



32 CzasKultury I/2011

Rytm

Dymitr Olszewski

fot. Roman Bonnefoy



Nie ma w muzyce drugiej dziedziny, w której tak łatwo przeoczyć fałszywość posiadanej wiedzy.

1. Identografy

Wśród KSIĄŻEK-KTÓRE-NAPRAWDĘ-WARTO-PRZECZYTAĆ z pewnością umieściłbym i tę: Pegaz zdębiał Stanisława Barańczaka (2008). Nie jest zbyt poważna – ale czy to przeszkoda, by pojawiło się w niej coś odkrywczego? Przeciwnie.

Odkryć w niej bez liku, ale jeden z opisywanych w niej nonsensownych gatunków poetyckich (uwaga na podtytuł dzieła: Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków) zdaje się wprost spokrewniony z głównym zajęciem muzycznego wykonawcy buszującego w XVII- i XVIII-wiecznym repertuarze. Gatunek ów to identografy.

Już spieszę wyjaśnić: Barańczak nazwał tak teksty, które da się – choć niekoniecznie zawsze sensownie – odczytać w więcej niż jednym języku. Oto wzięty z Pegaza... polsko-angielski przykład:

„Ten pies... i owe forty... a lot much? To handle Buddy! Stale pies, but i brew, stale... Ale, no – stare my windy, fury win... One – to ten

sam stale pies! Wanna? Piece? A top ten list, pal go! I won!”¹.

Fakt, polszczyzna, zasługująca wszakże na miano nonsensownej w całej rozciągłości. Barańczak wyrobił jednak 200 procent normy:

„Ten pies... I owe forty – a lot! Much to handle, buddy! Stale pies – but i brew stale ale, no? Stare my windy fury, win one to ten, Sam! Stale pies... Wanna piece? A top-ten list, pal: go! I won!”².

Powiedzmy, że niedokładnie 200 procent, bo identograf to nazwa odrobinę przesadzona, skoro postać graficzna w obu wypadkach się nieco różni...

Co to wszystko ma wspólnego z muzyką?

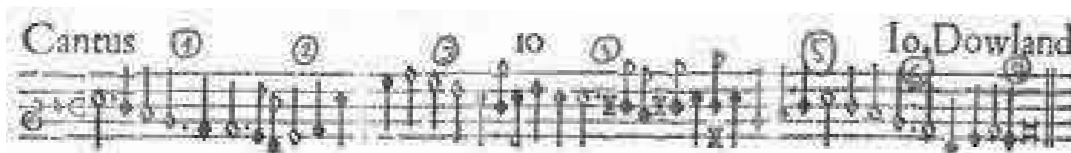
Po pierwsze, powiedzmy żartobliwie, muzyka to rodzaj nonsensownej poezji par excellence. Przede wszystkim instrumentalna, ale któż z nas nigdy dla przyjemności nie słuchał piosenki, z której ni słowa nie rozumiał?

Po drugie, Barańczak bawi się w gruncie rzeczy relacją pomiędzy zapisem, brzmieniem a – jednak! – odmiennością sensu identografów. Zmieniając interpunkcję (oraz pisownię liter z wielkich na małe lub odwrotnie), doprowadza do tego, że wypowiedziany tekst inaczej brzmi i, mimo całej nonsensowności, co innego znaczy. Podobnie z muzyką – różne wydania tych samych utworów różnią się między sobą także elementami, które można uznać za odpowiedniki znaków interpunkcyjnych (nie mówiąc już o zabazgranych przez samych muzyków poszczególnych egzemplarzach):

¹ Barańczak S., **Pegaz zdębiał**, Warszawa 2008, s. 101.

² Ibidem, s. 100.

początek M. Iohn Langtons Pauan w takiej postaci, jaką w 1605 roku nadał mu sam kompozytor, John Dowland (głos najwyższy):



wersja zapisu tego samego głosu z tego samego utworu, M. John Langton's Pavan, z wydania z 1927 roku:



Co więcej, poszczególne nuty, raz zapisane bez kresek taktowych, a innym razem wpisane w kontekst, który wyznacza te kreski, oraz w jednej wersji nie połączone, a w drugiej połączone graficznie w grupy, rzeczywiście stawiają muzyka w nieco innej sytuacji, która nie pozostaje bez wpływu na sposób wykonania. Czy można się temu dziwić?

Po trzecie, musi jeszcze poczekać, chociaż... może zwrócimy już w tym miejscu uwagę na fakt, że to, co nas w istocie bawi i/lub zajmuje w identografach Barańczaka, to wzajemna relacja pomiędzy nimi?

2. Pozorna jednoznaczność

„Wymóg identyczności obejmuje tu litery jako takie oraz zasady ich grupowania w słowa (tzn. pauzy między słowami muszą przypadać w tych samych miejscach), nie obejmuje natomiast znaków przestankowych ani opozycji liter dużych i małych”⁴.

Tyle Barańczak. Jak zatem wyglądałby którykolwiek jego identograf, gdyby go pozbawić tego wszystkiego, czym może się różnić od swego kontrpartnera? Oto i on:

⁴ Ibidem, s. 99.

„ten pies i owe forty a lot much to handle buddy stale pies but i brew stale ale no stare my windy fury win one to ten sam stale pies wanna piece a top ten list pal go i won”.

Oto straciliśmy jednoznaczność dotyczącą języka, w którym wypowiedane są poszczególne słowa! Z dwóch identografów zrobił się jeden „identograf”, który możemy na własną modłę zinterpretować. Nagle to, co z zasady nie stanowi przedmiotu dowolnego wyboru, takiegoż wyboru się domaga. Fonetyczna jednoznaczność tak zapisanego „identografu” okazuje się p o z o r n a. Są oczywiście w mówionych wypowiedziach rzeczy, których dookreślenia w zapisanym tekście w ogóle się nie spodziewamy i nie oczekujemy – nasz pojedynczy „identograf” dlatego między innymi wywołuje taką konfuzję u potencjalnego recytatora, że ofiarowuje swobodę tam, gdzie z definicji nie powinno jej być.

Kolej na muzykę. Tu uwaga: im dawniejsza muzyka, tym większą zdaje się ofiarowywać wykonawczą swobodę. Spójrzmy na początkowy fragment trzeciej części Sonaty d-moll Corrette’a z jego zbioru *Les delices de la Solitude* (1738):

Posłuchajmy również dwóch interpretacji tego samego fragmentu:

YT⁵ – początek trzeciej części Sonaty d-moll Corrette’a, Suzie Napper (2005), Anna ACD 2 2307,

YT – początek trzeciej części Sonaty d-moll Corrette’a, Nadina Mackie Jackson (2005), MSR Classics, MS 1171.

Rzecz, która pierwsza „rzuca się w uszy” jako różnica pomiędzy jednym a drugim wykonaniem, to fakt, że główna, górna partia jest grana raz na wiolonczeli, a innym razem na fagocie. To z całą pewnością swobodny wybór wykonawcy (o ile dysponuje umiejętnością gry na obu instrumentach). Podobną zresztą swobodę nutowy tekst pozostawia wykonawcy względem głośności i barwy dźwięku – nie inaczej niż w recytacji.

Są jednak dwie dziedziny, co do których nutowy tekst wypowiada się przynajmniej z pozoru jednoznacznie: relacja pomiędzy wysokościami poszczególnych dźwięków oraz ich następstwo w czasie.



⁵ Literami YT oznaczam pliki audio możliwe do odsłuchania na portalu YouTube pod zbiorczym znacznikiem „Czas Kultury 1/2011”, opublikowane przez użytkownika dymitrolszewski.

Jednoznaczność ta w obu wypadkach okazuje się złudna. O relacji pomiędzy wysokościami dźwięków nie powiem już więcej ani słowa: po pierwsze, chciałbym, żeby ten artykuł komuś jeszcze chciało się czytać, a jak mówi Stephen Hawking, umieszczenie jakiegokolwiek matematycznego wzoru w tekście automatycznie zmniejsza liczbę czytelników o połowę (w takim wypadku musiałbym uznać za sukces, gdyby na końcu tekstu została mi chociaż połowa jednego czytelnika); po drugie zaś: tym, w czym przytoczone wykonania przede wszystkim ujawniają p o z ó r jednoznaczności pierwotnego tekstu, jest właśnie RYTM.

3. Wersja oficjalna

Podstawą systemu notacji rytmicznej jest cała nuta reprezentowana w zapisie znakiem \circ . Tyle samo czasu zamiast dźwięku może zabrać cisza – pauza całonutowa wygląda następująco: --- . DWA razy krócej trwa półnuta: ♪ lub ♩ (pauzę półnutową przedstawia zapis ---). CZTERY razy krócej ćwierćnuta: ♩ lub ♪ (pauza to ♪). OSIEM razy krócej ósemka: ♩ lub ♫ (postać graficzna ósemek w grupie następujących po sobie drobnych wartości rytmicznych to przykładowo: ♩ lub ♫ , pauza to ♪). SZESNAŚCIE razy krócej szesnastka: ♩ lub ♬ (♩ , ♬ , ♬). TRZYDZIEŚCI DWA razy trzydziestodwójka: ♩ lub ♭ (♩ , ♭ , ♭). Kropka przy danej nucie przedłuża czas jej trwania o połowę, przykładowo: cała nuta z kropką \circ (---) będzie trwała tyle samo, ile cała nuta plus jedna dodatkowa półnuta: ♪ . Proste.

4. Ta skomplikowana rzeczywistość

Jedną lukę systemu widać od razu: ile właściwie ma trwać cała nuta, a z nią cała reszta wartości rytmicznych? Można w tym miejscu przyjąć, że istotne są tylko proporcje pomiędzy czasem trwania poszczególnych dźwięków, które notacja przekazuje wiernie. To jednak także nie jest takie oczywiste.

Posłuchajmy jeszcze raz początku wykonania Susie Napper, wystarczą pierwsze trzy dźwięki. Czy przypadkiem nie mamy wrażenia, że każdy z nich jest bardzo krótki, i że następuje po nim chwila przerwy? Jeśli mamy takie wrażenie, to odkryliśmy pierwsze małe oszustwo w oficjalnej wersji. Oto bowiem półnuty wcale nie trwają dłużej od ósemek – dłużej trwają za to przerwy pomiędzy każdą z tych półnut a dźwiękiem, który następuje bezpośrednio po niej. W nutach brak jakiegokolwiek znaku, który by wskazywał te przerwy oraz określał czas ich trwania.

To dopiero początek galimatiasu – ale w przypadku muzyki z czego on właściwie wynika? Zapis muzyczny od początku miał dwojaką funkcję. Oczywiście, przekazuje on pewne zstandaryzowane informacje na temat cech brzmiącej muzyki. Przynajmniej w równym stopniu jednak ma znaczenie mnemotechniczne. W procesie edukacji muzycznej przyszli wykonawcy bardzo często uczą się kojarzyć z zapisem brzmieniowe zjawiska, które z „wersją oficjalną” mają niewiele wspólnego albo wręcz są z nią sprzeczne. Przykładowo: przyczyna, dla której znaczna część muzyków nie zostanie porażona fundamentalną sprzecznością pomiędzy definicjami, podanymi w oficjalnej wersji, a muzycznym przykładem przywołanym w poprzednim akapicie, tkwi głęboko w początkach ich muzycznej edukacji. Kiedy dzieci uczą się realizować rytmiczny za-

pis, zanim jeszcze w ogóle usłyszą o pauzach, robią to często... klaszcząc lub stukając („wystukaj rytm...”). Kłaśnięcie zaś zasadniczo nie trwa – ono pozwala tylko oznaczyć czas, jaki upływa od jednego kłaśnięcia do drugiego. I jeśli rytmiczna notacja rzeczywiście wskazuje coś w miarę precyzyjnie, to jest to odległość pomiędzy początkiem jednego dźwięku a początkiem następnego. Wcale nie najczęściej przedmiotem wskazania okazuje się rzeczywisty czas trwania danego dźwięku.

Zapis często pomaga wykonawcy po prostu przypomnieć sobie to, co na temat utworu wcześniej już wiedział. Dzieje się to na kilka sposobów. Najczęściej wykonuje on jakiś utwór po raz kolejny. Kiedy odczytuje nowy utwór, często się zdarza, że już go wcześniej słyszał. W baroku i klasycyzmie permanentnie wykonywano własne utwory, często też kompozytor był tuż obok i mógł na bieżąco wyjaśnić, o czym zapis w kolejnych wykonaniach powinien przypominać. Wreszcie, kiedy dochodzi do sytuacji, że utwór jest zupełnie nowy, a kompozytora nie ma w pobliżu, wykonawca w pierwszym rzędzie odczytuje elementy zapisu w sposób podobny do tego, z którym się już kiedyś zetknął. Postępuje wówczas w wyuczony dawniej sposób. I wcale nie musi to postępowanie oznaczać przestrzegania reguł z oficjalnej wersji. Przeciwnie.

I oto nagle uświadamiamy sobie, że muzyczny zapis, a z całą pewnością rytmiczny, rzeczywiście jest „identografem”. Mamy dwa sposoby jego odczytu, które są do siebie nawzajem niesprowadzalne: ten dosłowny, i ten, w którym zapis po prostu przypomina nam o tym wszystkim, co o wykonywaniu brzmiącej muzyki wiemy najlepszego. I żeby było zabawniej – każdy z wykonawców posiada na ten temat nieco inną wiedzę.

5. Galimatiasu ciąg dalszy

Właściwie każdy muzyk-wykonawca jest zmuszony obcować ze wspomnianym wyżej podwójnym standardem. W XVII i XVIII wieku, kiedy powstawała muzyka, w której się specjalizuję, napisano całkiem sporo traktatów na temat jej wykonywania. Wydaje się, że w tym właśnie czasie najjaskrawiej zdawano sobie sprawę z podwójnego znaczenia zapisu rytmicznego – znaczną część tych traktatów zajmują instrukcje, jak wykonywać zapisany rytm inaczej, niż został zapisany. Efekt bywał dość paradoksalny: obok rytmu, który można było spotkać w nutach, napisany był inny, który stanowił „prawidłową” interpretację tamtego. Próbowano w ten sposób przewyciężyć ograniczenia notacji...

Sytuacja w europejskiej muzyce z przełomu XVII i XVIII wieku szczególnie sprzyja dopatrywaniu się w utworach powstałych w tym czasie podobieństwa do „identografu”, który uzyskaliśmy z fuzji dwóch Barańczakowych identografów. Oto bowiem pojawiła się u muzyków szczególnie wyraźna świadomość odrębności narodowych stylów, z których największe znaczenie zyskały dwa: styl włoski i styl francuski. Określenia *alla francese* albo *d'Italienne*, które znajdujemy u późniejszych kompozytorów niemieckich, na przykład u Bacha i Telemanna, każą myśleć, że bez nich współczesny obu kompozytorom niemiecki wykonawca stanąłby w obliczu nieledwie politycznego wyboru, czy wykonując daną część lub utwór, stanąć po stronie Włochów czy Francuzów.

Kiedy dziś wykonuję muzykę tamtego czasu, nie mogę udawać, że schizofrenia drzemiąca w jej rytmicznym zapisie mnie nie dotyczy. Inna rzecz, że znakomita większość muzyków, mnie nie wyłączając, poległaby najprawdopo- +

dobniej na próbie zapisania jakiegokolwiek rzeczywistego, brzmiącego rytmu tak, jak nakazuje to wersja oficjalna. My w jakimś sensie naprawdę nie wiemy, co gramy! Co więcej, niemożność sprowadzenia realnego wykonania do notacji, odwzorowującej je według jakiejś konsekwentnej reguły, znacznie (jeśli nie fundamentalnie) utrudnia wiarygodne porównywanie różniących się od siebie interpretacji.

6. Czas

Co według naszego potocznego doświadczenia pozwala nam mierzyć upływ czasu? Odpowiedzi, które same pchają mi się na usta, to zegar i kalendarz. Każdemu z nas łatwo wyobrazić sobie nieprzyjemne skutki wynikające z posiadania zegarka, który nagle zaczął się spóźniać. Spróbujmy wysilić naszą wyobraźnię jeszcze odrobinę i wyobrazić sobie świat, w którym w domu używamy jednego zegarka, w pracy innego, a jeszcze innego, kiedy spędzamy czas z przyjaciółmi. Według każdego z nich godzina trwa 60 minut, a minuta 60 sekund, ale godzina godzinie nierówna... Sytuacja taka nie mogłaby trwać zbyt długo i wcześniej czy później musiałaby się znaleźć jakaś powszechnie akceptowana miara czasu.

Zegarowy desant nie ominął muzyki. W 1812 roku Dietrich Nicolaus Winkel wynalazł metronom, opatentowany i spopularyzowany następnie przez Mälzela. Ostatecznie to właśnie urządzenie najbardziej się przyczyniło do wyłonienia spośród wszystkich kandydatek jednej powszechnej, wspólnej miary dla czasu muzycznego. I po dziś dzień dla większości muzyków ta właśnie miara stanowi jedyny łącznik pomiędzy czasem muzycznym a zegarowym.

Metronom może się zachowywać jak bardzo głośny sekundnik i wydawać z siebie 60 uderzeń na minutę. Ale i 61, 62 lub 59, 58 i tak dalej (spotkałem się z metronomem o zakresie od 20 do 480 uderzeń na minutę, który zapewne nie jest rekordzistą). W ten sposób daje się z dużą dokładnością oddać w zapisie czas jakiegokolwiek nuty: wystarczy napisać „♩ = 60”, żeby wykonawca wiedział, że od rozpoczęcia ćwierćnuty do następnego dźwięku ma upłynąć sekunda, oraz „♩ = 61”, aby następny dźwięk, zamiast po 1/60 minuty, pojawił się po 1/61 minuty. I chociaż nie z taką dokładnością, to jednak większość muzyków rozpoznaje znaczenie metronomicznego wskazania i bez mechanicznego (lub elektronicznego) wsparcia. Dzięki metronomowi poczucie jednego z aspektów muzycznego czasu mogło się stać wśród muzyków wspólne, powszechne.

Czy jednak ów najbardziej rozpowszechniony standard mierzenia upływu czasu w muzyce jest jednocześnie najlepszy? Wspomnijmy w tym miejscu o jego dwóch wadach. Po pierwsze, oznaczenia metronomiczne nie dają się łatwo intuicyjnie zintegrować z potocznym doświadczeniem czasu, wynikającym z posługiwania się zegarem. Co ciekawe, alternatywny prostszy system, pozbawiony tej wady, miał w chwili wynalezienia metronomu już ponad 100 lat! W 1701 roku Joseph Saveur zaproponował, aby do mierzenia muzycznego czasu użyć jednostki, która stanowiła naturalne przedłużenie podziału godziny na 60 minut i minuty na 60 sekund. Jednostkę tę nazwał tercją i miała ona trwać 1/60 sekundy.

Gdyby jakiś metronom wyskalować w taki sposób, żeby cyklicznie wskazywał upływ czasu o określonej liczbie Saveurowych tercji, chodziłby on łeb w łeb ze zwykłym metronomem przy oznaczeniu 60. Oba wydawałyby z siebie charakterystyczny krótki trzask co sekundę.

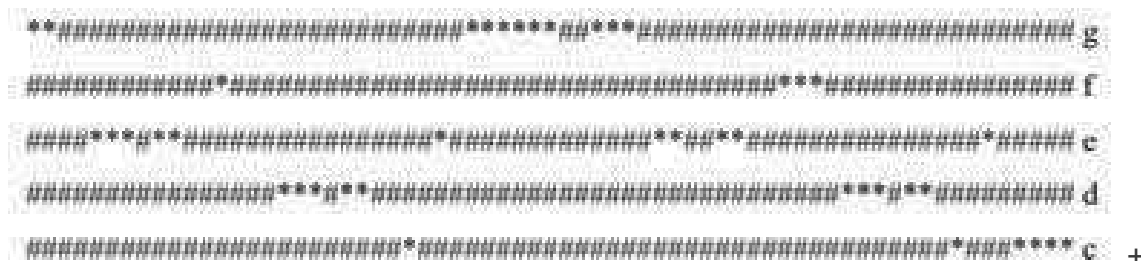
Przy zmianie oznaczenia, powiedzmy, na 61, „tercjowy” metronom byłby zwolnił, a zwykły – przyspieszył. Przynajmniej równie istotne jest jednak to, że nie mamy najmniejszego kłopotu z powiedzeniem, ile potrwałby wówczas cykl „tercjowego” metronomu – 61 sześćdziesiątych sekundy – podczas gdy w zwykłym metronomie to trudniejsza do określenia 1/61 minuty, czyli 0,98360656... sekundy. Zaiste, jeśli zadaniem powszechnie dziś przyjętych metronomicznych jednostek było odseparowanie od siebie muzycznego i potocznego doświadczenia czasu, to znakomicie spełniły one swoje zadanie.

Druga wada dominującego dziś sposobu mierzenia muzycznego czasu polega na jednoznacznym faworyzowaniu przezeń jednostajnego, czyli tak zwanego – *nomen omen* – „metronomicznego” tempa.

Można powiedzieć, że jeśli wykonawcom udaje się stosować subtelne przesunięcia w czasie względem oficjalnej wersji, które dobrze służą muzyce, dzieje się tak w jakiejś mierze pomimo stosowania metronomu.

7. Pianola

Notacja, która się sprawdza, kiedy odczytuje ją człowiek, nijak się ma do przepisu na muzyczne wykonanie, którego adresatem jest maszyna. No, może nie do końca – komputer jest w stanie odczytać ekwiwalent klasycznej „ludzkiej” notacji, ale daleko prościej nakłonić go do wydawania pożądanego dźwięków w sposób, którego historia sięga przynajmniej drugiej połowy XVIII wieku, kiedy to Marie Dominique Joseph Engramelle wydał *La tonotechnie ou l'art de noter des cylindres [...] dans les instruments de concerts mécaniques (1775)*. Idea, którą Engramelle jako pierwszy ujął teoretycznie, da się streścić następująco: aby mechaniczny instrument nakłonić do wykonania muzycznego utworu, wszystkie parametry dźwięku, w tym czas jego trwania, muszą zostać wyrażone jak najbardziej precyzyjnie bez pozostawiania marginesu na interpretację. Engramelle'a podał dokładny opis wypukłych elementów na obracających się cylindrach, fizycznie uruchamiających źródło dźwięku, podobnie jak palec przyciska klawisz organów. Położenie tychże wypukłości na cylindrze i ich długość określały wysokość dźwięku oraz moment jego rozpoczęcia i zakończenia. Czas trwania dźwięku zależał oczywiście również od prędkości, z jaką cylinder był obracany. Oto równoważna względem zaproponowanej przez Engramelle'a idealizacja takiego zapisu:



Ciekawe, czy ktoś z czytelników rozpoznał zaszyfrowaną w obrazku z poprzedniej strony, znaną każdemu piosenkę Włazi kotek na płotek (znaki dobrałem specjalnie w taki sposób, aby całość płotek przypominała; wszak cały ten artykuł stoi pod znakiem identografów)...

Szerokość kartki pozwoliła mi na zmieszczenie niemal połowy piosenki, która obejmuje tekst „włazi kotek na płotek i mrugaaaaa, ładna to piosenka niedługaaaa” (ostatnie „aaaa” trwa w prezentacji proporcjonalnie krócej niż powinno). Znaki # – oprócz tego, że symbolizują płotek – wskazują też momenty ciszy: tam, gdzie się znajdują, rzeczony kotek nie wydaje dźwięku o wysokości wskazanej na końcu rządka (g, f, e, d lub c). Nasza gwiazdka – * – zaś mruga do nas filuternie wszędzie tam, gdzie rozlega się pieśń o kotku.

Wyobraźmy sobie, że przedstawiony na poprzedniej stronie „płotek” z piosenką o kotku zaczyna ze stałą prędkością powoli przesuwając się w lewo. Dociera wkrótce do granicy strony, która niech będzie dla nas symbolicznym przedstawieniem czytnika zapisanych znaków: znak # nie wywołuje żadnego dźwięku, natomiast znak * zostaje rozpoznany jako sygnał do wydobycia dźwięku o wysokości odpowiadającej danemu rzędowi znaków, trwającego dopóty, dopóki pod czytnikiem zamiast znaku * nie znajdzie się

ponownie znak #. Łatwo zauważyć, że drugi dźwięk z pierwszego rządka (g) potrwa trzy razy dłużej niż pierwszy w tym rządku i dwa razy dłużej niż trzeci (jeśli tylko płotek będzie się przesuwiał ze stałą prędkością).

W zasadzie, gdyby nasz płotek rzeczywiście się poruszał w jednostajnym tempie, rolę „czytnika” mógłby także odgrywać człowiek – grałby lub śpiewał dany dźwięk, widząc, jak przez lewy kraniec strony „przechodzą” znaki * z odpowiedniego rządka. Tempo nie zależałoby jednak bezpośrednio od niego, tylko od prędkości płotka. Stałby się więc wyłącznie elementem (i to zawodnym) mechanicznego układu.

Krytycznego czytelnika uderzy zapewne – i słusznie – wielkoziarnistość rytmicznego zapisu za pomocą znaków # i *. Z mojej strony był to w tym podrozdziale ostatni ukłon w kierunku nie wspomaganego mechanicznie „ludzkiego” wykonawcy, któremu łatwiej się zorientować w pożądanym czasie rozpoczęcia i zakończenia dźwięku, jeśli uzależnimy je od liczby znaków. Zaręczam, że „ludzkim” wykonawcom daleko trudniej zachować precyzję, jeśli na nieruchomym obrazku zamiast policzalnych znaków pojawiają się wielkości zmieniające się w sposób ciągły. Oto dokładny analogowy ekwiwalent powyższego zapisu niedługiej piosenki o kotku:



W gruncie rzeczy tak właśnie powinna wyglądać idealizacja tego rodzaju notacji: odcinki odpowiadające dźwiękom mogą teoretycznie przyjąć dowolną długość i zmieniać położenie w najbardziej subtelny z możliwych sposób. Idealne narzędzie, pozwalające na dokładne zapisanie i odtworzenie rzeczywistej rytmicznej postaci wykonania – niestety, człowiek w miarę sprostaby drugiemu zadaniu jedynie sprowadzony do roli zastępcy mechanicznego czytelnika, na przykład przyciskając klawisze organów dokładnie wtedy, gdy odcinki, symbolizujące odpowiednie dźwięki, przesuwają się w poprzek lewego brzegu strony.

Każda notacja podobna do przedstawionej przez Engramelle'a to tak zwana notacja pianolowa, od nazwy mechanicznego fortepianu/pianina, który stał się popularny na przełomie XIX i XX wieku. Co ciekawe, historia pianoli wskazuje, że choć notacja pianolowa ze swojej natury nie jest rytmicznym „identografem” i może wskazać docelowy rytm z najwyższą precyzją i bez dwuznaczności, nadal w pewnym zakresie posługiwano się nią jak prostym zamiennikiem zwykłej nutowej notacji. Oto bowiem pierwotnie nawet pianola (pierwsza powstała w 1895 roku), spadkobierczyni długiej sukcesji mechanicznych instrumentów, bez ludzkiej ingerencji odtwarzała zapisane utwory wyłącznie w jednostajnym, metronomicznym tempie. Modyfikacje w tym względzie pozostawiane były... obsługującemu ją człowiekowi. Zamiast odgrywać rolę czytelnika, decydował on po prostu o zmiennej prędkości przesuwania się zapisu.

Nie wcześniej niż w 1904 roku została zaprezentowana nielicznej publiczności odmiana pianoli umożliwiająca skuteczne – różne od metronomicznego – odwzorowanie czasu, jaki w realnym wykonaniu może upływać pomiędzy początkami kolejnych dźwięków. Zamiast ustalania długości i położenia elementów wzbud

dzających dźwięk w warsztacie, w sposób zupełnie oderwany od żywego muzycznego wykonania, przed klawiaturą sadzano pianistę (najchętniej wybitnego) i dopiero jego gra była w mechaniczny sposób utrwalana na papierze.

Wszystko to każe myśleć, że część rytmicznych zjawisk, w które zazwyczaj wykonawca celowo wyposażał swoje wykonanie, umykała technikom przygotowującym mechaniczny zapis nie tylko dla pianoli, ale i dla wcześniejszych mechanicznych instrumentów. W poniższym nagraniu, dokonanym na podstawie mechanicznego zapisu z 1779 roku, Romance Balbastre'a charakteryzuje się jednostajnym, metronomicznym tempem wykonania niekoniernie dlatego, że taki był „styl epoki”, tylko dlatego, że w obliczu problemów, jakie następczało oddanie w pełni faktycznego rytmicznego stylu, zdecydowano się na uproszczenie:

YT – początek Romance'u Balbastre'a, nagranie dołączone do artykułu Davida Fullera⁶.

Nasuwa się pytanie, dlaczego dysponując możliwością przedstawienia dowolnego rytmu, twórcy mechanicznych zapisów decydowali się na częściową dezercję? Po pierwsze, częściową odpowiedzialności za jego ostateczną brzmieniową postać mogli obarczać obsługującego instrument człowieka, podobnie jak czynili to konstruktorzy pianoli. Wydaje się jednak – po drugie – że przyczynę stanowił również brak intelektualnej struktury, która pozwalałaby na wyrażanie pominiętych przez nich rytmicznych zjawisk za pomocą nieciągłych symboli.

⁶ Fuller D., **Mechanical musical instruments as a source for the study of „notes inegales”**, „Bulletin of the Musical Box Society International”, summer 1974 (1979); za: Haynes B., **The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century**, Oxford 2007.

Oto bowiem dało się powiedzieć i napisać, że faktyczny czas trwania dźwięku stanowić miał na przykład $1/6$ czasu, jaki upływa od jego początku do początku następnego dźwięku. Ba, dało się także w podobny sposób wyrazić kulejący rytm, czyli tak zwane notes inegales, za pomocą proporcji $5/3$, $3/1$ itp. (O notes inegales, „nierównych nutach”, mówimy, gdy wprawdzie zapisany został ciąg takich samych i raczej drobnych wartości rytmicznych, ale w wykonaniu czas, jaki przypada na dźwięki nieparzyste, jest różny i zazwyczaj dłuższy od czasu przypadającego na parzyste dźwięki). Dało się więc prosto i jednoznacznie sformułować złożoną z kolejnych kroków instrukcję, na podstawie której tworzono analogową reprezentację tych zjawisk.

Bywali jednak mistrzowie, których mechaniczne instrumenty odtwarzały rytm daleko bardziej złożony, niż dawało się wysnuć z dostępnego im teoretycznego aparatu. Znalazł się też ktoś, kto podjął próbę rozszerzenia teoretycznych ram w dziwnie znany już nam sposób.

8. Autentyczne muzyczne identografy

Możemy tylko żałować, że teoria mechanicznego zapisu utworów muzycznych powstała w drugiej połowie XVIII wieku. Za późno. Jak na ironię, mechaniczne instrumenty istniały już od starożytności – tymczasowy kres ich rozkwitowi w czasach nowożytnych położyła wojna trzydziestoletnia (1618–1648). Powróciły do łask dopiero z początkiem XVIII wieku. Właśnie na czas ich nieobecności przypadło powstanie zbioru, który mógłby w dziełku Barańczaka posłużyć za źródło przykładów muzycznych identografów, i to w obfitości.

Porównajmy ze sobą dwa fragmenty Misterium Narodzenia Pańskiego autorstwa Heinricha Ignaza Franza Bibera (cały zbiór Misteriów skompletowany został prawdopodobnie ok. roku 1676), kompozytora poważanego w swych czasach tak bardzo, że w 1690 roku znalazł się wśród nielicznej garstki ludzi sztuki, którzy dzięki swej twórczości mogli sobie przed nazwiskiem dopisać „von”:

H.I.F. Biber (von Bibern), III Misterium, Courente



H.I.F. Biber (von Bibern), III Misterium, Double



Dolne, parzyste pięciolinie w obu porównywanych fragmentach zawierają dokładnie takie same nuty. Bardzo uważny czytelnik dostrzeże być może jeden wyjątek: w Courente po liczbie 31 pierwsza nuta znajduje się na drugiej linii od dołu, a w analogicznym miejscu w Double na linii środkowej; to jednak – proszę o przyjęcie tego na wiarę – z najwyższym prawdopodobieństwem niezamierzony błąd w Double. Poza tym pomiędzy liczbami 32 i 33 pierwszej i drugiej nuty towarzyszą w obu fragmentach inne cyfry (to z kolei materiał na osobny artykuł – na szczęście różnica ta nie wpływa na dalszy tok naszego rozumowania).

Zupełnie różna jest za to w Courente i w Double zawartość górnych, nieparzystych pięcio-

linii oraz – i to dla nas najważniejsze – wzór, jaki tworzą w nich zaskakująco zróżnicowane formy kresek taktowych.

Z dwóch wydań utworu Dowlanda, zaprezentowanych w otwierającym niniejszy artykuł podrozdziale, pierwsze praktycznie zupełnie było pozbawione kresek taktowych, wyjąwszy podwójne kreski oddzielające od siebie zamknięte części utworu, w drugim wydaniu zaś pojawiały się one z obowiązkową nudną regularnością. Tymczasem tutaj sytuacja przedstawia się inaczej.

Pomiędzy parami pięciolinii ponumerowałem wszystkie te miejsca, gdzie mogłaby się teoretycznie znaleźć standardowa kreska taktowa, +

gdyby zastosować regułę, której przestrzegał XX-wieczny wydawca M. John Langton's Pavan Dowlanda (zakreśliłem też znaki nakazujące powtórzenie całego poprzedzającego je odcinka). Poszukajmy liczby 5 (w kółku) najpierw w Courente, a potem w Double. Okazuje się, że w drugim fragmencie oznaczona tą liczbą kreska przechodzi nieprzerwanie przez obie pięciolinie, w Courente zaś pomiędzy górną a dolną pięciolinia ziejie w tym miejscu przerwa. To najczęstszy przypadek – jeśli jednak spojrzymy przykładowo na liczby 16 i 18 w obu fragmentach, okaże się, że różnica może również polegać na tym, iż raz mamy kreskę, ciągłą lub przerywaną, a innym razem wcale jej nie ma.

Ktoś sceptyczny mógłby powiedzieć: różnice te przecież nie muszą mieć żadnego istotnego znaczenia. Tak... Równie przekonująco można by utrzymywać, że Eskimosi mają więcej od nas określić na śnieg po prostu dla zabawy, a Barańczak poprzestawiał znaki przestankowe w polskim tekście, bo słabo znał język polski i ni w ząb angielskiego.

Zapomnijmy na chwilę o nutach z nieparzystych, górnych pięciolinii, granych przez skrzypce, i skupmy się na parzystych, dolnych pięcioliniach, przeznaczonych dla instrumentów basowych, oraz na kreskach taktowych. Co widzimy? Wypisz, wymaluj parę identografów. Nie „identograf”, który skazuje nas na dokonywanie niechcianego wyboru, ale parę regularnych identografów!

Wykonania tego samego nutowego tekstu w Courente i w Double i tak są zazwyczaj różne z tego powodu, że towarzyszą zupełnie innej partii skrzypiec – w każdym razie rzadko się zdarza, by skrzypek poprzez swoją grę nie sprowokował pozostałych muzyków do innego potraktowania powtarzanej przez nich partii.

Jeśli jednak kreski taktowe rzeczywiście stanowią w obu fragmentach jakąś konsekwentną wskazówkę dotyczącą wykonania, różnice ujawniają się zupełnie gdzie indziej, niż przyzwyczajiliśmy się dopuszczać możliwość ich wystąpienia.

Tu dotykamy źródła mojego żalu, że mechaniczne instrumenty zniknęły ze sceny historii w tak nieodpowiednim momencie. Mając z nimi styczność, Biber mógłby przypadkiem nie wytrzymać i uchylić za ich pomocą rąbka jednej ze swoich tajemnic. A tak pozostał nam wyłącznie proces poszlakowy...

Trochę szczęścia jednak mamy. Wiemy na przykład, że Georg Muffat, kolega Bibera z dworu salzburskiego arcybiskupa, u którego służyli obaj panowie, utyskiwał na rytmiczną swobodę oraz „sztuczne efekty”, na które pozwalali sobie niemieccy skrzypkowie. Muffat przeciwstawiał im bardziej poukładaną grę rodem z Francji, gdzie się wychował. Nie dość przy tym, że Biber był najwybitniejszym przedstawicielem „niemieckich” (co w owym czasie pomimo oddzielnej państwowości oznaczało także austriackich) skrzypków, to jeszcze właśnie jego Muffat znał najlepiej. Na dodatek nie miał wielkiego powodu, żeby lubić swojego głównego i zwycięskiego konkurenta na drodze do stanowiska nadwornego kapelmistrza.

Ślad Muffatowego braku sympatii pozwala nam więc przypuszczać, że praktycznego znaczenia cytowanej pary identografów Bibera doszukujemy się we właściwej dziedzinie. Czyżby rzeczywiście ta oraz inne pary, trójce i jeszcze większe skupiska identografów porozsiewanych w Misteriach wskazywały między innymi właśnie sposób, w jaki dwa lub więcej razy da się w grze zinterpretować identyczny rytmiczny zapis? Sprzeniewierzać się wersji oficjalnej – i za każdym razem inaczej?

Proszę posłuchać przykładu wykonania samego dolnego głosu najpierw z Courente, potem z Double. Założyłem, że ciągła kreska to najbardziej, a brak kreski – najmniej rozdzielający „interpunkcyjny” znak wewnątrz każdego z identografów:

YT – Courente z III Misterium Bibera, dolna partia bez cyfrowania, wykonanie moje (2011)
YT – Double z III Misterium Bibera, jak wyżej.

Ciekawe, co na to wszystko powiedziałby Biber. ○

Organy mechaniczne, [w:] Solomon de Caus **Les Raisons des forces** (Farnkfurt nad Menem, 1615)
[za:] Encyclopædia Britannica (1911)

