawiona przez niego myśl muzyczna jest w istocie szeregiem krótkich motywów. Z powodu braku innego adekwatnego synonimu autor zdecydował się użyć tego nieprecyzyjnego wyrażenia.

¹³⁷Długa kreska taktowa poprzedza zwykle punkt kulminacyjny danego motywu – ten sposób oznaczenia sugeruje interpretatorowi, w którym miejscu powinno nastąpić oparcie.

¹³⁸Janáček nie stosował także sposobu notacji metrum, która funkcjonuje w wydaniach Kundery/Burghausera; kompozytor zapisywał oznaczenia w sposób tradycyjny.

się nie kontynuować czterodźwiękowej myśli melodycznej i pozostawia odbiorcę jedynie ze *sčasovkq* warstwy środkowej i *sčasováni dno*:



Pojawia się tutaj czytelna inspiracja pieśnią ze słowaczyny, w której kształt motywów oraz metrum determinowane są wyłącznie przez tekst. Janáček wyraźnie unika tradycyjnego, okresowego modelu, podporządkowując kompozycję wyłącznie logice swobodnego, ludowego muzykowania.

Owa logika ujawnia się również w strukturach polirytmicznych. Używając określeń odnoszących się do muzyki romantycznej można byłoby opisać je jako zakomponowane rubato. W przypadku muzyki Janáčka struktury te są przykładem techniki *sčasováni* zakorzenionej w sposobie gry muzyków ludowych m. in. cymbalistów. Tak na przykład ducha improwizacji cymbałowej niosą fragmenty miniatur *Chodźcie z nami!* oraz *Szczebiotły jak jaskółki*:

Chodźcie z nami!:



Szczebiotały jak jaskółki:



Pozostawszy przy utworze *Szczebiotały jak jaskółki* (kompozycja opisuje rozmowę grupy dziewcząt) warto wskazać odrębność pierwszej części miniatury (t. 1–16: *Con moto*) od drugiej (t. 17–30: *Meno mosso*). Jak zauważa Jan Jiraský, pierwszy fragment wykazuje silną koligację z folklorem laskim, ponieważ – podobnie jak pieśni z tego regionu – jest krótki i o zdecydowanym wyrazie. Drugi – polirytmiczny, przywołuje poetycki charakter pieśni regionu słowacczyzny¹³⁹. W opinii autora, zauważalne jest także jego pokrewieństwo z dialektem hanackim, którego immanentną cechą są długie samogłoski.

Con moto (fragment):



Meno mosso (fragment):



W pierwszym fragmencie uwypuklona jest także inna cecha, a mianowicie okrażanie najpierw tercji, a następnie prymy akordu podstawowego – ten zabieg często występuje w morawskim, żeńskim śpiewie *a capella*, podaje Jiraský¹⁴⁰. Podobna figura (rzecz jasna przetworzona, o odmiennym kształcie melodycznym i znaczeniu ekspresyjnym) znajduje się także w innych miniaturach:

¹³⁹J. Jiraský (2005), op. cit. str. 54.

¹⁴⁰J. Jiraský (2005), op. cit. str. 55.

Opadły liść:



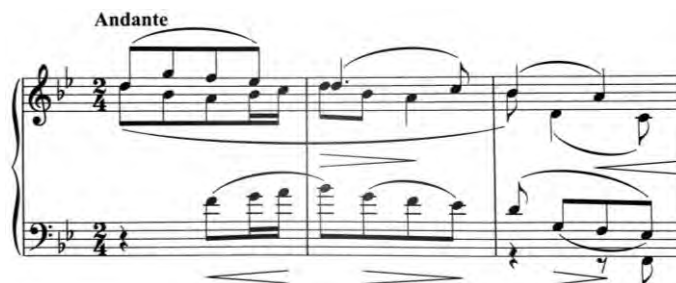
We mgłach (cz. IV):



Jest to jeden z przykładów „janaczkowej” monomotywiki, która wykracza daleko poza ramy pojedynczych miniatur.

Inną zależnością pomiędzy pieśnią ludową a muzyką Janáčka jest, jak sam mówi, *wypukły rysunek melodyczny*. Na szczególną uwagę zasługują tutaj m. in. *Słowa zawodzą!* czy *Dobranoc!* Oprócz oczywistego pokrewieństwa z hiperbolicznym kształtem motywów w pieśni morawskiej, znaleźć w nich można zależność z pierwszym, znaczącym dziełem kompozytora na fortepian tj. *Wariacjami dla Zdenki*. Wskazuje na to m. in. Jan Jiraský porównując ze sobą motywy z podanych miniatur i temat z *Wariacji*¹⁴¹:

Wariacje:



Dobranoc!:



Słowa zawodzą!:



Ostatni z przedstawionych wyżej utworów – *Nelze domluvit!* otwiera motyw oparty o skalę całotonową, która kojarzy się zwykle z dziełami Debussy’ego lub Dvořáka. W wypadku Janáčka inna jest jednak symbolika, którą przypisywał owej skali – to

¹⁴¹J. Jiraský (2005), op. cit. str. 55.

muzyczna konkretyzacja uczucia rozpacz, bólu lub zawodu. Wskazuje na to chociażby jeden z pasaży z *Jenůfy*, w którym Jenůfa śpiewa: *Wyobrażałam sobie życie inaczej, ale teraz czuję, że zbliżam się do końca*¹⁴²:



Janáček w dużej mierze opiera swój język muzyczny na zintegrowaniu skal modalnych i ludowych z klasycznym systemem „dur-moll”. Przykład takiego rozwiązania znaleźć można w miniaturze *Dobranoc!* Janáček otwiera kompozycję w skali lidyjskiej:



a następnie przechodzi do naturalnego C-dur, lokując na nim łagodny motyw naczelny utworu:



Na syntezie kilku schematów harmoniczných opiera się również *Wspomnienie*. Po ekspozycji naczelnego motywu w skali lidyjskiej (t. 1–2), a następnie w skali całotonowej (t. 3–4) kompozytor postanawia umieścić czterotakt w tonacji Des-dur z kwintą w podstawie (t. 5–8), który nasycy miniaturę zupełnie nowym typem ekspresji. W taktach 9–10 gwałtownej części *Un poco più mosso* Janáček łączy ze sobą dolny tetrachord cis-moll (w dwóch górnych warstwach) z również dolnym tetrachordem skali cygańskiej (na najniższych płaszczyznach). W kolejnych dwóch taktach zachowuje ten sam porządek harmoniczný lewej ręki, układając na nim motyw w tonacji as-moll (t. 11–12). Po niemalże barbarzyńskim ustępie *Un poco più mosso* kompozytor powraca do

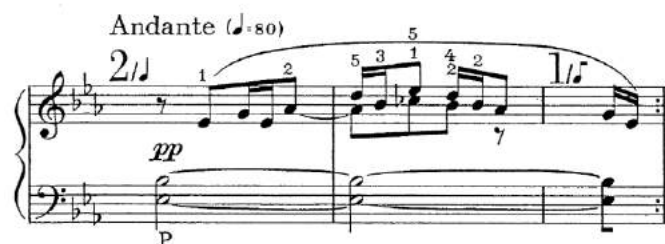
¹⁴²T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 55.

wspomnieniowego, lidyjskiego A-dur i urywa narrację w E-dur. Pozostawia tym samym odbiorcę z dylematem, w jakiej właściwie tonacji skomponowany został utwór (podobnie czyni w miniaturze *Puszczyk nie odleciał!*)¹⁴³:

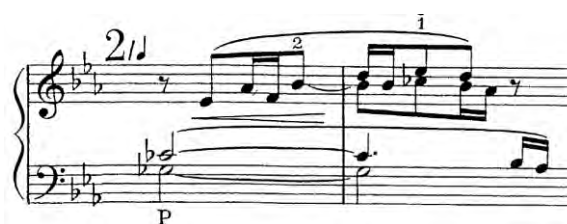
The musical score consists of five systems of staves. The first system is marked 'Con moto' and 'p dolce'. The second system is marked 'dolce'. The third system is marked 'Un poco più mosso' and 'f'. The fourth system is marked 'accel.'. The fifth system is marked 'Tempo I' and 'rit.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Równie wysublimowaną konstrukcją wyróżnia się *Andante* – pierwsza część drugiej serii *Po zarośniętej ścieżce*. W taktach od 1–3 Janáček osadza dwie górne warstwy w skali durowej harmonicznej na kwincie czystej *es* i *b* w dolnych warstwach.

¹⁴³ Kompozytor często unika jednoznacznej prezentacji centrum tonalnego utworu na samym jego początku. Woli przedstawiać poszczególne harmonie w układzie kwartsektowym lub rozpoczynać kompozycję od innej funkcji harmonicznej (np. *Più mosso*, IV część we *Mgłach*, *Frydecka Panna Maria*, *Allegretto* itd.).



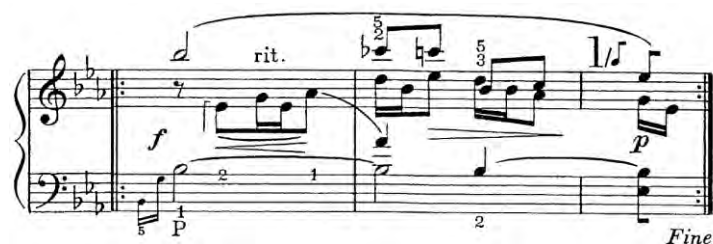
W taktach 4–5 ten sam materiał motywiczny przenosi do harmonicznej es-moll. Za podstawę proponuje kwartę *ges – ces*, która wskazuje na związek z tonacją Ces-dur (lub z molową subdominantą tonacji Es-dur na septymie):



Kolejne dwa takty przenoszą motyw przewodni do Es-dur cygańskiej, osadzając go na dźwiękach *ces – fes*. Odbiorca może jednak identyfikować brzmienie tego fragmentu nie z Es-dur, ale z jego molową, sekstową subdominantą (z alteracjami) lub nawet z lidyjskim E-dur (!) (również z alteracjami):



Takty 7 i 8 rozpoczyna skala durowa harmoniczna. Na drugiej ósemce taktu 8 cały przebieg znajduje rozwiązanie w Es-dur naturalnej (przez zamianę *ces* na *c*) i finałowym ułożeniu akordu na prymie w najniższym głosie:



Oddziaływanie pieśni ludowej na muzykę Janáčka uwypatnia się również w sposobie *sčasování* poszczególnych warstw, na co wskazują m. in. Radoslav Kvapil. Ich ułożenie często przypomina podział ról w tradycyjnej morawskiej kapeli. Reprezentatywnym przykładem tego zjawiska jest miniatura *Nasze wieczory*:



Dwie górne warstwy można utożsamić z dwugłosem wokalnym lub wokально-instrumentalnym, warstwę środkową (*sčasovkę*) z prymem lub sekundem¹⁴⁴, a dźwięk podstawowy z wiolonczelą lub kontrabasem. Co więcej, górne głosy poruszają się w odwrotnym kierunku do głosu środkowego, do złudzenia przypominającego lamentację.

Modelowy przykład „ludowego” ułożenia warstw znajdziemy w *Allegro* w tonacji c-moll¹⁴⁵:



Tym razem to środkowa warstwa wznosi się (przynajmniej początkowo) i przeciwstawia opadającej melodii górnego głosu.

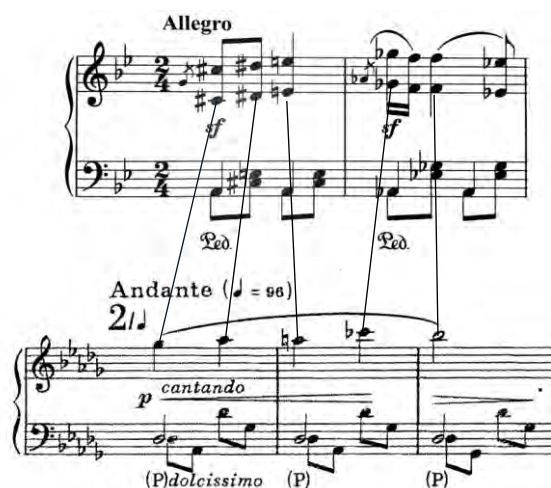
Inny, fascynujący przykład podobnej inspiracji podaje Jan Jiraský. Łączy on motyw rozpoczynający pierwszą miniaturę cyklu *We mglach* z *Ej, danaj!* – stylizacją słowackiego tańca, której Janáček dokonał w 1892 roku¹⁴⁶:

¹⁴⁴Określenia te pochodzą od składu kapeli ludowej.

¹⁴⁵Niektórzy badacze wskazują na pokrewieństwo *Allegro* z uwerturą do *Jenůfy* pt. *Zárlivost* (*Zazdrość*).

¹⁴⁶J. Jiraský (2005), op. cit. str. 132.

Ej, danaj! – We mglach (cz. I):



6.2 Od melodii mowy do motywów realnych

Nápěvky mluvy stanowiły dla Janáčka swoisty zbiór „muzycznych fotografii” otaczającej go rzeczywistości. Uniemożliwia to dokładne wskazanie wszystkich bezpośrednich inspiracji poszczególnymi zanotowanymi melodiami mowy. Jednak reguły, którymi rządzi się język czeski i jego dialekty, podobnie jak pieśń ludowa, stały się organiczną częścią muzyki kompozytora. W tym miejscu zaznacza się podstawowa różnica w podejściu do słowa między autorem *Z martwego domu* a jego poprzednikami, u których również zajmowało ono poczesne miejsce np. Modestem Musorgskim. Jak pisze Paul Wingfield, podczas gdy Musorgski widział *żywą mowę w muzyce*, Janáček postrzegał ją *jako muzykę*¹⁴⁷. Ta subtelna różnica plasuje obu kompozytorów na zupełnie innych pozycjach estetycznych względem podnoszonej tutaj problematyki.

Zatem najbardziej charakterystyczna cecha melodyki Janáčka tzn. krótkie motywy instrumentalne i ich liczne transformacje wywodzą się bezpośrednio z żywej mowy – są jej przeobrażeniem w motywy realne.

W kompozycjach na fortepian wysuwa się kilka czytelnych przykładów melodii mowy i motywów realnych. Pierwszy z nich znajduje się w miniaturze *Chodźcie z nami!* Po radosnej polce w tonacji D-dur w t. 1–3 następuje wyraźnie kontrastujący fragment, który stanie się osią konstrukcyjną całego utworu:

¹⁴⁷P. Wingfield (1992), op. cit. str. 285.



Zgodnie z tezą Radoslava Kvapila w motywie tym zawierają się słowa: *pojďte s námi vy mládenci (chodźcie z nami wy młodzieńcy)*¹⁴⁸. Koresponduje to z opisem miniatury, który kompozytor pozostawił w liście do Branbergera w roku 1908 i ze wspomnieniami Jiří'ego Doležala – ucznia Janáčka i wybitnego znawcy jego dzieł:

*Niedziela; wiejski plac; świątecznie wystrojone dziewczęta z chłopcami, spotykają się, wołają do siebie chodźcie z nami, z krótkim, laszczyńskim »a«*¹⁴⁹.

Kolejnym elementem wywiedzionym wprost z melodii mowy jest „motyw puszczyka” z ostatniej części pierwszej serii cyklu *Po zarośniętej ścieżce*. Wciąż żywa tradycja ludowa przypisuje pohukiwaniu puszczyka konkretną symbolikę – odgłos ten sygnalizuje nieuchronnie zbliżającą się śmierć. *Jęczał tęsknym, pustym głosem swój nokturn by powiedzieć do widzenia*¹⁵⁰ wspomina Janáček i notuje następującą melodię:



„Tercja losu” (również w ten sposób nazywany jest powyższy motyw) kojarzona jest ze śmiercią córki kompozytora, Olgi. Należy jednak zauważyć, iż Olga zmarła długo po skomponowaniu *Syčka*. Tak więc motyw wiązać należy raczej ze śmiercią syna Vladimira.

Puszczyka Janáček komponuje w tonacji cis-moll, która miała dla niego określony rodowód:

Pamiętam ze swojego czwartego roku: krzyczą „Pali się!”. Była to letnia noc. W kołdrze nas wynoszą na zbocze. Mój przerażony płacz na widok ściany ognia do dziś

¹⁴⁸Wywiad z prof. Radoslavem Kvapilem przeprowadzony przez autora 24–28.09.2020 r.

¹⁴⁹J. Jiraský (2005), op. cit. str. 48.

¹⁵⁰T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 181.

jest w mej głowie sprowadzony do jednego. Tonacja cis-moll jest tego echem brzęącym w Po zarośniętej ścieżce¹⁵¹.

Syčka artysta rozpoczyna dwoma pasażami: *gis – dis – gis – gis – dis – gis* oraz *e – cis – gis – gis – cis – e*, łącząc ligaturą ostatnie dźwięki obu z nich. „Motyw puszczyka” osadza na tremolo *e – gis*:



„Tercja losu” przeplata się z pełną nadziei, nostalgiczną „pieśnią życia” w E-dur¹⁵², ¹⁵³. Dzieło kończą ćwierćnuty w dolnym głosie oraz akord złożony z kwinty, tercji i doryckiej seksty tonacji cis-moll:



Dzięki zastosowaniu odmiany doryckiej cis-moll i rozpoczęciu utworu od rozłożonego pasażu od *gis* słuchacz nie odczuwa wyraźnego zakotwiczenia ani w cis-moll, ani *gis*-moll, co potęguje tylko fatalistyczny nastrój kompozycji.

Tonację cis-moll kompozytor kojarzył z *chłodnym księżycowym blaskiem*¹⁵⁴, co może wskazywać na pewne pokrewieństwo z *Sonatą* op. 27 nr 2 Ludwiga van

¹⁵¹J. Jiraský (2005), op. cit. str. 83.

¹⁵²J. Zahrádka (2006), op. cit. str. IX.

¹⁵³Więcej również na str. 67.

¹⁵⁴J. Jiraský (2005), op. cit. str. 31.

Beethovena¹⁵⁵. Znaczenie, jakie nadawał owej tonacji jest przede wszystkim znakomitą przykładem jego *mezologicznego* podejścia do dźwięku tzn. pojmowania go jako afirmacji doświadczenia pochodzącego od zmysłu innego niż słuch – w tym przypadku wzroku.

„Motyw syčka” i tonacja cis-moll z dorycką sekstą odgrywają w miniaturach fortepianowych Janáčka doniosłą rolę. Właśnie w tej tonacji rozpoczyna i kończy pierwszą serię cyklu *Po zarośniętej ścieżce*.

Zarówno w *Puszczyku*, jak i *Naszych wieczorach* kompozytor wykorzystuje tę tonację i jej durową paralełę (E-dur). Takie ułożenie planów harmoniczných zdaje się nawiązywać do pieśni ze Słowacka *Nad Tatrou sa blýska*¹⁵⁶, gdzie temat, przedstawiony początkowo w trybie molowym, prezentuje się w drugim wersie w wariacie durowym:



Podobne rozwiązanie funkcjonuje w pieśni *Kopala studienku*, która wykorzystuje pokrewną linię melodyczną. Zatem dwie pieśni o zupełnie innej tematyce spotykają się w jednym motywie, który później rozwijają i przetwarzają. Dokładnie w ten sam sposób postępuje Janáček nie tylko w *Puszczyku* ale i we *Mglach*. Ciekawe wnioski przynosi porównanie tematu pojawiającego się w des-moll pierwszej części *Mgiel, pieśni życia ze Ścieżki* z melodią *Nad Tatrou sa blýska*:

Nad Tatrou sa blýska:



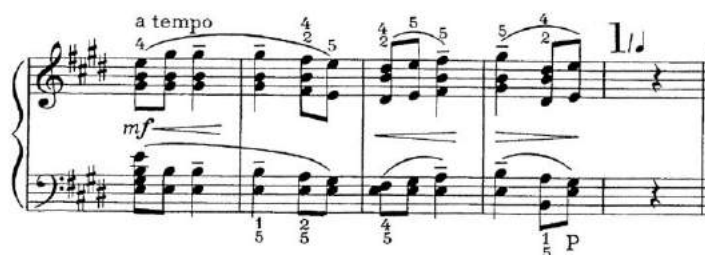
¹⁵⁵Reminiscencje beethovenowskie przywołuje też sama „tercja puszczyka” z powtarzaniem kilkakrotnie pierwszym jej składnikiem.

¹⁵⁶Pieśń ta stała się hymnem narodowym Republiki Słowacji w roku 1993. W swojej konstrukcji harmonicznnej i melodycznej przypomina tradycyjną, polską, góralską kolędę *Na Kondrackiej holi* lub pieśń *Wisi zbójnik wisi za poślednie ziobro*.

We mglach (cz. I):



Puszczek nie odleciał! („pieśń życia”):



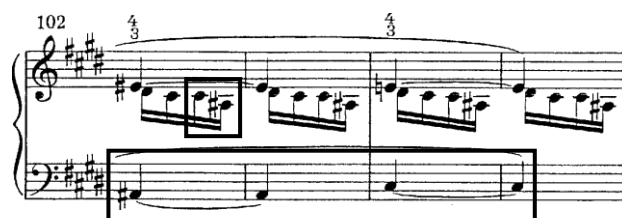
Mimo podobieństwa przedstawionych fragmentów, kompozytor powstrzymuje się od cytowania *Nad Tatrou sa blýska*. W zamian tworzy z materiału pierwotnego motywy realne. Znamienna jest tutaj prawie identyczna konstrukcja rytmiczna obu z nich i uzupełnienie ich o jeden dodatkowy takt, w obu przypadkach o długości jednej ćwierćnuty – swego rodzaju oddech po zakończonej wypowiedzi (pełni on także inną funkcję związaną ze *spojovací formy* o czym więcej w podrozdziale 6.4).

Kontynuując temat frazy z części pierwszej *We mglach* – Radoslav Kvapil (jako jedyne znane autorowi źródło), wiąże ją ze słowami *studená, naša studená vodička* (*chłodna, nasza chłodna wodeńka*)¹⁵⁷. Tezę o paraleli pomiędzy takim rozumieniem owego fragmentu zdają się wzmacniać dwa argumenty tj. ewidentna kompatybilność znaczeniowa z pieśnią *Kopala studienku* oraz następująca zaraz po owej frazie *mezologiczna* kaskada, mogąca imitować wodę w rwącym strumieniu:



¹⁵⁷Wywiad z prof. Radoslavem Kvapilem przeprowadzony przez autora 24-28.09.2020 r.

Według tej samej metody przetwarzania jednego materiału Janáček postępuje z motywem *Puszczyka*. Po raz pierwszy „tercję syčka” kompozytor kamufluje w *sčasovce Naszych wieczorów* (w t. 54–69) i w *Adagio* tej samej miniatury jako część *sčasovki* oraz element najniższej warstwy (w inwersji i innym sposobie *sčasovania*):



Kolejnym razem puszczyk daje o sobie znać w miniaturze *We łzach*, gdzie z całą gwałtownością urywa kulminacyjną frazę:



Puszczyk „nie odlatuje” także w pierwszej miniaturze drugiej serii, gdzie zwieńcza pochod dwóch rywalizujących ze sobą głosów:



Wydaje się, że przetransformowany, niepełny i odwrócony „motyw syčka” pojawia się również w *Più mosso*, gdzie figura o podobnym rytmie otwiera całą kompozycję. Miniatura ta wyróżnia się spośród innych charakterem scherza:

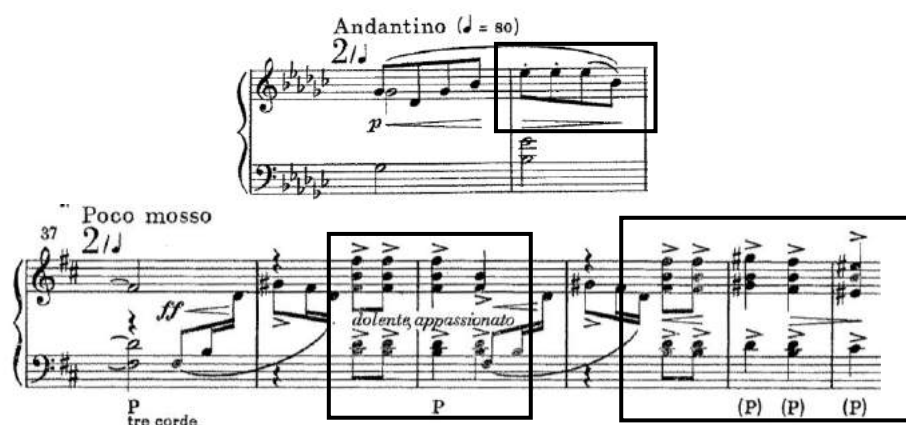


Istotną rolę „tercja losu” odgrywa także w cyklu we *Mgłach*, gdzie Janáček, podobnie jak w *Ścieżce*, subtelnie wkomponowuje ją m. in. w *sčasovkę* lewej ręki (wykorzystując te same dźwięki, co w *Naszich wieczorach* tj. *es – des – b*):

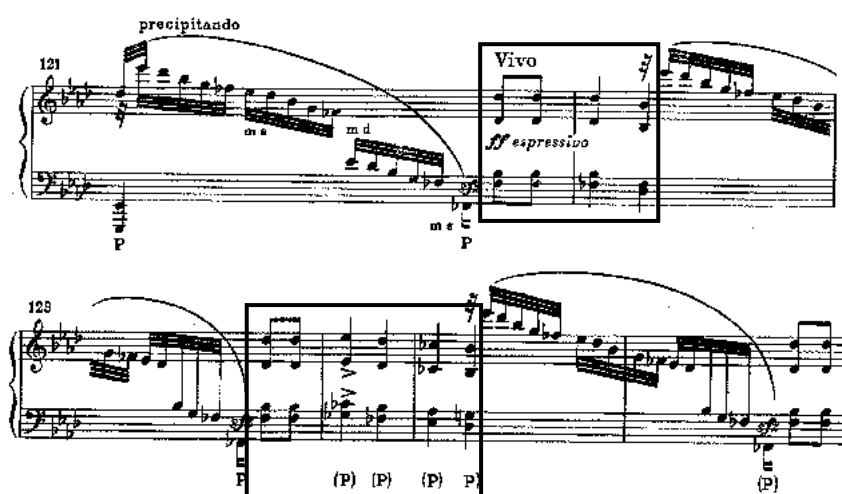


„Temat puszczyka” wprowadza też w części trzeciej, gdzie tercję zamienia na kwintę lub kwartę (prezentując ją w różnych wariantach harmonicznym i odcieniach ekspresyjnych), zapowiadając tym samym rozpaczliwą kulminację całego cyklu w ostatnim jego ogniwie:

Andantino (cz. III):



Presto (cz. IV):



6.3 *Sčasováni, sčasovka, montaż*

Sčasováni oraz metoda tektonicznego montażu to strukturalny element każdej miniatury fortepianowej Janáčka. Specyfika tychże, w odróżnieniu od melodii mowy i motywów realnych, umożliwia dużo precyzyjniejsze wskazanie konkretnych przykładów w dziełach kompozytora. O ile motywy realne powstają w wyniku trudnego do uchwycenia procesu i utrudniają przez to identyfikację poszczególnych motywów, jako tych wywiedzionych z melodii mowy, teoria *sčasováni* oraz montaż sprzyjają dokładniejszemu opisowi tego zjawiska.

Podstawową zasadą *sčasovánia* kompozycji jest warstwowe ułożenie treści. *Sčasováni vrstvy* są dla Janáčka muzyczną reprezentacją procesów psychicznych, przede wszystkim tego, co wychodzi w danym momencie z cienia świadomości do jej najjaśniejszego punktu w procesie apercpepcji.

Warstwy i ich ułożenie wywodzą się również ze sposobu, w jaki wykonywano pieśni morawskie. Ten aspekt łączy Janáček z silną psychologizacją muzyki, uznając pieśń ludową z najbliższą mowie, a więc najlepiej oddającą prawdę o człowieku.

Modelowy przykład metody *sčasováni* reprezentuje miniatura *Tak niewyobrażalny niepokój*:



Utwór rozpoczyna trzydziestodwójkowa *sčasovka* *g – h* powtórzona dwukrotnie w warstwie środkowej. W słabej części taktu pojawia się przelegowana ćwierćnuta *dis* w głosie najwyższym i *e* jako podstawa basowa (*sčasováni dno*)¹⁵⁸. Jest to więc „gorzki” akord e-moll z septymą wielką, który Janáček *sčasovał* w następujący sposób:

¹⁵⁸ Ułożenie dźwięków w górnej warstwie (taktach 1–4) przywodzi na myśl *sčasovkę* z *Naszych wieczorów* oraz pierwszej części cyklu *We mglach*.



Takie ułożenie warstw stanowi o sile wyrazowej utworu, który może być muzycznym opisem cierpienia artysty po utracie dwójki dzieci.

Miniatura *Dobranoc!* wykazuje podobne właściwości. Melodię inicjującą osadza kompozytor w środkowym głosie i nadbudowuje nad nim szesnastkową *sčasovkę*. Najwyższa warstwa pojawia się dopiero w takcie dziewiątym, a motyw przewodni dopiero w piętnastym.



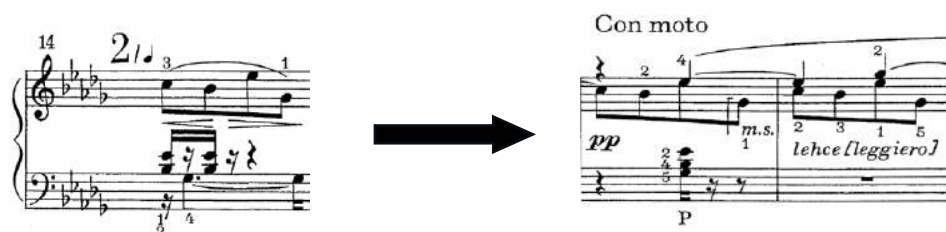
Dobranoc! jest znakomitą przykładem psychologicznej komplikacji kompozycji. Dzięki wprowadzeniu natarczywej *sčasovki* utwór nie pozostaje wyłącznie spokojnym nokturnem. Widoczny jest tu konflikt przeciwstawnych wyobrażeń – ambiwalencja, *polifonia emocji*¹⁵⁹, gdzie kontemplacja przeciwstawiona jest wręcz maniackalnej fetyszyzacji niepokoju.

Schemat trzech głównych warstw funkcjonuje również w miniaturze *Opadły liść*, którą Janáček opisywał jako *list miłosny*¹⁶⁰. Tym razem kompozytor decyduje się

¹⁵⁹M. Kundera (1996), op. cit. str. 167.

¹⁶⁰Wywiad z prof. Radoslavem Kvapilem przeprowadzony przez autora 24–28.09.2020 r.

z motywu stanowiącego fragment linii melodycznej uczynić *sčasovkę* we fragmencie *Con moto*:



Podobny przepływ jednej *sčasovanej* warstwy w drugą widać w *Naszach wieczorach* i pierwszej części *We mgłach*, gdzie szesnastkowa *sčasovka* warstwy środkowej (w przypadku *Wieczorów*) lub triolowa (w przypadku *Mgieł*) przechodzi płynnie w ruch ósemkowy, zmieniając semantykę tego samego planu:

Nasze wieczory:



We mgłach (cz. I):



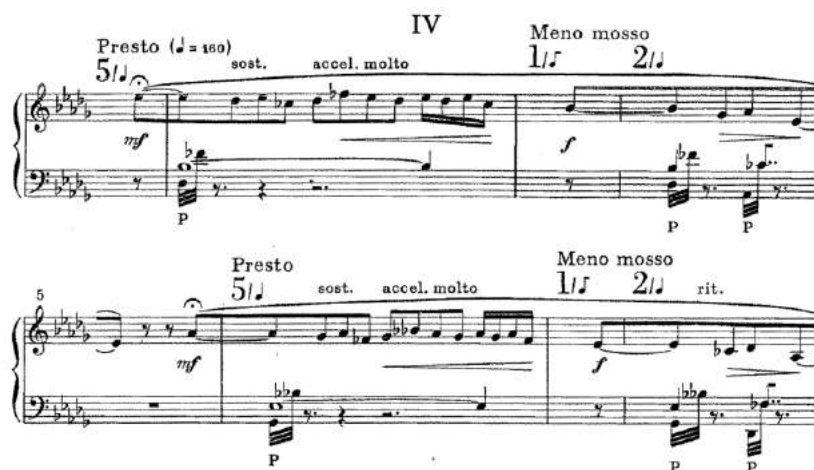
Interesujący jest również początek ostatniej miniatury *Paralipomeny*. W pierwszym *sčasowanym* akordzie utworu Janáček decyduje się na opóźnienie gamowłasciwej tercji akordu Es-dur poprzez nonę zwiększoną (enharmonicznie dysalterowaną tercję). Opóźnieniu zostawia przestrzeń jednej trzydziestodwójki, podczas gdy cały akord składa się z dużo dłuższych wartości rytmicznych. Wpływa ona jednak na percepcję całości – przywołuje na myśl „nietemperowane” brzmienie kapeli ludowej:



Podobnie kompozytor *sčasovuje* środkową warstwę w pierwszych taktach *Allegro* – przedostatniej części *Paralipomeny*, w której stosuje wyłącznie trzydziestodwójki. Mimo iż górny plan również oparty jest o drobny rytm punktowany, to właśnie warstwa pośrednia stanowi o wyrazie ekspresyjnym całości:



Doskonałym *exemplum* techniki *sčasování* jest ostatnia część cyklu *We mglach*. Miniaturę otwiera retoryczny temat, który profesor Radoslav Kvapil identyfikuje z pytaniami: *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?*¹⁶¹. Powraca on kilkakrotnie wzorem swoistego *memento*, w którym podmiot liryczny (rzadkie u zafascynowanego prozą Janáčka zjawisko) zdaje się przypominać o pełnej zależności człowieka od losu¹⁶². Dzieło ukazuje walkę dwóch antagonistycznych sił. Tematowi przeciwstawia artysta natrętną *sčasovkę*, wzorowaną na tej, która występuje w miniaturze *Tak niewyobrażalny niepokój*:



Fragment motywu przewodniego utworu staje się również jego dojmującym zakończeniem zdominowanym przez ciemne, pesymistyczne des-moll (enharmoniczne cis-moll):

¹⁶¹Wywiad z prof. Radoslavem Kvapilem przeprowadzony przez autora 24–28.09.2020 r.

¹⁶²Problematyka losu jest przedmiotem rozważań kilku kompozycji Janáčka np. opery *Osud* (*Los/Przeznaczenie*) czy szkicu zawartego w listach do Kamili Stösslovej o tytule *Jen slepý osud?* (*To tylko ślepy los?*).



Zanim jednak wybrzmi ostateczna puenta dzieła, w sekcji *Andante* kompozytor transformuje materiał melodyczny *Tempo di meno mosso* (np. t. 9–23) i tworzy dwa nowe motywy. Osadza je na *quasi* tremolo, które do złudzenia przypomina to z miniatury *Puszczyk nie odleciał*:



Takty 64–66 bazują na tym samym materiale, przy czym *sčasovka* ręki lewej, zachowując swój triolowy charakter, niesie główną myśl tego fragmentu (podkreślona akcentami), a *sčasovka* ręki prawej przedstawia podobny motyw (z zamienionym końcowym g – fes na fes – des) w wariancie sekstolowym:

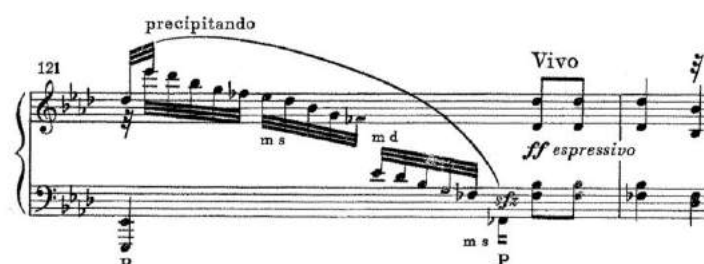


Motyw z początku dzieła oraz *sčasovkę* przetwarza także w *Adagio* (t. 102–120), przygotowującym nadejście dramatycznej kulminacji (t. 121–130), w której to pojawia się „tercja syčka” przerywana pasażami stworzonymi ze *sčasovki* z części *Andante*:

Adagio (cz. IV *We mglach*, fragment):



kulminacja (cz. IV *We mglach* fragment):



Czwarta część cyklu *We mglach* jest znakomitą przykładową „janaczkową” monomotywiki – podstawy techniki *sčasování* i metody tektonicznego montażu. Warianty tego samego motywu kompozytor potrafi umiejscowić w różnych warstwach oraz konfiguracjach rytmicznych, a także zmienić ich zakotwiczenie tonalne. Co więcej, na jego podstawie udaje mu się zbudować różniące się semantycznie elementy poszczególnych dzieł, przez co wzmacnia ich dramatyczny wyraz. Czytelny tego przykładem jest także druga część cyklu *We mglach*.

Pierwszy motyw, *sčasovaný* na wzór pieśni chóralnej, staje się podstawą dla kolejnych frakcji utworu:



Po wyodrębnieniu materiału melodycznego ujawnia się następujący schemat:



Z tego samego tworzywa kompozytor kreuje każdą z części *Presto* (tj. w t. 17–19, 47–50, 82–85):



lub transformuje w *sčasovkę*:



Motyw *drabiny*, bo tak figurę pojawiającą się po raz pierwszy w t. 30 nazywa Radoslav Kvapil¹⁶³, czyli *as – es – ces – d* w pierwszym wariacie, artysta również wywodzi z pionów harmoniczných zawartych w pierwszych taktach utworu:

Molto adagio (początek):



motyw *drabiny*:



Figura ta staje się osią części *Grave* i zakończenia dzieła w *Adagio* i *Un poco meno mosso*.



¹⁶³Wywiad z prof. Radoslavem Kvapilem przeprowadzony przez autora 24–28.09.2020 r.

Znakomitym przykładem techniki tektonicznego montażu i *sčasováni* są również dwie miniatury z cyklu *Po zarośniętej ścieżce*. Pierwsza z nich to *Allegretto* – druga część drugiej serii cyklu.

Kompozytor otwiera utwór hiperbolicznym motywem warstwy najwyższej ze *sčasovány*m trójdźwiękiem w głosach niższych (t. 1–3). W kolejnej fazie prezentuje diminucję tego samego motywu (t. 4–5). Kolejne takty przynoszą nowy materiał, czyli dwie opadające tercje (oparte o akord Ces-dur), po których następuje „atonacyjny”, chromatyczny pochód (również tercjowy) rozwiązany przez interwał kwinty (widać jak istotną rolę odgrywa tutaj klasyfikowanie współbrzmień według stopnia ich dysonowania w relacji z innym współbrzmieniem, a nie standardowa ich klasyfikacja wg funkcji harmoniczych). Motywy prezentowane są więc w czterech głównych sekcjach, które zaznaczyć można w następujący sposób:



Aby uniknąć szczegółowej analizy całej miniatury, autor ograniczy się do wskazania kilku najważniejszych przykładów przetwarzania owych fragmentów.

W taktach 12–21 kompozytor wykorzystuje zakończenie atonalnego pochodu z sekcji czwartej i *sčasovuje* go według różnych wzorów rytmicznych – także z sekcji pierwszej:

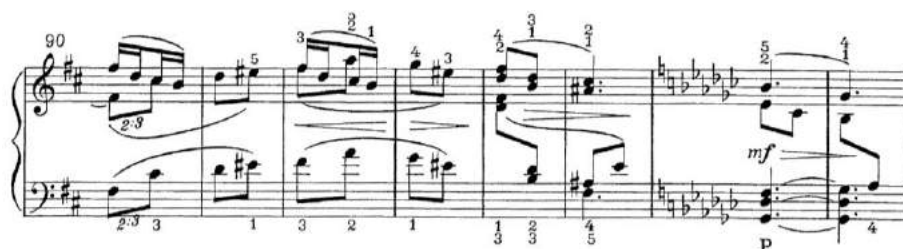


Takty 32–45 bazują w całości na materiale zaczerpniętym z sekcji pierwszej, by trzy takty przed *Presto* nawiązać do sekcji drugiej opadającymi tercjami *g – e*. *Presto* natomiast jest *sčasovką* czoła motywu pierwszego prowadzącą do kulminacji rozpoczynającej się w as-

moll (t. 57–62), spajającą sekcję pierwszą (t. 57–60), myśl z taktów 14–15 i sekcję trzecią. W takcie 63 narracja nabiera przyspieszenia – kompozytor przechodzi do A-dur z alteracjami i septymowego F-dur (t. 63–74), osiągając wyrazowe apogeum dzieła:



Ciekawie do montażu wertykalnego i horyzontalnego podchodzi Janáček w ostatniej części utworu. W taktach 90–95 wprowadza nowy materiał (dwie warstwy prowadzone *unisono*) z wmontowaną w owe warstwy *sčasovką* z taktu 32. Kompozytor zderza tę myśl z blokiem dźwiękowym w tonacji Ges-dur (t. 96 – 97), w który wpisuje transformację wycinka zarówno z drugiej, jak i trzeciej sekcji z początku miniatury.



Tak drastycznego, wyrazowego kontrastu dokonuje Janáček także we *Wspomnieniu*, gdzie po całotonowym fragmencie (skala całotonowa od dźwięku *h*), wykorzystującym materiał motywu przewodniego wprowadza oniryczną frazę w tonacji Des-dur. Ten, z pozoru niezwiązany z myślą przewodnią utworu element, jest wprost z owej myśli wyprowadzony, co udowadnia przykład przedstawiany przez Jana Jiraský'ego¹⁶⁴:

Wspomnienie – Motywy przewodnie
vs fraza tonacji Des-dur:



¹⁶⁴J. Jiraský (2005), op. cit. str. 184.

Drugim znakomitym przykładem metody montażu jest szósta miniatura pierwszej serii cyklu *Po zarośniętej ścieżce – Słowa zawodzą!*

Główną myśl utworu kompozytor przedstawia w trzech zasadniczych sekwencjach. Pierwsza z nich (t. 1–4, przypominająca niedokończone zdanie) jest podstawowym materiałem do skonstruowania dwóch kolejnych tj. *quasi* polki w drugiej sekwencji oraz krótkiego, powtórnego dwukrotnie, motywu w trzeciej sekwencji:



Forma utworu do złudzenia przypomina allegro sonatowe w mikroskali. Po ekspozycji trzech zasadniczych, kontrastujących frakcji (którą podobnie jak w sonacie klasycznej kompozytor nakazuje powtórzyć) następuje „przetworzenie”, wykorzystujące motywy „ekspozycji” (t. 9–29) poprzez horyzontalny montaż tychże i umieszczenie ich w różnych tonacjach przy jednoczesnym różnicowaniu ich zabarwienia ekspresyjnego. W takcie 30 Janáček rozpoczyna repryzowe *Adagio*, które scala wszystkie poprzednie myśli muzyczne, oscylując pomiędzy Es-dur i es-moll (a także molową i durową ich subdominantą).

Przedstawione powyżej przykłady doskonale ukazują, jak kompozytor łączy poszczególne motywy wykorzystując metodę montażu. Nawet, gdy decyduje się na horyzontalną ich kombinację, zachowuje fragmentaryczny – blokowy charakter.

Uzasadniona wydaje się więc paralela między Janáčkiem a Debussym (którego Janáček zresztą podziwiał, a *La Mer* podawał za przykład kompozycji skomplikowanej). Niemniej jednak, tworzenie prostych analogii pomiędzy tymi wielkimi postaciami muzyki XX wieku może okazać pułapką zarówno dla wykonawcy, pedagoga, jak i odbiorcy dzieł Janáčka. Należy przypomnieć, że fundamentem jego muzyki jest motyw o zabarwieniu wokalnym – nie jak u Debussy’ego instrumentalnym (za słaby punkt muzyki francuskiego mistrza uważał Janáček brak dostatecznej ilości klarownych motywów). Istotną różnicą jest również unaukowanie i teoretyzacja zagadnień muzycznych, silniejsza niż u Debussy’ego jej psychologizacja oraz czytelna zawartość emocjonalna i dramatyczna.

Pozostając przy problematyce dramatycznej siły muzyki kompozytora, warto przyjrzeć się miniaturze *Frydecka Panna Maria* i opisać ją w sposób wykorzystujący terminologię Janáčka i Wundta.

Utwór jest muzycznym opisem procesji idącej w kierunku kościoła w mieście Frýdek–Místek, w którym znajduje się figura Najświętszej Marii Panny¹⁶⁵. W pierwszych czterech taktach kompozycji, niejako „z ciszy”, wyłania się akordowo *sčasovaný* motyw przewodni utworu w niskich rejestrach fortepianu:



W kolejnym fragmencie Janáček wprowadza właściwy temat (w As-dur), który jest cytatem z modlitwy – pieśni *Zdrávas Maria*, którą napisał w roku 1904 na sopran/tenor, chór, organy/fortepian i skrzypce. Temat umieszcza na tle tremola i nuty pedałowej, którą wymieniają warstwa środkowa i dolna. W takcie piątym kompozytor zamieszcza wskazówkę interpretacyjną z *dálky* (z oddali):



Tak więc Janáček wprost sugeruje, jak należy odczytywać znaczenie tego fragmentu. Można to uczynić na dwa, niewykluczające się, sposoby:

- jako imitację śpiewu zbliżających się pątników, których głos dochodzi do słyszącego z oddali,
- jako przywołanie właściwego tej sytuacji wyobrażenia (*Vorsellung*), które przechodzi z cienia świadomości (*Blickfeld*) do jej jaskrawszego punktu (*Blickpunkt*).

W dalszej części kompozytor wycofuje się do czterotaktowego, akordowego motywu z początku utworu, który tym razem moduluje do tonacji des-moll (enharmonicznie cis-

¹⁶⁵Historia Bazyliki Wniebowzięcia NMP sięga XVIII wieku, kiedy to na wzgórzu Vápenka postanowiono wybudować świątynię dla odnalezionej w wieku XVII cudownej figury Maryi. Kościół jest do dziś jednym z najważniejszych ośrodków kultu maryjnego na Śląsku i najważniejszym w mieście Frýdek–Místek. Pielgrzymek udających się na święte wzgórze było w wieku XVIII tak wiele, że nawet katolicka cesarzowa Maria Teresa wydała zakaz ich organizowania.

moll). W owym czterotakcie zaznacza *crescendo* przygotowując ekspozycję kolejnego wyobrażenia:



Tym razem Janáček główną myśl dzieła opatruje komentarzem *blíže* (bliżej). Tutaj wspomnienie staje się coraz jaskrawsze – obiektywne przedstawienie przeobraża się z wolna w subiektywną jego interpretację. Kulminacją tego procesu jest organowo – improwizacyjny fragment *Un poco più mosso* w idiomatycznym des-moll:



Dopiero w tej części kompozycji przeszłość ustępuje miejsca teraźniejszości. Ten najbardziej „obecny” odcinek utworu jest uświadomieniem sobie tego, jakie konsekwencje w tym co jest ma to, co było – jest zapisem refleksji, która wychodząc z „ciemności”, dochodzi do „światła”.

Po burzliwej kulminacji Janáček powraca do głównej myśli miniatury, którą tym razem opisuje *dolce* (*blízko*). Wspomnienie procesji łączy tym samym z własną modlitwą i zwraca się w kierunku absolutu. Inaczej niż w *Puszczyk nie odleciał!* czy *Presto* z cyklu *We mgłach* znajduje ukojenie w końcowym *Adagio*, zapisując w ostatnich dwóch taktach akordy do złudzenia przypominające gregoriańskie „Amen”¹⁶⁶.



Otakar Hostinský, wybitny dziewiętnastowieczny czeski historyk, lingwista, muzykolog i estetyk, którego pisma Janáček doskonale znał, opisuje istotę dramatyzmu,

¹⁶⁶Miniatura *Frydecka Panna Maria* wykazuje także pokrewieństwo z *Katakumbami* z *Obrazków z wystawy* Modesta Musorgskiego. Musorgski, podobnie jak Janáček, decyduje się na połączenie długich fragmentów o fakturze akordowej z tremolo, na którym osadza zmodyfikowany temat.

jako uzmysłowienie sobie niejako cielesnej terażniejszości w naszym działaniu oraz poszukiwanie pewnej przyczynowości tego działania¹⁶⁷. Takie rozumienie dramatyizmu jest przez Janáčka silnie eksplorowane. Cykl *We mglach* bazuje w całości na tym założeniu. Podobne cechy obecne są także we *Vzpomínce*. W cyklu *Po zarośniętej ścieżce* ten sposób generowania dramatycznego napięcia występuje, oprócz miniatury *Frydecka Panna Maria*, w wielu innych utworach i przyjmuje różne rozmiary. Za przykład można podać *Nasze wieczory* (gdzie wspomnienie daje o sobie znać w części *Adagio*) lub *Adagio* z drugiej serii cyklu, gdzie w *Un poco più mosso* (inspirowanym bez wątpienia *Preludium e-moll* op. 28 nr 4 Chopina) kompozytor przerywa „nierzeczywistymi” motywami utrzymanymi w dynamice *pianissimo*:

Nasze wieczory:



Adagio (Un poco più mosso):



Dzięki technice *sčasování*, jak i metodzie tektonicznego montażu można uplasować Janáčka w gronie twórców, dla których oddanie złożoności ludzkiej psychiki i akcja dramatyczna miały najistotniejsze znaczenie – były podstawowym celem jej uprawiania. Nie należy zapominać, iż główną osią działalności kompozytora była opera. Wszystkie najwybitniejsze dzieła tego gatunku¹⁶⁸ (niedostatecznie obecne w polskich teatrach operowych) niosą w sobie багаż psychologicznej komplikacji i poddają próbie normy moralne i estetyczne¹⁶⁹.

¹⁶⁷J. Jiránek (1981), *Istotne cechy dramatyczne stylu fortepianowego Janáčka* [w:] Muzyka fortepianowa V, PWSM w Gdańsku, Gdańsk, str. 199.

¹⁶⁸Takie jak *Jenůfa*, *Káťa Kabanová* (*Katia Kabanowa*), *Příhody lišky Bystroušky* (*Przygody lisiczki chytruski*), *Věc Makropulos* (*Sprawa Makropulos*), *Z mrtvého domu* (*Z domu umarłych*).

¹⁶⁹Nie bez powodu kompozytor podziwiał operę *Wozzeck* Albana Berga, mówiąc, że *każdy jej dźwięk jest umoczony we krwi*: T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 239.

Zatem kompozytor przedstawia odbiorcy szereg wyobrażeń, które, choć same w sobie są atomami, tworzą nieprzerwany strumień i ukazują się w całej swojej złożoności – jedno po drugim. Miniatury fortepianowe Janáčka są w istocie swego rodzaju introspekcją – muzyczną rejestracją własnych myśli, nastrojów, stanów i wspomnień. Są także z pewnością kompozycjami skomplikowanymi tzn. przedstawieniami poszczególnych wyobrażeń, które łączą w sobie doświadczenia różnych zmysłów. Wypływają z najdalszych zakamarków pamięci artysty, tworząc obrazy z tego, co zostawiło swój ślad w całym spektrum świadomości.

6.4 *Spojovací formy*

Zgodnie z koncepcją *spojovací formy* każde połączenie pomiędzy dźwiękami można sklasyfikować według kryterium ekspresyjnego. Wydaje się więc, że każdy wykonawca posiadający świadomość, jaką w istocie funkcję pełniła dla kompozytora harmonika, jest w stanie, drogą pogłębionej analizy, wyklarować własny pogląd na temat roli, jaką odgrywa konkretny składnik w odniesieniu do innego. Jest to jedno z wielu zadań, które stoi przed interpretatorem każdego dzieła, a w szczególności dzieł Janáčka, w których, jak mówi Radoslav Kvapil, *mała ilość nut niesie w sobie ogromną ilość muzyki*¹⁷⁰. Na ów problem wykonawca natrafi w każdej opisywanej w tej pracy miniaturze i będzie musiał dokonać subiektywnego doboru środków, dzięki którym dookreśli to, co nie mieści się w tradycyjnej notacji (używając języka funkcjonującego w kręgach wykonawczych – zawiera się „pomiędzy dźwiękami”).

Niemniej jednak koncepcja form łączących przynosi trzy podstawowe pojęcia, na które warto zwrócić szczególną uwagę tj. *pocit*, *pacit* oraz *spletna*.

We fragmencie *Poco mosso* trzeciej części cyklu *We mglach* (t. 8–30) Janáček osadza podstawowy materiał motywiczny w szeregu następujących po sobie tonacji (*sčasovaných* w dwóch do czterech warstw). Całą sekcję rozpoczyna w tonacji e-moll z noną wielką w motywie przewodnim. Przechodzi następnie do G-dur (t. 10) z kwintą w podstawie, a w takcie 11 do septymowego A-dur (zmiana w warstwie najwyższej dotyczy wyłącznie rejestru).

¹⁷⁰Wywiad z prof. Radoslavem Kvapilem przeprowadzony przez autora 24–28.09.2020 r.

W kolejnym takcie (12) kompozytor wprowadza septymowe Cis-dur w partii lewej ręki i motyw z dysalterowaną tercją i noną małą w partii prawej (w tej samej tonacji). Takt 13 przynosi kulminację owego odcinka z tonacją Fis-dur z noną wielką w dolnej warstwie i półnutą *cis* w górnej. W kolejnym takcie Janáček rozładowuje napięcie rozłożonym trójdźwiękiem zmniejszonym od *dis*:



Analiza małego odcinka pozwala zauważyć ciąg elementów określanych jako *pacity* („cienie” składników już wybrzmiałych w świadomości słyszającego), *pocity* (jednostki brzmiące w czasie rzeczywistym) i ich *spletne* (*momenty chaosu*, w których następuje interferencja poszczególnych *pocitów* i *pacitów*). Im bliżej kulminacji, tym kompozytor bardziej komplikuje połączenia między składnikami, zwiększając tym samym ich stopień dysonowania. Jeśli przyjąć za Janáčkem, iż *chaotický okamžik* (*spletna*) trwa około 0,1 sekundy, to „czysty” akord Fis-dur z noną wielką usłyszeć można dopiero w połowie taktu 13.

Dalsza część kompozycji (aż do *Tempo I*) ukształtowana jest według tego samego wzoru, w którym jeden materiał motywiczny przedstawiany jest w różnych, coraz bardziej oryginalnych konfiguracjach harmoniczných (zgodnie z metodą *sčasování* i techniką montażu), generując nowe wartości brzmieniowe. Dzięki blokowemu ułożeniu poszczególnych części łatwiej jest śledzić następstwa *spletnych* – momentów maksymalnego emocjonalnego natężenia.

Podobna konstrukcja cechuje miniaturę *Szcebiotały jak jaskółki*. Pokrewieństwo wykazują w szczególności dwie pierwsze części *Meno mosso* (t. 17–30 oraz 39–57), gdzie kompozytor harmonicznie przetwarza podobny materiał melodyczno-rytmiczny wytwarzając tym samym szereg *pocitów*, *pacitów* i *spletnych*. Uwagę przyciąga jednak

fragment *Più mosso*, który zamiast oczekiwanej kulminacji przynosi utrwalenie *sčasovánego* akordu B-dur w dynamice *piano pianissimo*:



Jest to przykład retardacji umiejscowionej na samym szczycie akcji dramatycznej poprzez ugruntowanie jednego *pocitu* i „oczyszczenie” *spletnej*. Ostateczna puenta nadchodzi dopiero w taktach 65–67, gdzie kompozytor powraca do przewodniego motywu utworu, który podsumowuje cały odcinek akordem zmniejszonym zbudowanym od dźwięku *e*.

Podobnie postępuje w *Naszyc wieczorach*. Pierwszą sekcję (t. 1–39) łączy z sekcją drugą (od t. 40) powtarzając trzykrotnie w taktach 37–39 (w *sčasovce* warstwy środkowej) *ais – gis* w tonacji Cis-dur, a następnie tę samą *sčasovkę* osadza w Des-dur, utrwalając w ten sposób jeden *pocit* i redukując napięcie.



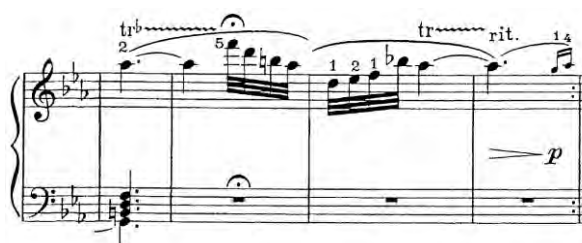
Tożsama strategia uobecnia się również w miniaturze *Opadły liść*, gdzie po kulminacji w takcie 22 Janáček kilkakrotnie powtarza zawarty motyw $c^2 - b^1 - es^2 - ges^1$ (rozdrabniając wartości i zapisując *accelerando*) i wyprowadza z niego tryl oparty o dźwięki *c – b*. Na przestrzeni 4 taktów (t. 26–29), w której słyszalny jest jeden rodzaj *pocitu*, odbiorca zostaje przygotowany na inny, dużo bardziej introspektywny fragment kompozycji (*Con moto*). Na zakończenie (od t. 46) Janáček znów zakomponowuje przyspieszenie na dźwiękach *c – b – es – ges* i przekształca je w tryl. Ugruntowany *pocit* służy tym razem repatriacji do pierwotnej myśli muzycznej utworu (t. 50). Tryl zatem jest u Janáčka katalizatorem zmiany wyrazowo - brzmieniowej:



Zatrzymanie narracji poprzez ustabilizowanie jednego *pocitu* – co wpisuje się w naturę trylu – można dostrzec w IV części cyklu *We mglach*. Janáček postanawia zakończyć burzliwą sekcję w taktach 77–94 mającym trylem *e – f* opartym na *sčasovce g – h*. Gwałtownie urywa poprzednią myśl melodyczną i harmoniczną (*es* funkcjonujące w t. 77–91 zamienia na *e*, a *fes* na *f*). Dzięki owej transformacji może przejść do prezentacji motywu przewodniego pierwszy raz w *piano*:



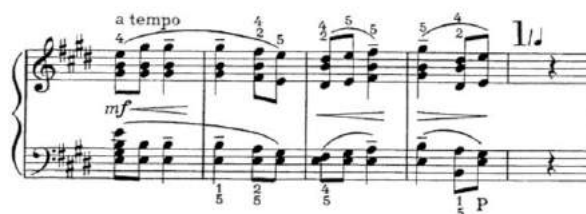
Tak samo postępuje w *Allegro* – drugiej części *Paralipomeny*, gdzie tryl wprowadza zupełnie nowy materiał o innym zabarwieniu ekspresyjnym:



„Oczyszczenie” *spletnej* kompozytor stosuje w pierwszej części cyklu *We mglach* oraz ostatniej miniaturze pierwszej serii *Po zarośniętej ścieżce*. W obu przypadkach myśl muzyczną urywa taktem na 1/4 zanim zdecyduje się ją kontynuować. W *Andante* (t. 51, 56, 110) Janáček daje wybrzmieć podstawie basowej:



W *Syčku* pozostawia natomiast pusty takt pomiędzy poszczególnymi frazami (t. 17, 22, 27, 42) dzięki czemu zyskuje czas na zneutralizowanie *pocitu* wcześniejszej myśli muzycznej:



Zupełnie inaczej postępuje natomiast w zakończeniu *Naszych wieczorów*. W ostatnich taktach miniatury (137–145) kompozytor stosuje metodę *zhust'ování*, czyli zagęszczenia *spletnych* w połączeniach poszczególnych głosów (ang. chordal thickening¹⁷¹). Wiodąca jest tutaj walka dwóch tercji – małej i wielkiej, budowanych od dźwięku *cis*. Janáček zachowuje napięcie do końca miniatury, którą zwieńcza tryumf trybu durowego.



Koncepcja *spojovací formy* jest jednym z tych idiomów twórczości kompozytora, którego wyeksponowanie w dużym stopniu zależy od indywidualnych decyzji artystycznych wykonawcy. Podstawowym zadaniem pianisty jest bowiem przekazanie słuchaczowi pełnego spektrum nastrojów i emocji zawartych, jak mówi sam Janáček, w każdym połączeniu harmonicznym.

¹⁷¹T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 227.

Rozdział VII

WYBRANE ZAGADNIENIA WYKONAWCZE

Pełniejszy ogłód zagadnień, które w temacie pracy określono mianem „differentia specifica” pozwala na sformułowanie kilku podstawowych tez dotyczących sposobu interpretacji miniatur fortepianowych Janáčka. Obserwacje przedstawione w owym rozdziale oparte są przede wszystkim o badania dotyczące praktyki wykonawczej, a także konsultacje z wybitnym interpretatorem dzieł autora *Pamiętnika zaginionego* tj. Radoslavem Kvapilem – uczniem Ludwika Kundery (studenta i przyjaciela kompozytora).

Podstawowym problemem w podejściu do interpretacji miniatur fortepianowych Janáčka wydaje się dosyć powszechne mniemanie, iż „Janáček wszystko zniesie”. Innymi słowy, niezależnie od tego, jakich wyborów dokona interpretator (świadomie lub nie), owe wybory zawsze da się w jakiś sposób uzasadnić.

Dziwić może fakt, iż z podobną pobłażliwością niektórzy wykonawcy nie podchodzą zazwyczaj do kompozycji Schönberga, Szymanowskiego czy Bartoka – twórców (mniej lub bardziej) współczesnych Janáčkowi.

Należy przyznać, iż sam tekst nutowy prowokuje, z jednej strony, do nadużywania pewnych środków wyrazu, z drugiej zaś, niedostatecznego ich uwypuklenia. Można więc założyć, że im więcej twórca pozostawia wolności pianiście, tym bardziej pianista powinien zachować artystyczną czujność, by prezentując swój punkt widzenia, właściwie odczytać idee kompozytora.

Wychodząc z założenia, iż *ignorantia legis non excusat* każdy wykonawca powinien podjąć próbę „wyposażenia” swojej interpretacji w możliwie jak największą liczbę argumentów, stojących za doбором konkretnych środków. Dzięki takiej perspektywie zdoła uniknąć przekroczenia cienkiej granicy, która przebiega pomiędzy wolnością a swawolą, zachowując jednocześnie pełną autonomię własnej wizji.

Za bazę świadomej interpretacji opisywanych utworów należy uznać znajomość podstawowych zagadnień dotyczących folkloru Czech i Moraw. Z tego punktu widzenia istotne wydaje się, iż pierwotnie niektóre części cyklu *Po zarośniętej ścieżce* były przeznaczone na fisharmonię. W miniatury te wpisany jest więc swoisty kod, który z łatwością mógł być przez odczytany przez „prostych ludzi” (z myślą, o których były

pisane). Nie umniejsza to w żaden sposób wartości artystycznej dzieł kompozytora. To, co dla współczesnych Janáčkowi wykonawców było niejako naturalnym sposobem interpretacji (szczególnie jeśli byli nimi wiejscy kantorzy sprawnie grający na fisharmonii), dla profesjonalnego pianisty może okazać się istotnym wyzwaniem.

Elementarne wydaje się być tutaj podmiotowe potraktowanie motywu, jako naczelnego budulca każdej kompozycji. Każdemu z nich winien wykonawca nadać wyraźny kształt i, przy zachowaniu integralności formalnej dzieła, pozwolić wybrzmieć samodzielnie (podobnie, jak wybrzmiewają poszczególne części zdania lub fragmenty pieśni).

Kompozytor daje w tym względzie konkretne wskazówki, umieszczając poszczególne motywy pod jednym łukiem. Łuk ów nie jest tożsamy z obowiązkiem artykulacji *legato*. Jest to charakterystyczny dla Janáčka sposób organizacji różnych elementów i podkreślenia ich odrębności.

Tak więc, niektóre z motywów mogą być kształtowane podobnie, jak dialekt hanacki – z naturalną łagodnością, bez wyraźnych akcentów (charakterystycznych dla języka czeskiego) i długimi samogłoskami, inne zaś – podobnie do dialektu laskiego, którego cechą jest używanie wyłącznie krótkich samogłosek.

W tym kontekście zasadnicze wydają się umieszczane przez kompozytora pauzy, często na mocnych częściach taktu. W tych przypadkach (*Molto adagio* z cyklu *We mgłach*, *We łzach* itd.) każda z zapisanych pauz powinna być wyraźnie „zaznaczona”, aby jak najmocniej przypominała oddech przed lub po wypowiedzeniu konkretnego słowa.

Warto w tym miejscu rozważyć kwestię systemu akcentuacji. Tutaj ponownie należy się odwołać do kształtów poszczególnych motywów i towarzyszących im harmonii. Stabilność pulsacyjna (której służy niewątpliwie tradycyjny sposób rozłożenia akcentów w takcie) nie odgrywa u Janáčka decydującej roli. Pożądana jest wręcz pewna doza swobody agogicznej i odejście od zachodnioeuropejskiego modelu wymagającego regularnego pulsu. Nie oznacza to jednak możliwości nieograniczonego stosowania *tempo rubato* – wykonawca powinien dokonać rozróżnienia pomiędzy „sentymentalnym”, romantycznym kształtowaniem fraz, a takim ich agogicznym ułożeniem, które koresponduje z naturą muzyki Janáčka.

Innym problemem jest obowiązek realizacji wszystkich zapisanych repetycji. Interesującą perspektywę przyjmuje tutaj Radoslav Kvapil, wskazując na ich związek z morawską muzyką ludową, która pełna jest powtórzeń poszczególnych fragmentów.

Każde z nich różni się od swojego pierwowzoru sposobem wykonania tej samej treści muzycznej, nawet gdy tekst pozostaje bez zmian. Sam Janáček podkreślał różnice w wykonaniach pieśni w zależności od nastroju osoby śpiewającej, miejsca, w którym dany utwór był prezentowany lub czy towarzyszyła temu konkretna okazja. Wykonawca jest więc zobowiązany do realizowania zapisanych repetycji.

Wyjątkiem od tej reguły jest jedynie trzecia część cyklu *We mglach*. W *Andantino* twórca pozostawił dowolność w omawianej kwestii. Zaproponował za tutaj trzy rozwiązania: zaniechanie powtórki, powtórzenie od taktu 37, powtórzenie od taktu 49 z pauzą ćwierćnutową na pierwszą wartość, lub powtórzenie od taktu 49 z przedtaktem zapisanym w pierwszej *volcie*. Autor wybrał pierwsze z nich, uznając, że repetycja tego konkretnego fragmentu może zaburzyć integralność narracyjną cyklu.

W pozostałych przypadkach pianista powinien różnicować powtórzenia pod względem agogicznym, artykulacyjnym, dynamicznym lub kolorystycznym czy poprzez eksponowanie innych niż przy pierwszym wykonaniu warstw.

Możliwość położenia nacisku na inne warstwy przy repetycji określonej sekcji ma również inne uzasadnienie. Po pierwsze, kompozytor uważał każdą z nich za reprezentację określonego stanu świadomości. Poprzez uwypuklenie którejś z płaszczyzn wykonawca ma szansę przedstawić odbiorcy nie tylko inną perspektywę artystyczną, ale także psychologiczną – stworzyć bardziej zróżnicowaną paletę wyobrażeń (*Vorstellungen*). Po drugie, kompozycje Janáčka często porównywane są z malarstwem kubistów takich, jak Georges Braque, Pablo Picasso. Analogia ta wydaje się być o tyle uzasadniona, o ile Janáček, podobnie jak kubiści, wykazywał tendencję do *repetycji spojrzeń na ten sam przedmiot przy zmiennym punkcie widzenia*¹⁷². Wydaje się, że w analogiczny sposób postępuje kompozytor ze *sčasování vrstvy*, gdzie ten sam motyw przedstawia z różnych perspektyw. Często wysnuwaną analogią jest także pokrewieństwo kompozycji Janáčka z malarstwem Marca Chagalla, który, podobnie jak on, nie obawiał się nawiązywać do różnych tendencji występujących w malarstwie, przetwarzając je. Chagall często w ramach jednego dzieła przedstawiał kilka płaszczyzn tematycznych (w tym tych, odnoszących się do reminiscencji krajobrazu kulturowego rodzinnego Witebska). Jego malarstwo oscyluje więc wokół techniki przestrzennego montażu, gdzie

¹⁷²Autor dziękuje za ten syntetyczny opis kubizmu dr hab. Bogumiłowi Książkowi z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

różniące się elementy koegzystują w ramach jednego przedstawienia, podczas gdy muzyka Janáčka montuje sekwencje muzyczne w czasie.

Tak więc, realizując repetycje lub wykonując kontrastujące ze sobą fragmenty, interpretator nie powinien zapominać o wyraźnym ich zróżnicowaniu i oddzieleniu za pomocą adekwatnych środków. Uzasadnia to również niezwykle trafne porównanie sposobu komponowania Janáčka do techniki montażu filmowego, które zaproponował Miloš Štedroň¹⁷³. Wybitny znawca twórczości kompozytora wskazuje, że to właśnie w dziełach fortepianowych artysta zaczyna stosować ową technikę, przenosząc ją stopniowo na grunt innych gatunków – muzykę kameralną, chóralną, symfoniczną i operę.

Cechy, które łączą dzieła Janáčka i morawską muzykę ludową, powinny być czytelne także w sposobie wykonania zakończeń utworów, w których funkcjonują długie wartości rytmiczne i krótka *sčasovka* jednocześnie (np. w miniaturach *Opadły liść*, *Dobranoc!* oraz IV część cyklu *We mglach*). W takim przypadku warto zrealizować zapisane *ritardando* w „stylu morawskim” tzn. proporcjonalnie zwolnić długie wartości rytmiczne i pozostawić *sčasovkę* w pierwotnym tempie. Taki typ *ritardanda* wywodzi się od sposobu, w jaki muzycy ludowi kształtowali zakończenia pieśni. Głos, prym i bas często wspólnie „wyhamowywały” bieg myśli muzycznej, podczas gdy sekundy lub cymbały konsekwentnie realizowały wcześniejszy puls.

Kolejnym istotnym zagadnieniem są oznaczenie metronomiczne pozostawione przez kompozytora. Z pewnością nie należy podchodzić do nich w sposób ortodoksyjny – w tym aspekcie zgodni są wszyscy wytrawni interpretatorzy dzieł Janáčka. Stanowią one swego rodzaju wskazówkę, która ma ułatwić wykonawcy identyfikację właściwego tempa. Według przekazów pozostawionych Radosławowi Kvapilowi przez Ludwika Kunderę, kompozytor miał tendencję do wyrażania sprzecznych opinii na temat sposobu, w jaki należy wykonywać ten sam fragment. Stało się to powodem licznych nieporozumień dotyczących m. in. określeń tempa. Przykładem może być miniatura *We lžach*, w której Janáček proponuje niemalże abstrakcyjne tempo 180 = ćwierćnuta, które ma odpowiadać oznaczeniu *Larghetto*.

W swoich badaniach autor zetknął się z dwoma poglądami na rozwiązanie tego problemu. Radosław Kvapil rozumie to oznaczenie jako wskazanie do przyspieszenia pomiędzy taktami 1–22 oraz 40–61 tak, aby od właściwego *Larghetto* dojść do tempa bliższego 180 = ćwierćnuta i wzmocnić ekspresyjny wyraz kulminacji w taktach 15–22

¹⁷³T. Vainiomäki (2012), op. cit. str. 260.

oraz 54–61. Z kolei Jan Jiraský uznaje oznaczenie metronomiczne za pomyłkę kompozytora i sugeruje zignorowanie jedynek stojącej przed liczbą 80. W swoim wykonaniu autor stara się pogodzić oba poglądy realizując pierwszą powtórkę taktów 1–22 w tempie *Larghetto*, a przy repetycji *accelerando* sugerowane przez profesora Kvapila.

Podobny problem sprawiają niektóre didaskalia dotyczące ekspresji (przy zastrzeżeniu, że większość z nich wydaje się być zupełnie adekwatna). Jednym z takich określeń jest *lehce* (*leggiero*) w takcie 8 *Andantino* (trzeciej części *We mglach*). Wydaje się, iż „ciemne” brzmienie akordu e-moll, na którym zbudowany jest motyw, w żadnej mierze do tego terminu nie przystaje (tonacja e-moll jest podstawą miniatury *Tak niewyobrażalny niepokój*). Po skonsultowaniu tej kwestii z Radoslavem Kvapilem autor postanowił, za jego radą, ową wskazówkę uznać za niebyłą i położyć nacisk na posępny wyraz zapisanej w tym miejscu harmonii.

Te same wątpliwości dotyczą niektórych oznaczeń dynamicznych. W takcie 73 pierwszej części cyklu *We mglach*, kompozytor zapisuje *sempre espressivo fortissimo* (bądź *sempre fortissimo espressivo*). Jednocześnie używa wyraźnie oszczędniejszych rozwiązań fakturalnych, niż we fragmencie poprzedzającym (t. 64–72). Co więcej, motyw przewodni pojawia się tutaj w tonacji As-dur. Kluczem do rozwiązania owej sprzeczności może być wysunięcie na pierwszy plan określenia *sempre espressivo*, nie zaś na *fortissimo*, do którego umieszczenia mogła sprowokować kompozytora jego ekstrawertyczna natura i niedbałość o czytelny zapis. *Fortissimo* może dotyczyć tutaj nie tyle głośności, co siły ekspresji.

Pozostając przy tematyce oznaczeń dynamicznych, warto rozpatrzyć problem często zapisywanej przez Janáčka dynamiki *piano pianissimo*. Jak ujmuje to trafnie Max Brod *utwory Janáčka wymagają rozwiniętej techniki pianissimo*. We wcześniejszym zdaniu tej samej wypowiedzi pisze natomiast: *standardowe figury, pasaże, dzięki którym wykonawca mógłby gonić naprzód od efektu do efektu, nie znajdują tutaj miejsca. To dokładnie dlatego te utwory są niezmiernie trudne do wykonania*¹⁷⁴. Max Brod zdaje się sugerować, że jedynym skutecznym narzędziem oddziaływania na odbiorcę są typowo artystyczne środki wyrazu, wśród których umiejętność wydobywania z instrumentu odpowiedniego dźwięku w najniższych dynamikach odgrywa najistotniejszą rolę. Jeśli zatem popatrzyć na ów problem z szerszej perspektywy, można wytłumaczyć stosunkowo

¹⁷⁴B. Steege (2011), *Janáček's chronoscope*. Journal of the American Musicological Society, University of California Press, Berkeley 2011, str. 658.

niewielką popularność muzyki fortepianowej Janáčka we współczesnej pianistyce. Niektóre aktualne trendy skupiają się wokół logiki natychmiastowych efektów i podporządkowują wykonawstwo olimpijskim zasadom „szybciej, wyżej, mocniej”. Taki sposób pojmowania sztuki często nie obejmuje niestety „refleksji w dynamice *piano pianissimo*”, a poszukiwanie artystycznej głębi nie stanowi tu najatrakcyjniejszej wartości. Jeśli natomiast wykonawca zamierza podjąć się interpretacji dzieł Janáčka, powinien starać się poszerzać swoje umiejętności w zakresie, jak mówi Brod, *techniki pianissimo*, także w jej wymiarze ekspresyjnym.

Wziąwszy pod uwagę, iż muzyka ta operuje często skrajnymi odcieniami emocji i nastrojów, wykonawca powinien uwypuklić je za pomocą adekwatnych dynamik – od omawianego już „nierealnego” *pianissimo*, aż po agresywne *forte*. Janáček nie znosi emocjonalnej próżni i pośrednich rozwiązań. Jak pisze Miroslav Barvík: *wszelkie inne próby interpretacji poza samą treścią kompozycji i jej jakże osobliwego klimatu z pozycji chociażby akademickiej wykładni nie mają sensu i są po prostu „antyjanáčkowe”*¹⁷⁵. Każde wykonanie niesie w sobie ryzyko wykorzystania istniejących w praktyce uniwersyteckiej wzorców i próbę „wtłoczenia” Janáčka w ramy np. późnego romantyzmu czy impresjonizmu, które w tym przypadku nie znajdują najmniejszego zastosowania i stoją w opozycji do natury tej muzyki.

Wartym omówienia zagadnieniem dotyczącym notacji są niektóre oznaczenia *accelerando*, którym nierzadko towarzyszy rozdrobnienie wartości rytmicznych. W opisywanych dziełach znajdują się dwa takie przykłady – w czwartej części cyklu *We mgłach* oraz w *Opadłym liściu* z pierwszej serii *Po zarośniętej ścieżce*:

We mgłach (cz. IV):



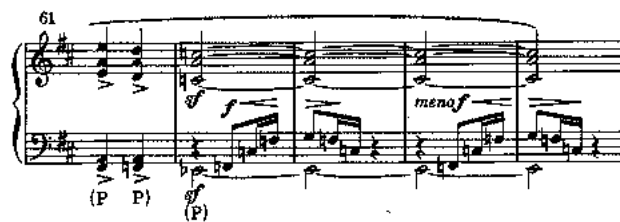
Opadły liść:



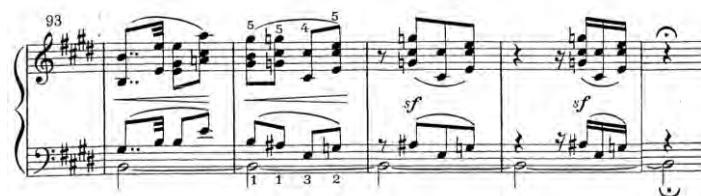
¹⁷⁵M. Barvík (1983), *Fortepianowe utwory Leoša Janáčka* [w:] *Muzyka Fortepianowa V*, PWSM w Gdańsku, Gdańsk, str. 140.

Wydaje się, iż dosłowne odtworzenie zapisanych wartości (nagłe przejście z podziału ósemkowego na szesnastkowy) nie odpowiada zamiarowi kompozytora tzn. spowodowaniu wykonawcy do zrealizowania znaczącego przyspieszenia poprzez wzmocnienie *accelerando* stosowną notacją rytmu (w pierwowzorze IV części *Mgieł* Janáček nie używa oznaczenia *Presto*, ale *Allegro*; zamiast szesnastek zapisuje wyłącznie ósemki). Jeśli założyć, iż zjawisko automatycznego podziału wartości rytmicznych na jednostki dwa razy krótsze w małej przestrzeni czasowej nie występuje w ludzkiej mowie, należy zastosować tu zasadę proporcjonalnej akceleracji.

Ważnym problemem wykonawczym jest możliwość użycia pedału sostenuto (Janáček bowiem często korzysta z nuty pedałowej). W przytłaczającej większości przypadków wystarczające wydaje się stosowanie prawego pedału, który powoduje nakładanie się różnych brzmień i wyeksponowanie *spletnych*. Niemniej jednak w niektórych przypadkach zastosowanie pedału środkowego jest pożądane. Jednym z nich są takty 62–67 w trzeciej części cyklu *We mgłach*:



Jeśli nie da się natomiast utrzymać rezonansu któregoś z kluczowych składników pedałem sostenuto, należy taki składnik w stosownym czasie powtórzyć. Rozwiązaniem takim można posłużyć się np. w miniaturze *Puszczyk nie odleciał!* Dźwięk w podstawie basowej powinien być słyszalny nawet w momencie, w którym milkną inne warstwy. Bez repetycji zachowanie jego brzmienia jest na współczesnym fortepianie niezwykle trudne:



Pomimo iż instrument Janáčka (Ehrbar) nie miał środkowego pedału, cechowało go bogate brzmienie, dzięki któremu długie dźwięki zachowywały swój rezonans, a krótkie

sčasovki były selektywne. Zawdzięczał to m. in. skórzanym młotkom oraz krótkim, obłym tłumikom¹⁷⁶.

Oznaczenia pedalizacyjne zasugerowane przez kompozytora i poszczególnych wydawców należy traktować jako sugestie i podjąć próbę zastosowania prawego pedału w zależności od instrumentu, na którym wykonywane jest dzieło oraz warunków akustycznych pomieszczenia.

Jednym z najistotniejszych problemów, w pewien sposób powiązanych z pedalizacją, jest wyczulenie wykonawcy na wszystkie zmiany harmoniczne, połączenia głosów oraz zamiany fakturalne. Powinnością interpretatora jest takie wykonanie dzieła, które w sposób czytelny ukaże całe bogactwo psychologicznej komplikacji. Wykonawca winien podejść do omawianych kompozycji jako do utworów o strukturze polifonicznej, a przynajmniej heterofonicznej. Poszczególne warstwy najczęściej różnią się sposobem organizacji myśli muzycznej. Wrażliwość na zmianę barwy w małych jednostkach czasu, wyczulenie na następujące po sobie harmonie i przywiązywanie wagi do *spletnej*, a także wertykalne różnicowanie brzmieniowe i artykulacyjne wydaje się nieodzownym elementem właściwej interpretacji dzieł artysty.

Warto powrócić tutaj do Wundta i określić kompozycje Janáčka jako *stały prąd w strumieniu świadomości*, gdzie jedno wyobrażenia zastępowane są drugimi. Wykonawca ma więc do czynienia z kompozycją skomplikowaną zarówno w rozumieniu Janáčka, jak i zgodną z potoczną wykładnią tego przymiotnika.

¹⁷⁶Za podzielenie się tą informacją autor dziękuje Panu Ryszardowi Gazdowiczowi.

ZAKOŃCZENIE

*Übernormale Empfindlichkeit für Minima*¹⁷⁷ – tak istotę stylu wypowiedzi artystycznej Janáčka określił Max Brod. Miniatury fortepianowe kompozytora są jednym z najdoskonalszych przejawów owej wrażliwości, także ze względu na specyfikę samego gatunku, wymuszającego kompresję idei estetycznej w niewielkiej przestrzeni czasowej. Wyznacznikiem wyjątkowości dzieła Janáčka jest zmiana postrzegania nie tyle samego archetypu miniatury (tak silnie utrwalonego przez romantyzm) ale dokonanie kluczowych przewartościowań w ramach istniejącej formuły. Bez wątpienia jego muzyka jest *jedną z historycznych możliwości wyjścia z romantyzmu*¹⁷⁸.

Na pierwszy plan wysuwa się wyraźne zakotwiczenie dzieła kompozytora w muzyce ludowej, która stanowiła inspirację dla pokoleń twórców romantycznych. Jednak różnica pomiędzy Janáčkem a jego protoplastami polega na tym, iż Janáček nie stara podporządkować jej zasadom, którymi powinna rządzić się „sztuka wysoka”. Ludowość przestaje być dla kompozytora jedynie inspiracją, a staje się konstytutywną cechą jego stylu – w obszarze jego zainteresowań nie leży cytowanie ludowych melodii i ich adaptacja na grunt własnego języka¹⁷⁹. Innymi słowy, nie pragnie muzyki ludowej romantycznie „zasłyszeć” ale modernistycznie ją „wymancypować”.

Kolejnej zmiany dokonuje kompozytor w podejściu do właściwości ekspresyjnych dzieła. Kundera uważa Janáčka za jedyne wielkiego twórcę, któremu można nadać miano ekspresjonisty w sensie pełnym i dosłownym – *dla niego wszystko jest ekspresją i żadna nuta nie ma prawa bytu, jeśli ekspresją nie jest*¹⁸⁰. Podstaw dla ekspresji artystycznej twórca szuka w „prawdzie” naukowej, uważając każdy, nawet najmniejszy komponent utworu za reprezentację danego stanu mentalnego czy mierzalnych procesów psychicznych i fizjologicznych. Sztuka Janáčka kreuje wizję rzeczywistości, w której centrum stoi kondycja i doświadczanie człowieka. Dzięki takiej perspektywie każda z miniatur stanowi osobny mikrokosmos o zróżnicowanej wewnętrznie treści – *jest przebogatym wachlarzem nastrojów, bezwzględny, zwrotnie potęgą zderzeniem czułości i brutalności, uniesienia i spokoju*¹⁸¹.

¹⁷⁷Ponadprzeciętna wrażliwość na minima [tłum.]; B. Steege (2011), op. cit. str. 666.

¹⁷⁸M. Kundera (1996), op. cit. str. 166.

¹⁷⁹Przy zastrzeżeniu, że nie chodzi tutaj o pierwszy okres twórczości kompozytora oraz aranżacje pieśni, które ze swojej natury musiały zawierać materiał oryginalny.

¹⁸⁰M. Kundera (1996), op. cit. str. 164.

¹⁸¹M. Kundera (1996), op. cit. str. 165.

Dramatyczną siłę tej muzyki potęguje adekwatność i oryginalność doboru środków. To właśnie dlatego muzyka Janáčka tak silnie oddziałuje na wykonawcę i odbiorcę. Sam Janáček mówi o swoich miniaturach:

*Nie chodzi o to, żeby słuchasz znał konkretny przypadek, do którego utwór nawiązuje. Wręcz przeciwnie – niech przemyśli sobie, co z jego życia jest właściwe odpowiednim nazwom pojedynczych numerów*¹⁸².

Ów cytat prezentuje na wskroś nowoczesne myślenie o sztuce – sztuce angażującej odbiorcę. Wyzwanie stojące przed pianistą przypomina to, z którym musi mierzyć się aktor, wcielający się w powierzoną mu rolę. Wielki rosyjski teoretyk teatru, Konstantin Stanisławski, uważał za najważniejsze zadanie aktora wzbudzenie w sobie takiego uczucia, jakie mogłoby towarzyszyć postaci przez niego granej¹⁸³. Podobną zasadę można odnieść do muzyki Janáčka – wykonywanie jej z pominięciem etapu autorefleksji, czy jak powiedziałby Wundt spostrzegania wewnętrznego, wydaje się z góry skazane na niepowodzenie.

Janáček jawi się więc jako kompozytor *par excellence* modernistyczny. Mimo iż nie pozostawił po sobie żadnego syntetycznego manifestu (co niekiedy uważane jest za wyznacznik nowoczesności), to zarówno jego dzieła fortepianowe, jak i prace teoretyczne stanowią jego ekwiwalent. Uznanie Janáčka za modernistę idącego drogą realizmu psychologicznego to bodaj jedyna możliwa, oprócz kunderowskiej, klasyfikacja jego języka muzycznego – języka, który wybitni minimaliści (m. in. Steve Reich) uważają za swój początek.

Zatem wielkiego kompozytora należy wpisywać w obszerniejszy, światowy kontekst ewolucji sztuki. Jego muzyka nie jest *pięknym ogrodem położonym obok Historii*¹⁸⁴ ale jednym z ważniejszych ogniw jej rozwoju (choć kwestia ta nawet po niespełna stu latach od śmierci artysty jest podnoszona sporadycznie). Janáček wpisał się w potężny, modernistyczny ruch reprezentowany przez Schönberga, Joyce’a, Kafkę, Berga, Weberna, Klimta czy Schielego. Poszedł jednak swoją własną artystyczną ścieżką,

¹⁸²J. Jiraský (2005), op. cit. str. 50.

¹⁸³K. Stanisławski (2018), *Praca aktora nad sobą*, tom I-II, wyd. III, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2018.

¹⁸⁴M. Kundera (1996), op. cit. str. 172.

starając się uchwycić najgłębszą i najprawdziwszą naturę człowieczeństwa. Natura ta ujawnia się u niego w czymś najbardziej nieuchwytnym tj. w *swojej skromności*¹⁸⁵.

¹⁸⁵B. Steege (2011), op. cit. str. 660.

BIBLIOGRAFIA

Publikacje naukowe:

Baker T. - *A biographical dictionary of musicians – second volume*, New York: G. Schirmer, Nowy Jork 1900.

Barvík M. - *Fortepianowe utwory Leoša Janáčka* [w:] *Muzyka Fortepianowa V*, PWSM w Gdańsku, Gdańsk 1983.

Beckerman M. - *Janáček as Theorist*, Pendragon Press, Sheffield 1994.

Doliński D., Strelau J. - *Psychologia akademicka: Tom 1*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2018.

Döring W. O. - *Główne kierunki nowoczesnej psychologii*, Zakład Naszej Księgarni, SP. AKC. Związku Nauczycielstwa Polskiego, Warszawa 1937.

Fukač J. - *Wpływ Chopina na styl fortepianowy Leoša Janáčka*, *Muzyka* 1966 nr 1(40).

Gerring R. J., Zimbardo P. G. - *Psychologia i życie*, PWN, Kraków 2012.

Guczalski K. - *Co, w gruncie rzeczy, podważał Hanslick?* [w:] *Peter Kivy i jego filozofia*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2015.

Hanslick E. - *O pięknie muzycznym. Przyczynek do rewizji estetyki sztuki dźwięków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2018.

Hrivnak L. - *Revealing Janáček: On an Overgrown Path – Series I*, praca doktorska – materiał niepublikowany, University of Kansas, Kansas 2013.

Janáček L. - *Usta* [w:] Lidové noviny, ročník XXXI numer 331; tłumaczenie Anny Balickiej na podstawie fotokopii oryginału z prywatnych zbiorów Radoslava Kvapila, Brno 1923.

Jandera K. - *Z problematyki realizmu krytycznego w twórczości fortepianowej Leoša Janáčka z uwzględnieniem cyklu „Po zarostlém chodníčku” i Sonaty „I X 1905 – Z Ulice”* [w:] Muzyka fortepianowa III, PWSM w Gdańsku, Gdańsk 1979.

Janičková I. - *Utwory fortepianowe Leoša Janáčka* [w:] Muzyka Fortepianowa III (część druga), PWSM w Gdańsku, Gdańsk 1979.

Jarzębska A. - *Spór o piękno muzyki*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2004.

Jiránek J. - *Janáček's Aesthetics* [w:] Musicological Annual XVI, Ljubljana 1980.

Jiraský J. - *Klavírní Dílo Leoše Janáčka*, Janáčkova Akademie Múzických Umění v Brně, Brno 2005.

Jokeš P. - *Przewodnik po historii narodu i państwa*, Avalon, Kraków 2021.

Josephson N. S. - *Cyclical Structures in the Late Music of Leoš Janáček* [w:] The Musical Quarterly, Oxford University Press, Oxford 1995.

Kundera M. - *Spotkanie*, tłum. Bieńczyk M., PIW, Warszawa 2009.

Kundera M. - *Zdradzone testamenty*, tłum. Bieńczyk M., PIW, Warszawa 1996.

Kundera L. - *Janáčekův klavírní sloh*, Hudební rozhledy nr 5, Praga 1924.

Leoš Janáček: Life, Work and Contribution, red. Carrasco C., The Journal of the Graduate Association of Musicologists and Theorists at the University of North Texas, Denton 2013.

Linde-Usiekniewicz J. - *Między langue a parole: język w perspektywie kodowania* [w:]

Linguistica Copernicana nr (10)/2013, Instytut Językoznawstwa UMK, Warszawa 2013.

Muzyka Czechosłowacka XX wieku, red. Krassowski J., Podejko P., Podhajski M., Poszowski A., PWSM w Gdańsku, Gdańsk 1974.

Pearl J. - *Eavesdropping with a Master: Leoš Janáček and the Music of Speech* [w:] Empirical Musicology Review vol. 1 nr 3, University of California, Santa Barbara 2006.

Rudziński W. - *Muzyka naszego stulecia*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1995.

Sajna-Mataczyńska M. - *Ewolucja stylu fortepianowego Leoš Janáčka na przykładzie wybranych utworów*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 2016.

Słownik-przewodnik filozoficzny. Osoby – problemy – terminy, red. Maryniarczyk A., Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2012.

Stanisławski K. - *Praca aktora nad sobą*, tom I-II, wyd. III, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2018.

Steege B. - *Janáček's Chronoscope* [w:] Journal of the American Musicological Society, University of California Press, Berkeley 2011.

Štědroň M. - *Janáček, modernismus, avantgarda* [w:] Hudební rozhledy nr 7, Praga 2004.

Tyrrel J. - *From Rubinstein to Rebikov: influence of Russian composers on Janáček*, Cardiff University, Cardiff 2015.

Tyrrel J. - *Janáček and modernism* [w:] Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity, Univerzita Masaryka v Brně, Brno 2006.

Vainiomäki T. - *The musical realism of Leoš Janáček – from speech melodies to a theory of composition*, The International Semiotics Institute, Helsinki 2012.

Vogel J. - *Janacek*, PWM, Kraków 1983.

Wingfield P. - *Speech Melody Theory in Concept and Practice* [w:] Cambridge Opera Journal, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

Władcy snów, Puchala J., Urban O. M., Kossowska I., Hnojil A., Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, Kraków 2014.

Zahrádka J. - *Preface* [w:] *In the Mists*, Henle Verlag, Universal Edition, Monachium 2016.

Zahrádka J. - *Preface* [w:] *Po zarostlém chodníčku*, Bärenreiter Praha, Praga 2006.

Zieliński T. - *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Wydawnictwo COK, Warszawa 1980.

Zubik M. - *Historia Katedry Fortepianu Akademii Muzycznej w Krakowie w zarysie*, praca magisterska - materiał niepublikowany, Kraków 2018.

Materiały nutowe:

Chopin F. - *Etiudy*, ed. Ekier J., PWM, Warszawa 2015.

Chopin F. - *Sonaty*, ed. Ekier J., PWM, Warszawa 2015.

Janáček L. - *In the Mists*, ed. Zahrádka J., Henle Verlag, Universal Edition, Monachium 2016.

Janáček L. - *Klavírní miniatury*, ed. Dlouhý J., Kubík R., Universal Edition, Editio Moravia, Wiedeń 2017.

Janáček L. - *Klavírní skladby*, ed. Kundera L., Burghauser J., Supraphon Praha, Praga 1979.

Janáček L. - *Po zarostlém chodníčku*, ed. Kundera L., Burghauser J., Bärenreiter Praha, Praga 2006.

Janáček L. - *Po zarostlém chodníčku*, ed. Kurz V., Schäfer F., Supraphon Praha, Praga 1977.

Janáček L. - *V mlhách*, ed. Kundera L., Burghauser J., Bärenreiter Praha, Praga 2006.

Janáček L. - *Vybrané klavírní skladby*, ed. Pivoda O., Bärenreiter Praha, Praga 2018.

Strony internetowe:

<https://www.biografie-niemieckie.pl/wilhelm-wundt>

<https://www.biografie-niemieckie.pl/helmholtz-hermann-von>

<https://encyklopedia.pwn.pl>

<https://www.ceskyhudebnislovník.cz>

<https://www.leosjanacek.eu>

Wywiady:

Wywiad z prof. Radoslavem Kvapilem, który odbył się w dniach 24–28.09.2020 r. w Pradze. Nagranie rozmowy znajduje się na nośniku należącym do autora pracy.

ANEKS

L. Janáček (1923) – *Usta* [w:] Lidové noviny, rocznik XXXI numer 331; tłumaczenie Anny Balickiej na podstawie fotokopii oryginału z prywatnych zbiorów Radoslava Kvapila, Brno 1923.

Usta

Usta, buźka, i coraz większa buzia, paszcza, gęba, ryj; i dziób i ssawka – to młynki, przez które płynie ta sama woda. Każdy miele według swej budowy: kaszy, brei i gromu; tęsknota, radość i rozpacz. Niejeden często miele na próżno.

*

Włochaty trzmiel zbyt wcześnie wyszedł wiosną na słońeczko. W żółto-czerwonym kożusku z czarnymi pręgami przemierza trawnik w ogrodzie wzdłuż i wszerz.



Daremnie! Na młodej zieleni brak jeszcze kwiatuszka.

Mijam podobnie włochatego człowieka. Jedynie łaty na ubraniu. Ba, wydawało mi się, że również na twarzy. Żółtawą na policzkach i na czole, na nosie czerwonawą, w oczodołach wodnistą, na głowie wypaloną.

Siedział i wygrzewał się w wiosennym, kwietniowym słońcu na Kolišti w Brnie.



Blagam, nie wyganiajcie mnie! Przecie jest zimno!

prawił na wpoły sąsiadowi, na wpoły sobie samemu. Godziło we mnie to wyblakłe wspomnienie niedoli czeskiego robotnika.

*

Jeśli ton, który spaja wszystkie dźwięki słowa, to podstawa sylaby (lub jednosylabowego słowa) to bzyczenie trzmiela



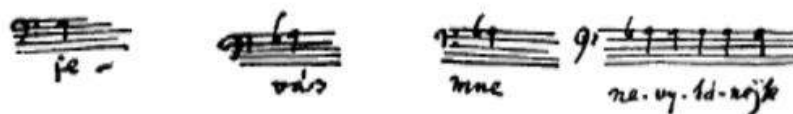
jest już sylabą lub słowem.

Przetłumaczyłbym je jako: zzzima – chłód!

Porównajcie owada



Z sylabą–słowem kosmatego człowieka



te wszystkie są już właśnie dziełem „artystycznego” młynu!

*

Artykulacja *jednej* głoski w sylabie

Z *dwoma* głoskami (*nie*) trwa . . 0.00068 minuty, w sylabie

Z *trzema* głoskami (*pęk*) . . . 0.000316 minuty

Z *czterema* głoskami (*wsadź*) . . 0.000256 minuty,

Z *pięcioma* głoskami (*wrzask*) . . 0.00008 minuty

Z *sześcioma* głoskami (*schnąć*) . 0.00004 minuty¹⁸⁶.

Oczywiście zauważalne jest *przyspieszanie* w artykulacji.

¹⁸⁶ Próby mierzenia chronometrem Hippa w szkole muzycznej w Brnie. Tonacja sprężyny zegarowej h1-g. Notatka Janáčka.

Im więcej głosek dołącza się do sylaby, tym szybciej się je wymawia.

Jaki pośpiech, gdy jest ich aż sześć!

Jaka próba podołania artykulacji!

Odpychać je, gdzie się da!

Zamiast „przecież” – przecie; dwugłoski spajać, zamiast *ci* samo tylko *ć* aż do lichego *c*!

Streścić je, najszybciej jak tylko się da! Tak się ujawnia wpływ, kontrola, świadomość.

Gdyby artykulacja głoski trwała 0.0153 minuty (około 1 sekundę), nie wiedzieliśmy już w tym momencie, o czym mówimy.

Nawet jeśli artykulacyjny „młyn miele” przecież raz pomału, raz śpieszy się z twardymi głoskami, a na czystych tonach z kolei przystaje. Usta już tylko „artystycznie” mielą; artykulacja to sposób śpiewu.

*

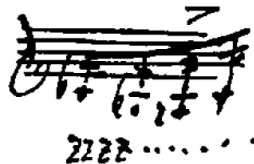
Kwiatów w maju już pełno w ogrodzie; sam zapach, sam miód.

Co kielich kwiatu, tam pije pszczołka.

W powietrzu na słońcu unosi się ich bzyczenie:



Śledzę mowę jednej z nich:



Dogaduje innej w locie.

Ile w tym słów? Tłumaczę je jako „siadajcie zbierajcie, ssijcie! Słońce świeci!”
Rozumieją się.

Dlatego „rozumiemy“ również czystą melodię. Idzie w niej ton za tonem, a każdy jest częścią podstawy rozumienia sylabicznego.

*

Dlatego może wyczujecie również otępiałą rezygnację tej melodii:



Być może zrozumieliście także przytłaczające oskarżenie człowieka: „Błagam, nie wyganiajcie mnie! Przecie jest zimno!”

Z języka czeskiego przełożyła Anna Balicka

PODZIĘKOWANIA

Szczególne podziękowania należą się prof. dr. hab. Andrzejowi Pikulowi – mojemu promotorowi, który od szesnastu lat, z najszczerzym oddaniem, towarzyszy mi w artystycznej i osobistej drodze. Dziękuję również za jego ogromny wkład w powstanie tej pracy oraz wprowadzenie w świat twórczości Janáčka, którego dzieł mógłbym nie zgłębić bez inspiracji ze strony swojego Mistrza i Przyjaciela.

Dziękuję także Pani Marii Pikul za jej celne sugestie, zaangażowanie i zawsze okazywaną życzliwość.

Dziękuję również prof. Radosławowi Kvapilowi. Jego wskazówki interpretacyjne oraz kreacje artystyczne na zawsze pozostaną najistotniejszym punktem odniesienia dla mojego postrzegania tej muzyki.

Za najwyższej próby profesjonalizm dziękuję reżyserowi dźwięku i serdecznemu przyjacielowi Panu Jackowi Wawro. Dziękuję także Panu Marcinowi Domżałowi za współpracę przy postprodukcji dzieła artystycznego. Panu Jakubowi Dziurzyńskiemu za przygotowanie instrumentu.

Swoją wdzięczność kieruję ku dr. Maciejowi Negreyowi (za wkład merytoryczny, wsparcie i cenne rady), Panu Petrowi Šelfowi (za wprowadzenie mnie w krąg kulturowy Czech), prof. dr. hab. Marii Pomianowskiej (za konsultację dotyczącą morawskiej muzyki ludowej), dr. hab. Joannie Łukasik i prof. dr. hab. Andrzejowi Murzynowi (za pomoc w zgłębianiu problematyki badań Herbarta, Helmholtza oraz Wundta), prof. dr. hab. Barbarze Łypik-Sobaniec oraz dr. hab. Sławomirowi Cierpikowi (za wszystkie uwagi i osobiste zaangażowanie), dr. Petrowi Jokešowi (za konsultację w zakresie historii Czech i Moraw), Dyrektor prof. dr. hab. Marcie Wierzbieniec i pracownikom Filharmonii Podkarpackiej im. A. Maławskiego w Rzeszowie (za ciepłe przyjęcie i koordynację sesji nagraniowych) oraz wielu innym.

Najmocniej dziękuję moim niezawodnym tłumaczkom języka czeskiego – Pani Annie Balickiej oraz Siostrze Marzenie Włodawskiej, bez których z pewnością nie zrozumiałbym tak wiele. Za znakomity przekład pracy na język angielski dziękuję Panu Jakubowi Prachowskiemu, a za doskonałą korektę oryginału Pani Sylwii Zasadzie. Za współpracę przy tłumaczeniu dziękuję także Pani Jolancie Dziedzic - Grzesik.

Dziękuję także moim rodzicom, którym dedykuję tę pracę, całej mojej rodzinie, a także przyjaciołom. Bez ich wsparcia ta rozprawa nigdy by nie powstała.

STRESZCZENIE

Mateusz Zubik

*Leoš Janáček jako mistrz miniatury fortepianowej.
Charakterystyka „differentia specifica” języka muzycznego kompozytora jako
podstawa świadomej interpretacji cykli miniatur
„Po zarośniętej ścieżce”, „We mgłach” oraz „Wspomnienia”*

Praca doktorska przygotowana pod kierunkiem **prof. dr. hab. Andrzeja Pikula**

Słowa kluczowe: Leoš Janáček, interpretacja, miniatura fortepianowa, cykl miniatur, *nápěvky mluvy* – melodie mowy, *reální motiv* – motyw realny, *spojovací formy* – formy łączące, *sčasování*, *sčasovka*, *skladba komplikační* – kompozycja skomplikowana, tektoniczny montaż, realizm psychologiczny, folklor Czech i Moraw.

CZEŚĆ I

Celem artystycznej pracy doktorskiej jest dokonanie rejestracji miniatur fortepianowych Leoša Janáčka zawartych w cyklach *Po zarośniętej ścieżce*, *We mgłach* oraz utworu *Wspomnienie*. Interpretacja wyżej wymienionych dzieł oparta jest o badania autora w zakresie idiomatycznych cech języka muzycznego kompozytora oraz praktyki wykonawczej.

CZEŚĆ II

Podstawowymi celami opisu artystycznej pracy doktorskiej są:

- ukazanie mistrzostwa kompozytorskiego Leoša Janáčka w oparciu o charakterystykę „differentia specifica” jego języka muzycznego na podstawie cykli miniatur *Po zarośniętej ścieżce*, *We mgłach* oraz utworu *Wspomnienie*,
- zbadanie idiomatycznych cech tego języka i ich wpływ na decyzje artystyczne wykonawcy.

We **Wstępie** autor podejmuje próbę wpisania twórczości Leoša Janáčka w kontekst historyczny i estetyczny. Zamieszcza także podstawowe informacje dotyczące rozwoju gatunku miniatury instrumentalnej.

Rozdział I skupia się na wykazaniu źródeł tożsamości artystycznej kompozytora – od tradycji rodzinnych, przez pierwszych nauczycieli, aż po wykształcenie akademickie.

Rozdział II poświęcony jest aktywności etnograficznej Janáčka, jako bazy dla formowania się jego dojrzałego stylu. Opisuje także cechy morawskiej i czeskiej pieśni ludowej.

W **Rozdziale III** autor analizuje wybrane teorie naukowe i estetyczne przełomu XIX i XX wieku i ich wpływ na twórczość Janáčka. Szczególny nacisk kładzie na odkrycia naukowe Johanna Friedricha Herbart, Hermana von Helmholtza oraz Wilhelma Wundta, estetykę Josefa Durdíka i Roberta Zimmermanna. Opisuje także aktywność naukową autora *Jenůfy*.

Rozdział IV koncentruje się wokół działalności teoretycznej i publicystycznej Janáčka. Wskazuje konkretne przejawy „differentia specifica” jego języka muzycznego tj. stworzonych przez kompozytora koncepcji takich, jak *nápěvky mluvy* – melodie mowy, *reální motiv* – motyw realny, *spojovací formy* – formy łączące, *sčasování, sčasovka, skladba komplikací* – kompozycja skomplikowana, tektoniczny montaż.

W **Rozdziale V** autor kreśli historię *Po zarośniętej ścieżce*, *We mgłach* oraz utworu *Wspomnienie*, stanowiących podstawowy przedmiot jego badań.

Analiza poszczególnych zjawisk występujących w miniaturach fortepianowych kompozytora zawarta jest w **Rozdziale VI**. Jest syntezą informacji i wniosków zawartych w poprzednich segmentach pracy i wskazuje konkretne ich przejawy.

Rozdział VII poświęcony jest wybranym zagadnieniom wykonawczym. Poszczególne problemy autor opisuje w oparciu o własne badania nad językiem muzycznym Janáčka i praktyką wykonawczą oraz konsultacje z Radoslavem Kvapilem – wybitnym interpretatorem dzieł artysty.

Zakończenie potwierdza tezę zawartą w temacie rozprawy. Wpisując kompozytora w szeroki kontekst sztuki początku XX wieku, autor dowodzi wyjątkowości stylu jego artystycznej wypowiedzi.

Kolejno następują **Bibliografia**, **Aneks** (felieton *Usta* autorstwa Janáčka) oraz **Podziękowania**.

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej:

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Kraków, 21.04.2021

Podpis autora.....

Oświadczenie autora pracy doktorskiej:

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora prof. dr. hab. Andrzeja Pikula i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 r. 1231, z późn. zm.).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego. Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Kraków, 21.04.2021

Podpis autora.....