
JAMES PARAKILAS

<https://doi.org/10.56693/sc.173>

MORFOLOGIA NARRACJI ŚWIADOMOŚCI W ROMANTYCZNEJ MUZYCE INSTRUMENTALNEJ

Niniejszy tekst został wygłoszony w angielskiej wersji językowej podczas Międzynarodowej Konferencji Muzykologicznej *Romanticism in Music: Poland in its European Context*, Warszawa, 17–19 października 2023.

We wszystkich czasach i miejscach muzyka była znana z tego, że zmieniała stan ludzkiego umysłu, sprawiała, że ludzie mieli wrażenie przeniesienia w inne miejsce, inny czas, zyskiwali inne poczucie tożsamości. Muzyka potrafi wprowadzić tłumy w amok, jak na koncercie rockowym, ale może również wyprowadzać je z szaleństwa, przynosząc spokój i rozsądek – tak śpiew i gra biblijnego Dawida podziały na króla Saula. W zasadzie trudno sobie wyobrazić, dlaczego mielibyśmy poświęcać ogromne ilości naszego cennego czasu i energii na pogoń za muzyką, gdyby nie dawała nam ona mocy manipulowania świadomością zarówno naszą własną, jak i innych, biorąc pod uwagę, że tak niewiele mamy dla niej alternatywnych zastosowań.

Trudno byłoby zatem twierdzić, że zachodnia muzyka epoki romantyzmu wywiera na ludzką świadomość inny wpływ niż muzyka jakiegokolwiek innego typu, epoki czy tradycji. To, co wyróżnia ten repertuar w odniesieniu do świadomości, to fakt, że kompozytorzy działający w tej epoce wspólnie rozwinęli sztukę opowiadania dźwiękami, wywołującą uczucie wprowadzenia się w odmienny stan świadomości, a następnie wychodzenia z niego. Oznacza to, że doświadczenie przemienionej świadomości nie jest tylko efektem oddziaływania utworu muzycznego – jest tematem utworu. Nie może być przypadkiem, że ten rozwój zachodniej narracji muzycznej nastąpił w stuleciu, w którym lekarze i naukowcy, wraz z poetami i innymi artystami, eksperymentowali z substancjami zmieniającymi umysł jako sposobem zgłębiania, opisywania i wykorzystywania doświadczeń zmienionej świadomości¹.

Celem tego studium jest zaproponowanie struktury tego typu bezsłownej narracji muzycznej. Nie oznacza to, że narracje świadomości w muzyce romantycznej zawsze opowiadają tę samą historię lub że wszystkie opowiadają w ten sam sposób. Sugeruję raczej, że były one powszechnie budowane z określonej sekwencji ich scen lub elementów, sekwencji, którą kompozytorzy epoki realizowali ze zdumiewającą zręcznością. A ponieważ praktyka komponowania tych narracji muzycznych rozwinęła się jako część szerszej eksploracji zmienionej świadomości w XIX-wiecznej kulturze zachodniej, język osób prowadzących te badania w tym okresie i później dostarcza ważnych wskazówek co do konstruowania owej struktury.

Tę sekwencję można streścić w prosty sposób: założenie obecności protagonisty (poniekąd właściciela świadomości podmiotu); ustanowienie odejścia od jego „domyślnego” stanu świadomości (tego, co William James nazwał „zwykłą świadomością na jawie”²²) i przejścia do stanu „odmienionego”; eksploracja doznania tego zmienionego stanu; i przedstawienie powrotu do stanu domyślnego, być może z utrzymującymi się pozostałościami stanu zmienionego. Każdy z tych etapów narracji jest tutaj po kolei badany.

1. Protagonista

Każdy stan świadomości musi być zakorzeniony w poczuciu jaźni. Neurobiolog Antonio Damasio pisze: „By stać się świadomym, mózg musi zyskać nową właściwość – subiektywność – a charakterystyczną cechą subiektywności jest uczucie, które przenika subiektywnie odbierane obrazy”. „Zgodnie z tym poglądem” – kontynuuje – „decydującym krokiem w konstruowaniu świadomości nie jest tworzenie obrazów i kształtowanie podstaw umysłu. Jest nim czynienie tych obrazów naszą własnością, przypisanie ich prawowitym właścicielom, wyjątkowym, doskonale odgraniczonym organizmom, u których się pojawiają”²³. Gdzie indziej opisuje świadomość jako proces narracyjny:

Świadomość zaczyna się pojawiać wówczas, gdy mózg nabywa umiejętności [...] opowiadania historii bez słów, historii o życiu, które toczy się w organizmie, o jego wewnętrznych stanach, które nieustannie zmieniają się pod wpływem napotykanych w środowisku obiektów i zdarzeń lub, na przykład, pod wpływem myśli i wewnętrznych życiowych procesów. Świadomość wynurza się, gdy owa pierwotna historia [...] może zostać opowiedziana uniwersalnym, niewerbalnym językiem sygnałów płynących z ciała. [...] Tajemnicza perspektywa „pierwszej osoby”, którą daje nam świadomość, składa się z nowo nabytej wiedzy czy też – jeśli wolisz – informacji wyrażanej w formie uczucia²⁴.

Kiedy słuchamy utworu instrumentalnego z okresu romantyzmu, łatwo jest nam poczuć, że „opowiada historię bez słów” – lecz co pozwoliłoby nam odczuć, że ta historia jest opowiadana z „tajemniczej perspektywy «pierwszej osoby», którą daje nam świadomość”? Jeśli utwór ma program lub programowy tytuł, mogą one nastawiać nas na słyszenie narracji pierwszoosobowej, ale żebyśmy p o c z u l i, że ją słyszymy, potrzeba czegoś w samej muzyce. I właściwe jest nagromadzenie kilku różnych cech muzycznych, abyśmy tę „perspektywę «pierwszej osoby», którą daje nam świadomość”, poczuli.

Jedną z takich cech może być inicjujący utwór gest muzyczny, który służy jako portal do wyobrażonej świadomości protagonisty – przykuwający uwagę dźwięk, który przenosi nas ze świata zewnętrznego, w którym żyjemy, do wewnętrzmuzycznego świata

subiektywności. Zazwyczaj gest ten – który może być pojedynczym dźwiękiem lub krótką frazą, w każdym razie nie kompletną propozycją muzyczną – urywa się raptownie, by mógł po nim nastąpić niełączący się z nim temat. Portal spełnił swoje zadanie, gdy wciągnął nas w świat dzieła – zostajemy sami, aby śledzić podróż odbywaną przez świadomość ludzkiego protagonisty. Przykładami takich portali muzycznych są wyizolowana oktawa eksplodująca, która otwiera *Impromptu c-moll* op. 90 nr 1 Schuberta; 3 pierwsze takty *Barkaroli* op. 60 Chopina, które po prostu rozwijają współbrzmienia tonacji głównej; i rozpoczęcie *Symfonii fantastycznej* Berlioz, w której instrumenty dęte drewniane, gdy już łączą się w akordzie tonicznym, schodzą ze sceny, aby w początkowy stan świadomości protagonisty mogły wprowadzić nas smyczki. W tym przypadku dysponujemy programem kompozytora, więc możemy zidentyfikować ten stan jako niespokojny, pełną oczekiwaniami sytuację snienia: *vague des passions*. Ale muzyczna procedura portalu działa zawsze na tej samej zasadzie, niezależnie od tego, czy muzyka zaopatrzona jest w program.

Gdy już przejdziemy przez portal, nadal musimy czuć, że historia, w którą jesteśmy wciągani, jest narracją świadomości. W jaki sposób pozbawiona słów muzyka instrumentalna może przedstawiać tę narrację? Melodie bez słów mogą zapewne prezentować wiele kontrastujących idei lub obrazów, obiektów lub zdarzeń, na które – według Damasia – nieustannie natyka się nasza świadomość. Symbolizują one, bez nazywania, „obrazy”, których doświadcza nasz protagonista. Ale żeby mógł „uczynić je swoją własnością”, muszą wpływać na jego świadomość lub zmieniać ją, a w tym celu protagonista musi je odczuwać. W romantycznym repertuarze muzycznym, jak myślę, doświadczone „obrazy” są zazwyczaj przedstawiane jako melodie, a proces odczuwania lub rejestrowania tego, co czuje się w związku z tymi doświadczeniami, najczęściej przebiega w akompaniamencie. Akompaniamenty zatem zapewniają swoim melodiom kontrapunkt uczucia – a także muzyczny kontrapunkt – i to właśnie ten kontrapunkt uczucia opowiada „historię o życiu, które toczy się w organizmie”.

Łatwo dowieść, że akompaniamenty często odgrywają nieproporcjonalnie dużą rolę w przekazywaniu uczuć, nastroju, ducha romantycznego dzieła muzycznego. Ale ich funkcja jest szczególna, gdy dzieło niesie narrację świadomości. Wyposażone są wówczas w zestaw specjalnych, odpowiednich właściwości. Jedną z nich jest to, że takie akompaniamenty nie tylko wspierają dominującą melodię rytmicznie, harmonicznym i kontrapunktycznie, ale wyrażają też własny charakter – własne uczucie. Pozwala im to oddać się melodii i zapewnić jej wrażenie bycia doświadczaną jako część świadomości jednostki. Drugą właściwość stanowi zdolność samych akompaniamentów do przyciągania uwagi słuchacza. Mogą zaczynać się przed wejściem melodii i narzucać swój ruch (często znacznie szybszy niż melodia), barwę, nawet samo natężenie dźwięku. Nazwa „akompaniament” wręcz nie do końca do nich pasuje. Trzecią ich

właściwością jest to, że są uporczywe. Pojedyncza figuracja może trwać dłużej niż powiązany z nią temat, jakby reprezentowała uczucie, które trwa w świadomości protagonisty, nawet gdy jego myśli zwracają się ku innym sprawom.

Wszystkie wymienione cechy można usłyszeć na początku pierwszej części *Tria fortepianowego* nr 1 Roberta Schumanna, w tonacji d-moll, op. 63, skomponowanego w 1847 roku (zob. przykład 1). Muzyka jest opisana jako „Mit Energie und Leidenschaft” (Z energią i pasją), a efekt – odczucie – energii i pasji uwidacznia się bardziej w akompaniamencie (w zasadzie w partii fortepianu) niż w melodii skrzypiec. Partia fortepianowa wzbiera w niespokojnym arpeggiowaniu na każdą miarę melodii skrzypiec, jakby zawłaszczając melodię, otaczając każdą jej nutę swoim własnym namiętym uczuciem. I to wzburzone, namiętne uczucie, w dużej mierze ucieleśnione w tych samych niespokojnych figurach sekstolowych, utrzymuje się przez całą ekspozycję aż do sekcji przetworzeniowej i z krótkimi przerwami w zasadzie do końca całej części.

Autonomiczny, stały i będący nośnikiem uczuć akompaniament jest w istocie tak powszechną cechą muzyki XIX wieku, że sam w sobie niekoniecznie stanowi wyznacznik dzieła jako narracji świadomości, podobnie jak dotarcie do głównego tematu przez portal, który nagle zostaje zamknięty. Ale gdy natrafimy na jeszcze jedną charakterystyczną cechę, możemy zacząć czuć się pewni, że mamy do czynienia ze swego rodzaju historią, którą opowiada dzieło.

2. Przejście: nadmierna stymulacja, przenikanie, przechodzenie

Ta właściwość pojawia się, gdy muzyczna historia, której słuchamy, przestaje przedstawiać działanie zwykłej świadomości protagonisty i przechodzi do przedstawienia odmiennej formy świadomości. Charakterystyczne dla tej zmiany jest to, że przejście nie następuje płynnie ani regularnie. Kompozytorzy często przedstawiali ją raczej w sposób, w jaki pisarze XIX wieku opisywali rzeczywiste doświadczenie przejścia w odmienny stan świadomości: jako nagłą utratę kontaktu z jednym zbiorem wrażeń i zanurzenie się w zbiorze radykalnie z nimi niepowiązanym. Doświadczenie to opisuje William James, wielki filozof/psycholog, który żył pod koniec epoki romantyzmu, w słynnym fragmencie swojej książki *The Varieties of Religious Experience* [*Doświadczenia religijne*], opublikowanej w 1902 roku:

[...] nasza zwykła świadomość na jawie, nasza — że tak powiem — świadomość rozumowa, jest tylko pewnym szczególnym typem świadomości, poza którym, oddzielone odeń tylko cieniutką błonką, leżą formy potencjalne świadomości zgoła odmiennych. Możemy przejść przez życie, nie podejrzewając nawet ich istnienia; dość jednak zastosować właściwy środek podniecający, aby po jednym dotknięciu zjawiły

Mit Energie und Leidenschaft (♩ = 104)

Violino

Cello

Pianoforte

2

4

Przykład 1. Robert Schumann, początek pierwszej części *Tria fortepianowego d-moll* op. 63

się one w całej pełni [...]. Pytanie tylko, jak patrzeć na nie, skoro tak widoczny jest brak ciągłości pomiędzy nimi i świadomością zwykłą⁵.

Skąd może pochodzić ten „właściwy środek podniecający”, który przenosi kogoś w inną formę świadomości? Sam James, podobnie jak wielu innych w XIX wieku, eksperymentował z substancjami halucynogennymi, aby wywołać doświadczenia mistyczne; jego ulubioną substancją był podtlenek azotu, czyli gaz rozweselający. W tym kontekście kulturowym nie powinno dziwić, że Berlioz w oryginalnym programie do *Symfonii fantastycznej* opisuje swojego artystę-protagonistę zażywającego opium i wywołującego w sobie w ten sposób wizję własnej egzekucji, w *Marszu na szafot*, a następnie śniącego o sabacie czarownic na własnym pogrzebie. Inną formą bodźca, który może prowadzić do zmiany stanu świadomości, są rytuały muzyczne i taneczne, wprowadzające w trans i praktykowane w wielu kulturach na całym świecie.

Ale „właściwy środek podniecający” nie zawsze polegał na jakiegokolwiek interwencji z zewnątrz. Mogła to być reakcja na nadmierną stymulację przytłaczającymi uczuciami. W takim przypadku „zwykła świadomość na jawie” danej osoby mogłaby się wyłączyć w odruchu samoobronnym. Przytłaczająca, nadmierna stymulacja prowadziła do rozpadu świadomości, utraty przytomności, które ustąpiłyby miejsca zupełnie innemu stanowi, być może radosnemu i spokojnemu. Opisy takiego ciągu wydarzeń można znaleźć w relacjach wielu XIX-wiecznych pisarzy, w tym w programie, który Czajkowski wysłał do swojej patronki Nadieżdy von Meck, opisując fragment w pierwszej części swej *IV Symfonii* jako proces przenoszenia się w stan radości:

Ponure i pozbawione nadziei uczucie staje się silniejsze i bardziej palące. Czyż nie lepiej uciec od rzeczywistości i zanurzyć się w marzeniach? [...] Jakże odległy wydaje się już teraz obsesyjny pierwszy temat allegro! Stopniowo dusza zostaje otulona marzeniami. Wszystko to, co mroczne i smutne, odchodzi w zapomnienie. Oto ono, oto ono – szczęście^{6!}

Czajkowski pokazuje patronce, jak podążać tą ścieżką narracyjną przez całą pierwszą część *IV Symfonii*, a elementy, które opisuje w tym programie, można równie łatwo odkryć w romantycznych utworach instrumentalnych niemających wyraźnych programów, w tym w pierwszej części *I Triu fortepianowego* Schumanna. Tam „energiczny i namiętny” charakter, dominujący w ekspozycji, trwa nieprzerwanie w przetworzeniu, które rozwija oryginalny materiał tematyczny w zasadzie bez przekształceń. Można powiedzieć, że już „zwykła świadomość na jawie” w tej części jest obsesyjna. Ale u Schumanna obsesyjne uczucie „staje się silniejsze i bardziej palące” – by użyć wyrażenia Czajkowskiego. Rytm punktowany, który jest najbardziej obsesyjnym ze wszystkich elementów tej części, przejmuje kontrolę, a fortepian wydaje się walczyć ze smyczkami o zawładnięcie nim, aż wszystkie [instrumenty] – wspólnie reprezentujące protagonistę opowieści – wyczerpią obsesję na jego punkcie. Powtórzenia stają się coraz łagodniejsze i słabsze, aż przechodzą w ciszę. Wydaje się, że jesteśmy świadkami sytuacji, w której nadmiernie pobudzony podmiot traci „zwykłą świadomość na jawie”, to znaczy traci kontakt z tu i teraz, a może nawet traci przytomność (zob. przykład 2).

3. Zmieniony stan świadomości

Co nadchodzi dalej? Co wyłania się po drugiej stronie ciszy? Jeśli jest to zmieniona forma świadomości, możemy ją rozpoznać, według Jamesa, ponieważ „brak ciągłości pomiędzy [...] [nią] i świadomością zwykłą”. I pod każdym możliwym względem „brak ciągłości”

Przykład 2. Robert Schumann, *Trio fortepianowe d-moll* op. 63, cz. I, t. 84–90

pomiędzy nową frazą, którą Schumann wprowadza po tej ciszy, a wszystkim, co było wcześniej (zob. przykład 3). Fraza ta jest nie tylko melodycznie nowa, ale tworzy ją splot powtarzanych akordów w rytmie ósemkowych trioli, który wcześniej nie występował. Poprzedni dualizm funkcji melodii i akompaniamentu zostaje zastąpiony przez tajemniczy efekt jedności między instrumentami. Ta muzyka jest nie tylko cichsza niż wszystko, co słyszeliśmy wcześniej, ale cichsza w wyższym rejestrze: żaden z instrumentów przez pierwsze osiem taktów prawie nie schodzi poniżej środkowego *c*. Tworzą niesamowite brzmienie: fortepian gra *una corda*, a wiolonczela i skrzypce *am Steg* (*sul ponticello*). Z ciszy, jaka zapadła po omdleniu naszego bohatera, zdajemy się wychwytywać uchem „spokojny, słaby głos” dobiegający z innego wymiaru. Czyli głos pochodzący z innego stanu świadomości naszego bohatera.

Efekt nierzeczywistego zjednoczenia w tym fragmencie, w przeciwieństwie do poprzedniego kontrastu między melodią a akompaniamentem, można uznać za znak zmienionej – w przeciwieństwie do „zwykłej” lub ugruntowanej – świadomości. Oznacza to, że protagonista nie używa już swoich uczuć dotyczących obrazów, których doświadcza lub o których myśli, do zbudowania tożsamości jako będącego w posiadaniu tych obrazów. Normalne, ograniczone poczucie tożsamości może w rzeczywistości nie być składnikiem owego stanu zmienionej świadomości, tak jak może nie być nim w rytuałach transowych, w których podmioty zostają opętane przez

90 Tempo I, nur ruhiger

am Steg zum Zeichen Φ

ppp

Verschiebung bis zum Zeichen Φ

8^{ve}

94 am Steg zum Zeichen Φ

ppp

97

poco marcato

Przykład 3. Robert Schumann, *Trio fortepianowe d-moll* op. 63, cz. I, t. 90–99

duchy i oddają im swoje poczucie siebie. Czy spokojny, słaby głos, który tutaj słyszymy, należy do naszego protagonisty, czy do jakiegoś innego bytu? Czy gdziekolwiek w tej muzyce możemy zlokalizować jego uczucia? Programowy list Czajkowskiego wyraźnie lokuje uczucie „szczęścia” w „marzeniach” jego *IV Symfonii*, ale doświadczenie, które przedstawia tutaj Schumann, wydaje się bardziej oderwane od osobistych emocji, a zatem w mniejszym stopniu dotyczące konstruowania poczucia siebie. Wydaje się to bardziej podobne do tego, co James nazywa „mistycznym” doświadczeniem, doświadczeniem „pogodzenia się” lub „wchłonięcia” siebie przez większą jedność, „objawieniem” – i tutaj cytuje list od filozofa Xenosa Clarka – które „stanowczo nie jest charakteru wzruszeniowego. Jest ono zupełnie bezbarwne”⁷.

4. Ponowne przyjęcie

Jak więc protagonista radzi sobie z doświadczeniem zmienionej świadomości? Poddając się jej, stawiając opór, czy może stosując jakąś kombinację poddania się i oporu? W *Symfonii* Czajkowskiego możemy wysłyszeć utrzymującą się przez resztę utworu pewnego rodzaju rywalizację między motywami związanymi z radością i tymi związanymi z brakiem nadziei. Zgadza się to z językiem jego programu, jakim opisał go Madame von Meck: „Całe życie jest ciągłym przeplataniem się trudnej rzeczywistości z ulotnymi marzeniami i rojeniami o szczęściu”⁸.

Ale Schumann w swoim *Trio fortepianowym* proponuje bardziej skomplikowaną interakcję dwóch stanów świadomości konkurujących w jego protagoniście. Fragment reprezentujący stan nieziemski staje się bardziej „zwykły” pod względem brzmienia: skrzypek i wiolonczelista przestają grać *am Steg*, a wszystkie instrumenty wracają do swoich „zwykleszych” rejestrów, nawet gdy nadal wykonują nieziemski temat. Następnie wślizgują się we frazy z wcześniejszej części utworu, reprezentujące świadomość na jawie protagonisty. Szybkie *crescendo* przynosi powrót tematu odrealnienia, ale teraz w pełnej mocy, kipiącego namiętym uczuciem, które należało do tematów w trybie „zwykłym”, „na jawie”. To tak, jakby spokojny, słaby głos zmienionej świadomości przekształcił się, aby wykrzyzczyć swoje przesłanie w świecie realnego doświadczenia protagonisty (zob. przykład 4).

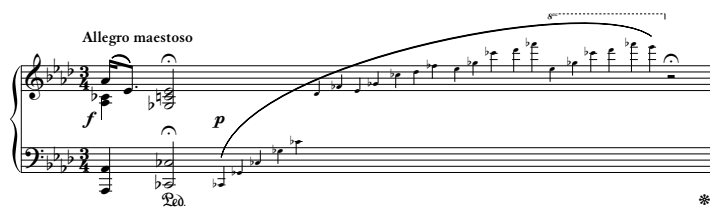
Przykład 4. Robert Schumann, *Trio fortepianowe d-moll* op. 63, cz. I, t. 112–117

Przez cały ten czas wciąż znajdujemy się w niezwykle długim, złożonym i pełnym wydarzeń przetworzeniu pierwszego ogniwa *Tria*, co oznacza, że nie mamy żadnego formalnego szablonu, który sugerowałby, gdzie jesteśmy lub dokąd zmierzamy, gdy przechodzimy przez tę część psychologicznej podróży protagonisty. Ostatecznie jednak ten chaotyczny etap podróży ustępuje konwencjonalnej w dużej mierze reprzyzie, w której głos niezemskiej świadomości nie pojawia się ponownie. Przypuszczalnie został zablokowany przez to, co psychologowie dzisiaj nazwaliby *centralnym systemem wykonawczym* protagonisty (rozumianym jako część pamięci roboczej, która kieruje przepływem informacji między pamięcią krótkotrwałą i długotrwałą)⁹. Jednak w chwili, gdy narracja dobiega końca, słyszymy słabe echo tego niezemskiego głosu. Wydaje się, że alternatywnym sferom świadomości można zaprzeczać, ale nie można ich wyeliminować. „Dość jednak zastosować właściwy środek podniecający – jak pisze James – aby po jednym dotknięciu zjawyły się one w całej pełni”. Byłby to przynajmniej sposób odczytania tej części *Tria* Schumanna jako narracji świadomości.

5. Chopin, *Polonez-fantazja* op. 61

Ten model narracji świadomości można owocnie zastosować do wielu innych dzieł romantycznej muzyki instrumentalnej, ale inaczej naświetli on każdy przypadek i inne pytania pozostawi bez odpowiedzi. Przyjrzyjmy się kompozycji niemal dokładnie współczesnej *Triu* Schumanna: *Polonezowi-fantazji* op. 61 Chopina, ukończonemu i opublikowanemu w 1846 roku. Podwójny tytuł gatunkowy, który Chopin ostatecznie wybrał dla dzieła, nie rozwiązuje kwestii jego natury. Zawsze uważano, że jest odporny na konwencjonalną analizę formalną i trudno go przekonująco wykonać. Jeffrey Kallberg dochodzi do swojej mistrzowskiej analizy formalnej *Poloneza-fantazji* właśnie poprzez skupienie się na bezprecedensowym odejściu Chopina nawet od jego własnej zwykłej praktyki; jak pisze Kallberg, „granice formy zostają rozmyte [...]. Funkcje zostają zaburzone”¹⁰. Model narracji świadomości oferuje sposób interpretacji tej niepewności w postępie dzieła jako muzycznego odwzorowania umysłu niezakotwiczonego, przeslizgującego się z jednego poziomu świadomości w drugi. Ale muzyka na każdym kroku rozszerza granice nawet tego modelu. To, co bierzemy za znaki przejścia z jednego etapu narracji świadomości do drugiego, nie zawsze spełnia tutaj oczekiwaną funkcję i możemy się zastanawiać, jak odróżnić świadomość zmienioną od tej stabilnej i czuwającej. Ale same wyzwania, które pojawiają się przy stosowaniu tego modelu do tak tajemniczego dzieła, mogą – jak sądzę – pomóc zarówno analitykom, jak i wykonawcom zrozumieć myślenie Chopina.

Wyzwania zaczynają się od początku utworu. Pomyślmy o pierwszym, rozbudowanym takcie jako portalu do narracji. Możemy



Przykład 5. Fryderyk Chopin, początek *Poloneza-fantazji* op. 61

usłyszeć te dwa mocne akordy jako pojedynczy gest, który zaprasza nas do pozostawienia naszej obecnej rzeczywistości, a następujące po nim ciche arpeggiowanie drugiego akordu, zanikającego w miarę wznoszenia się, jako znak, że weszliśmy już do doświadczającego umysłu protagonisty, który osiągnął zmieniony lub choćby śniący stan świadomości (zob. przykład 5). Ale równie dobrze mogliśmy usłyszeć ten sam gest, przynajmniej z perspektywy czasu, jako miniaturowe abstrakcyjne odwzorowanie umysłu tego protagonisty. W ramach takiego sposobu odbioru dwa akordy oznaczają opozycję. Najpierw słyszymy akord as-moll, wprowadzający, jak się okaże, tonację główną muzyki najbardziej w utworze kojarzonej ze „zwykłą świadomością na jawie”, podczas gdy następujący po nim akord Cis-dur wprowadza tonację główną muzyki szczególnie utożsamianej ze świadomością zmienioną. Pierwszy akord, grany brzmieniem surowym, bez pedału, jest połączony z rześkim motywem w rytmie synkopowanym w sopranie, natomiast akord drugi, uderzony z zastosowaniem prawego pedału, rezonuje już bogatszymi alikwotami, które są następnie rozciągane przez smugę brzmienia w nadchodzącym *arpeggio*. Te dwa akordy można grać i słyszeć jako te, pomiędzy którymi „brak ciągłości”, nawet jeśli są w tonalnej relacji pokrewieństwa trybu – co James mógłby nazwać „cieniutką błonką”.

Co więcej, to, co przychodzi po zapadającej ciszy, nie wydaje się prawdziwym początkiem przygody świadomości, ale jej kontynuacją, ponieważ muzyka pierwszego taktu powtarza się i ewoluuje w długą introdukcję. W tym fragmencie podążamy za umysłem protagonisty pozostającym w dialogu z samym sobą, gdy zmierza w kierunku tematu. Widok pojedynczego pianisty, gdy ten ucieleśnia ów dialog między dwiema rękami, zapewnia nam i tutaj, i w całym *Polonezie-fantazji* odpowiednią wizualizację protagonisty przechodzącego proces świadomości, który słyszymy odtwarzany w dźwięku.

Introdukcja kończy się fanfarą, w której brzące niczym instrumenty dęte blaszane powtarzane oktawy naprzemiennie w parach szesnastkowych i ósemkowych zdają się zapowiadać poloneza. Zaskakujące jest to, że w utworze zatytułowanym *Polonez-fantazja* prawie nic nie sugeruje tak wyraźnie muzyki polonezowej, jak te dwa fanfarowe takty¹¹. Melodia wyłaniającego się z nich tematu – który rozwinął się w introdukcji i który teraz staje się głównym

22 a tempo giusto *f* *mezza voce*

26

30

Przykład 6. Fryderyk Chopin, *Polonez-fantazja* op. 61, t. 22–30

tematem utworu – w rzeczywistości przeczy normom melodii poloneza, w rozumieniu takim, jakie Eric McKee wywodzi ze znanej Chopinowi polskiej tradycji. Podczas gdy normą były „szerokie gesty melodyczne” z „dużymi skokami”, synkopami, „agresywnymi oznaczeniami artykulacji” i nagłymi zmianami dynamiki, ta melodia spokojnie kręci się wokół jednej wysokości dźwięku przez cztery takty, a następnie, przez kolejne cztery, wokół dźwięku o stopień wyższego (zob. przykład 6). Nie zaczyna się nawet na akcentowanej mierze taktu, jak to ma miejsce – według McKee’ego – „bez wyjątku” w melodiach polonezowych, ani nie osiąga (zresztą tak jak i żaden inny temat w *Polonezie-fantazji*) kadencyjnej toniki na ostatniej słabej mierze swojego trójmiarowego taktu (jeszcze jeden niezawodny wyznacznik poloneza)¹². Ta melodia ma w sumie niezwykle nieokreślony charakter.

Ale jak sugeruje model narracji świadomości, to akompaniament nasycza ten temat uczuciem i charakterem, tak jak akompaniament zapewnił głównemu tematowi *Tria* Schumanna jego „energetyczną, namiętą” uczuciowość. W tym przypadku jest to wrażenie dostojności poloneza, poniekąd oznaczonej przez charakterystyczną parę powtarzających się szesnastek, które od czasu do czasu wkradają się do drugiej połowy pierwszej miary taktu w przepływie akordów. Różnica polega na tym, że podczas gdy temat Schumanna za każdym razem zachowywał swoje pierwotne uczucie, temat Chopina za każdym razem otrzymuje nowy akompaniament, naładowany nowymi uczuciami.

Aby zrozumieć te nowe efekty, musimy śledzić bieg *Poloneza-fantazji*, gdy temat osiąga kadencję (t. 64–66) i nieruchomieje w nieokreślonym nastroju: jednotaktowa figura (pierwszy raz słyszalna

w t. 66) powtarza się, jakby utknęła w miejscu (pomimo aluzji do rytmu poloneza w głosie środkowym), przesuwa się do nowej tonacji (t. 72), w której zostaje powtórzona, oddala się (t. 76), tylko po to, by powrócić do powtarzającej się figury po raz trzeci (t. 80), ale teraz w szybszej sekwencji modulacji, wyłącznie po to, żeby znów odpłynąć (t. 88). Doznanie zmiany i oddalania się podczas uwięzienia w jednej myśli ma sugerować stan zamyślenia. Drugi z fragmentów, w których mamy poczucie odpływania, prowadzi nas z powrotem do głównego tematu (t. 94), ale teraz zmaconego stanem zadumania protagonisty. Tym razem początkowe frazy melodii są wprowadzane przez wznoszące się szesnastki (t. 92–93 i 97–98), które rozmywiają się rytmicznie na tle nowego akompaniamentu w ósemkowych triołach, akompaniamentu, który tworzy marzycielską aurę, bardzo odmienną od charakteru poloneza cechującego ten temat wcześniej. Kanony między sopranem i tenorem (t. 98–107) wzmacniają wrażenie umysłu zagubionego w myślach, jak to było podczas rozwijania się tego tematu w introdukcji. Nie oznacza to, że muzyka sugeruje teraz zdecydowanie zmieniony stan świadomości, ale po prostu – że świadomość protagonisty wędruje, nie pozostając już w pojedynczym, utrwalonym ciągu myśli.

Inną oznaką wędrującej świadomości jest to, że ta wersja tematu głównego ustępuje miejsca innemu tematowi nie po kadencji (jak to było w przypadku pierwszej wersji tematu głównego, t. 64–66) ani przez oparty na efekcie oddalania się fragment (jak ten, który doprowadził do aktualnego wariantu tematu, t. 88–92), ale bez żadnego przejścia: temat główny, wzburzony (t. 108–115), zmienia się w nowy, który jest przeciwieństwem tamtego, dzięki najbardziej płynnemu prowadzeniu głosów, nawet bez przerywania łuku (t. 116; zob. przykład 7). Tutaj, dekady przed tym, nim William James nauczył nas myśleć o świadomości jako o strumieniu¹³, Chopin pokazał w nutach, jak jeden obiekt unoszący się w naszej świadomości może zmienić się w zupełnie inny rodzaj obiektu bez żadnego znaku, że zachodzi transformacja.

The image shows a musical score for Fryderyk Chopin's Polonez-fantazja op. 61, measures 112-117. The score is in 3/4 time and B-flat major. It shows a transition from an agitated section to a dolce section. The agitated section (measures 112-115) features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The dolce section (measures 116-117) features a smoother, more flowing melodic line. The score includes dynamic markings like 'agitato' and 'dolce', and performance instructions like 'Ped.' and '*'.

Przykład 7. Fryderyk Chopin, *Polonez-fantazja* op. 61, t. 112–117

Warto zatrzymać się nad różnorodnością przejść i nieprzejsć w *Polonezie-fantazji*, ponieważ w dziele narracji świadomości sposób, w jaki umysł protagonisty porusza się od jednej myśli lub stanu do drugiego, jest tak samo zasadniczy, jak sama natura każdej myśli lub stanu. Jedno przejście (t. 64–66) to kadencja tak prozaicznie formalna, że na chwilę zatamowuje poetycki przepływ dzieła. Bardziej ekspresyjny moment przejściowy (t. 76–80), w środku fragmentu rozmyślań, wywołuje wielkie zamieszanie, jakby niosąc naszego protagonistę do nowej myśli, ale prowadzi jedynie do dalszego modulowania tej samej myśli, co wcześniej. I w chwili, gdy docieramy do nowej myśli lub tematu, pojawia się on, zanim stary zdążył zrobić dla niego miejsce. Innymi słowy, takty przejściowe lub ich brak wydają się niemal konsekwentnie niedopasowane do fragmentów, w jakich się znalazły; jak pisze Kallberg, „funkcje zostają zaburzone”. I dlatego metodycznie pracują nad wywołaniem efektu umysłu pozbawionego kontroli nad procesem myślowym.

Nowy temat, który wkracza tak bezceremonialnie (w t. 116), wciąga nas w nową sferę ekspresji: operowej arii sopranowej. O ile akompaniament mógłby pasować do poloneza, przynajmniej na początku, o tyle w tym przypadku charakter i nastrój fragmentu określa melodia. To, co zaczyna się jako słodka i beztraska pieśń, przechodzi w scenę dramatycznych wokalnych fajerwerków, z długimi, zatrzymywanymi niskimi dźwiękami naprzemiennie z coraz bardziej kwiecistymi pasażami, ostatecznie docierając na wokalnie nieosiągalne wyżyny. Akompaniament wycofuje się i w końcu zanika, pozostawiając sopranowi podtrzymywanie dręczącej chromatycznej wokalizy (t. 128–144). Od szczytu (na mocnej części t. 136) wydarzenia w tym fragmencie przybierają zdumiewający obrót: wyobrażona śpiewaczka słabnie, jej głos staje się coraz cichszy w miarę opadania, później mozolnie wspina się z powrotem, ale nie tak wysoko jak poprzednio, a następnie znów opada, wolniej i niżej niż wcześniej, aż zatrzymuje się na *fis* poniżej normalnego zakresu skali sopranu (t. 144; zob. przykład 8).

W kategoriach narracji świadomości umysł protagonisty stawał się „silniejszy i bardziej palący” (według słów Czajkowskiego w programie *Symfonii*), aż wypalił się, tracąc ugruntowaną świadomość. Chopin znalazł sposób, aby uczynić ten proces w utworze fortepianowym dramatycznym, a nawet szokującym, urzeczywistniając go jako wykonanie wirtuozowskiej arii, w której śpiewaczka przeforsowuje się i ślania pod wpływem wysiłku. Nie ma tu wyciemnienia, jak w *Triu fortepianowym* Schumanna, zamiast tego nadchodzi załamanie (niskie *fis* w t. 144), z którego umysł protagonisty po omacku szuka nowej drogi do początku, chybia w jednej próbie (dysonansowy klaster w t. 145), wycofuje się (ponownie *fis* w t. 146), a następnie znajduje drogę naprzód w dominantowym akordzie septymowym (t. 147). Dramat na tym się nie kończy. Ten akord przenosi nas do tonacji H-dur (zapowiedzianej jako tonacja „stanu alternatywnego” w pierwszym takcie utworu), ustabilizowanej w bardzo

Przykład 8. Fryderyk Chopin, *Polonez-fantazja* op. 61, t. 136–152

spokojnym fragmencie zaskakująco statycznych akordów, kończącym się inną dziwnie formalną kadencją (t. 148–152). Nie jest to przypadek przejścia o „rozmytej” funkcji. To przejście zatrzymujące cały ruch i wzburzenie muzyki, którą słyszeliśmy do tej pory, służąc tym samym jako nasz portal w sercu utworu do zdecydowanie odmiennego stanu świadomości.

Ten stan (jak w *Triu* Schumanna) jest przekazywany przez muzykę, która wydaje się pochodzić z jakiegoś odległego miejsca (t. 152–180). Jeśli miałyby pasować do jamesowskiego opisu mistycznego doświadczenia, powinna sprawić, byśmy poczuli, że owemu stanowi umysłu może „brakować ciągłości [...] [ze] świadomością zwykłą”. Innymi słowy, powinno powstać wrażenie nieciągłości z tą wcześniejszą muzyką, która łączyła się ze zwykłą świadomością (a nawet w tym przypadku z tą, która brzmiała marzycielsko lub sugerowała zadumę). I niewątpliwie ten fragment jest całkowicie wolny od jakichkolwiek rytmicznych lub innych śladów poloneza, które pojawiły się we wszystkich poprzednich tematach lub sekcjach dzieła. Poza tym jego magicznie subtelne przechodzenie z H-dur do B-dur (zapisanego jako Ais) i z powrotem nie przypomina żadnego procesu modulacji w reszcie dzieła. Przede wszystkim mistycyzm tego fragmentu wynika ze sposobu łączenia odczuć, które zwykle są

152

sempre p e legato sostenuto

Ped. *

157

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Przykład 9. Fryderyk Chopin, *Polonez-fantazja* op. 61, 152–161

niejednoczesne – tęsknoty i ukojenia – w jednej fakturze: tęsknoty w długich westchnieniach linii sopranu, ukojenia w powolnym falowaniu linii basu i niespiesznym kołysaniu się w środkowych głosach. Wszystko to łączy się w sposób niezgodny ani z melodią-jako-przedmiotem-myśli, ani z akompaniamentem-jako-uczuciem-do-tej-myśli, które w takim repertuarze cechują muzykę zwykłej świadomości. A Chopin osiąga ten efekt skrajnej nieciągłości, utrzymując jednocześnie kontakt z materiałem z wcześniejszej części utworu: falista linia basu przypomina wznoszące się arpeggia w pierwszych taktach kompozycji, a ruch w górę i w dół linii sopranowej przywołuje pełne wahania kroki głównego tematu (zob. przykład 9). Jest to ewidentnie zmieniona świadomość, w której kwestie zwykłej świadomości są mistycznie przekształcane, a nie na siłę odpychane.

Ten fragment osuwa się w ciszę (t. 177–180). Czy oznacza to, że protagonista pozostawił stan zmienionej świadomości za sobą? To, co następuje, nie jest powrotem do żadnej wcześniejszej muzyki związanej ze zwykłą świadomością, ale nowym tematem (t. 182–198). W formalnej analizie *Poloneza-fantazji* Kallberga ten temat wraz z poprzedzającym go fragmentem zmienionej świadomości i następującym po nim fragmentem kadencyjnym (t. 119–214) tworzą „powolny fragment liryczny”, który „brzmi zarówno niczym środkowa część dużej formy trzyczęściowej, jak i [...] przerywnik w formie procesualnej”¹⁴. Idea „formy procesualnej” szczególnie dobrze pasuje do koncepcji narracji świadomości. Nowy temat (w t. 182) otrząsnął się z tajemniczości fragmentu zmienionej świadomości i wydaje się powracać do świata zwykłej świadomości. Cechuje go nawet rodzinne podobieństwo do tematu „ariowego” słyszanego tuż przed zanurzeniem się w zmienionej świadomości. Ale gdy ten nowy temat zmierza w kierunku kadencji, zbacza z trasy – jak wiele innych elementów w tej narracji wędrującej świadomości. Tutaj to, co mogło być trylem kadencyjnym, gubi się w zawrotnym trylowaniu (t. 199–205). Gdy umysł naszego protagonisty wyłania się

z tego ornamentu, zamyka nie temat, który właśnie słyszeliśmy, ale wcześniejszy fragment zmienionej świadomości, który odpłynął bez zakończenia. Teraz fragment ten powraca w sennych, repetowanych kadencjach (t. 206–213), aż przypadkowo zacznie dwa nowe powtórzenia figury portalu z pierwszego taktu *Poloneza-fantazji* (t. 214–215). Te z kolei prowadzą do drugiej części nowego tematu, który właśnie usłyszeliśmy (t. 216–222), teraz w nowej tonacji i tym razem oddalającego się, zanim usłyszeliśmy choćby jej połowę. Wydaje się, że zetknięcie narracji ze zmienioną świadomością nie tyle „przerywa” „formę procesualną” muzyki, ile przyspiesza proces przechodzenia protagonisty od jednej myśli, jednego wspomnienia, jednego poziomu świadomości do drugiego. Daremne byłoby w tym momencie narracji przypisywanie jednej frazy do tu i teraz protagonisty, a drugiej do zmienionego stanu świadomości. Raczej wejście w zmieniony stan wydaje się wyzwalać zamęt stanów i obrazów wszelkiego rodzaju w procesie, którego świadomy umysł nie może kontrolować.

Stąd z kolei najdłuższe i najbardziej burzliwe przejście w całym utworze prowadzi do tego, co Edward Cone nazwał „apoteozą” dzieła¹⁵: ekstatyczną wspólną transformacją głównego tematu „polonezowego” zwykłej świadomości i mistycznego tematu zmienionej świadomości. Najpierw słyszymy główny temat z akompaniamentem pochodzącym z jego drugiego, bardziej marzycielskiego pojawienia się, teraz majestatycznego (t. 242–248), a następnie po wirtuozowskim łączniku podobnie wzniosłą wersję fragmentu zmienionej świadomości (t. 254–268). Tutaj kontrasty charakteru, które słyszeliśmy wcześniej między tymi dwoma tematami, znikają, a ich bliskość w motywach melodycznych staje się bardziej widoczna niż kiedykolwiek. Nieciągłości w kontrastujących stanach świadomości naszego bohatera zostają wyeliminowane, przynajmniej na jedną złotą chwilę, w wizji zjednoczonej świadomości. Jak napisał William James: „Wydaje się, jakby przeciwieństwa tego świata, których starcia wzajemne są przyczyną naszych trudności życiowych i niepokojów, zlewały się w jedność”¹⁶. Dziwić może, że taka jedność między ugruntowaną świadomością protagonisty a zmienioną świadomością jest osiągalna, ale psychiatra Jacques-Joseph Moreau de Tours w książce *Du Hachisch et de l'aliénation mentale* [Haszysz i obłąd], opublikowanej w Paryżu w 1845 roku, na rok przed *Polonezem-fantazją* Chopina, opisał to, co nazwał *état mixte* (stanem mieszanym): bycia jednocześnie we śnie i na jawie – zdolnym do obserwowania stanu snu¹⁷.

Może się również wydawać osobliwe, że *Polonez-fantazja* nie kończy się w triumfalnym tonie, który James nazwałby „pojednaniem”. Zamiast tego Chopin pozwala pędzącej, i ostatecznie uspokajającej się, linii basowej tematu zmienionej świadomości trwać samej, by odrzuciła najpierw swój kontur melodyczny, a następnie nawet swój galopujący rytm (t. 268–282). Pozostajemy z cichą, niską, powtarzaną kadencją z trylami, a potem wstrząsającym akordem tonicznym *fortissimo*, zaskakująco mocnym w swoim górnym rejestrze ponad

stłumioną toniczną nutą basową, która utrzymuje się od poprzedniego taktu. To trudne zakończenie dla wykonawcy, by mógł je efektywnie zrealizować. Jeśli słuchacze potrafią je zrozumieć, to tylko jako uzupełnienie narracji świadomości, śledząc wyłanianie się protagonisty ze stanu ekstazy zjednoczonej świadomości do jego spokojniejszego następstwa, kończącego się tym ostatnim akordem, który sygnalizuje przebudzenie do tu i teraz¹⁸.

Polonez-fantazja sprawia wrażenie dzieła chaotycznego, ponieważ wędruje od jednego tematu do drugiego, a każdy z nich wydaje się oddalać, zanim osiągnie swój cel. Kilka kadencji, które słyszymy, ma tendencję do przekierowania naszej uwagi, zamiast kończyć to, co właśnie usłyszeliśmy, dopóki nie poczujemy, że nikt nie kontroluje biegu utworu. Jednak owo wrażenie nieładu powstaje, ponieważ dzieło ma określony układ, który odwzorowuje doświadczenie tak, by podmiot doświadczający odczuwał je jako nieuporządkowane. Jest to fantazja muzyczna zaprojektowana w celu modelowania procesu fantazji umysłowej, która jest doświadczana, a nie kontrolowana, i prowadzi podmiot czasami do uczuć zdumienia i stanów duchowej jedności, które ze swej natury nigdy nie dają się utrzymać na długo.

6. Podsumowanie

Przedstawiając tę morfologię narracji świadomości w romantycznej muzyce instrumentalnej, mam na celu z jednej strony zademonstrowanie ambicji kompozytorów epoki romantyzmu, aby dołączyć do eksploracji stanów zmienionej świadomości, w którą zaangażowani byli ówczesni lekarze, a także literaci i artyści sztuk wizualnych. Z drugiej strony, prezentuję zestaw terminów do analizy tego, co dzieje się w dziełach muzycznych epoki wykazujących taką ambicję. Zaskakująco ten rodzaj analizy może ujawnić elementy narracji świadomości w takiej muzyce, jak niektóre krótkie dzieła Chopina. I może pomóc nam zrozumieć te z dzieł muzycznych epoki, które wymagają największej wyobraźni, jak *Polonez-fantazja*. Nawet jeśli kompozycja ta nigdy nie ujawni wszystkich swoich sekretów, moja metoda analizy, jak sądzę, może pomóc nam odkryć niezwykle traktowanie przez Chopina zwykłych elementów; bez niej moglibyśmy nawet nie zauważyć, że w jego narracji łączniki i kadencje są wydarzeniami tak samo jak tematy, a akompaniamenty mogą być ważniejsze dla zdefiniowania tego, co dzieje się w narracji, niż tematy, którym towarzyszą. Uważam, że ta metoda analizy podpowie wykonawcom nowe sposoby myślenia i interpretowania tego typu dzieł, a ich interpretacje z kolei mogą zainspirować analityków do nowego sposobu myślenia o nich¹⁹.

tłum. Kamila Stępień-Kutera

- 1
Najbardziej użytecznym przeglądem tego historycznego fenomenu jest książka Mike'a Jaya *Psychonauts: Drugs and the Making of the Modern Mind*, New Haven 2023.
- 2
William James, *Doświadczenia religijne*, tłum. Jan Hempel, Warszawa 1958, s. 352 – przyp. red.
- 3
Antonio Damasio, *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*, New York 2010, s. 10. Przekład polski za: idem, *Jak umysł zyskał jaźń. Konstruowanie świadomego mózgu*, tłum. Norbert Radomski, Poznań 2011, s. 20.
- 4
Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York 1999, s. 30–31, 313. Przekład polski za: idem, *Tajemnica świadomości. Ciało i emocje współtworzą świadomość*, tłum. Maciej Karpiński, Poznań 2000, s. 39–40, 336.
- 5
William James, *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature*, New York 1902; reprint Mineola 2018, s. 388. Polski przekład za: idem, *Doświadczenia religijne*, s. 352.
- 6
Piotr Iljcz Czajkowski do Nadzieży Filaretowny von Meck, 17 lutego / 1 marca 1878 r., przekład z rosyjskiego oryginału; list 763: <https://en.tchaikovsky-research.net>.
- 7
W. James, *Varieties*, s. 388–389. Przekład polski za: idem, *Doświadczenia*, s. 353.
- 8
Czajkowski, list 763.
- 9
Zob. np. Alan Baddeley, *Working Memory, Thought and Action*, Oxford 2007.
- 10
Jeffrey Kallberg, *Chopin's Last Style*, w: idem, *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*, Cambridge 1996, s. 116. Przekład polski za: idem, *Ostatni styl Chopina*, w: idem, *Granice poznania Chopina. Płeć, historia i gatunek muzyczny*, tłum. Wojciech Bońkowski, Warszawa 2013, s. 152.
- 11
W istocie, szkice tego utworu pokazują, że Chopin wprowadził tę figurę rytmiczną, charakterystyczną dla poloneza w swojej dojrzałej twórczości i w muzyce współczesnych, do *Poloneza-fantazji* dopiero wtedy, gdy praca nad nim była już w toku. Co więcej, na tytuł utworu zdecydował się stosunkowo późno, opisując go w pewnym momencie w liście jako „coś jeszcze, co nie wiem, jak nazwę”. Zob. Kallberg, *Chopin's Last Style*, op. cit., s. 101, 92; w przekładzie polskim zob. idem, *Ostatni styl Chopina*, op. cit., s. 137, 127.
- 12
Eric McKee, *Dance and the Music of Chopin: The Polonaise*, w: *Chopin and His World*, red. Jonathan D. Bellman i Halina Goldberg, Princeton 2017, s. 201, 207–208.
- 13
William James, *The Principles of Psychology*, New York 1890; reprint New York 1950, t. 1, rozdz. 9 (*The Stream of Thought*), s. 239. Przekład polski za: idem, *Psychologia. Kurs skrócony*, tłum. Michał Zagrodzki, Warszawa 2002, rozdz. 5 (*Strumień świadomości*), s. 91 i nn.
- 14
Kallberg, *Chopin's Last Style*, s. 117. Przekład polski za: idem, *Ostatni styl Chopina*, s. 153.
- 15
Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance*, New York 1968, s. 84.
- 16
James, *Varieties*, s. 388. Polski przekład za: idem, *Doświadczenia*, s. 352.
- 17
Jacques-Joseph Moreau, *Du hachisch et de l'aliénation mentale: études psychologiques*, Paryż 1845, s. 186. Chopin mógł dowiedzieć się o doświadczeniach użytkowników haszyszu od córki George Sand, Solange, która w tym czasie uczestniczyła w spotkaniach Club des Hashischins. Zob. William G. Atwood, *The Parisian Worlds of Frédéric Chopin*, New Haven 1999, s. 222. Przekład polski: idem, *Paryskie światy Fryderyka Chopina*, tłum. Zbigniew Skowron, Kraków 2005, s. 241.
- 18
Wiele innych dzieł Chopina również zmierza do zakończenia poprzez fragment, który wydaje się dryfować w stronę marzycielskiego zapomnienia, by zostać cofniętym przez przebudzający wstrząs. Należą do nich *Polonez* op. 44, *Impromptu* op. 36 i garść mazurków, w tym jeden (op. 33 nr 4), w którym ów wstrząs, będący bardziej kwestią harmonii i faktury niż głośności, jest faktycznie oznaczony przez Chopina jako „risvegliato” (przebudzony).
- 19
Pianista Grzegorz Niemczuk na przykład przedstawia interpretację w wykładzie o *Polonezie-fantazji*, który bardzo dobrze pasuje do modelu prezentowanego tutaj, choć opowiada o wiele bardziej konkretną historię, w której protagonista jest utożsamiany z samym Chopinem. Zob. jego wykład wideo o *Polonezie-fantazji* z cyklu wykładów na temat wszystkich dzieł fortepianowych Chopina: <https://www.youtube.com/watch?v=FMjlv6aE1oc> [dostęp: 19 IV 2025]. Jego rejestracje tego utworu, takie jak opublikowane w 2023 r. w serii *F. Chopin – Complete Works for Piano*, CD 13: (1846–1849) i inne na YouTube.com, są moim zdaniem jednymi z najbardziej satysfakcjonujących i wzruszających wykonania tego utworu dostępnych na nagraniach.

ABSTRACT

A Morphology of Consciousness Narratives in Romantic Instrumental Music

Music in all times and places has produced alterations of consciousness in those who experience it. Instrumental music of the Romantic Era connected music and consciousness in a much more specialised way: many composers of that era, in alignment with physicians and poets of their day, created works that, without the aid of text, chart the experience of undergoing an alteration of consciousness. A model is proposed here of the succession of elements that composers characteristically used to construct such a narrative in wordless music. This succession of elements is designed: 1) to suggest the presence of a protagonist in whose consciousness the narrative can be located; 2) to establish a break leading from the protagonist's default state of consciousness (one that is tied to the here and now) to an altered state (such as dream or fantasy or trance); 3) to portray the nature of that altered state; and 4. to evoke a re-emergence from the altered state of consciousness to the here-and-now state, with perhaps lingering residues of the altered state.

This model reveals what unites the consciousness narratives of composers like Berlioz, who spelled out their narrative programs in words, with those of composers like Chopin, who barely suggested programs even in their titles, and those of composers like Schumann and Tchaikovsky, who experimented with varying methods and degrees of divulging or not divulging a narrative program. The model provides means for identifying common narrative strategies as well as distinguishing features of a highly varied set of works, all issuing from a shared exploration of the workings of human consciousness. Analysis here focuses on two works: Schumann's Piano Trio in D Minor, Op. 63, and Chopin's Polonaise-Fantaisie, Op. 61.

KEYWORDS

consciousness narrative, altered consciousness, subjectivity, musical portal, Fryderyk Chopin, Polonaise-Fantaisie, Robert Schumann, Piano Trio

ABSTRAKT

Zawsze i wszędzie muzyka wywoływała zmiany w świadomości doświadczających jej ludzi. Muzyka instrumentalna epoki romantyzmu łączyła się jednak ze świadomością w sposób wyjątkowy – wielu ówczesnych kompozytorów stworzyło bowiem dzieła, które bez pomocy tekstu obrazują proces owej zmiany świadomości w toku. Niniejszy artykuł proponuje model następstwa elementów, który zwykli wykorzystywać kompozytorzy romantyczni do budowania tego rodzaju narracji w muzyce pozbawionej słów. Następstwo takie służy temu, by: 1) zasugerować obecność podmiotu, w którego świadomości można osadzić narrację, 2) zaznaczyć przełom prowadzący ze stanu początkowego (związanego z „tu i teraz”) do zmienionego (jak sen, fantazja lub trans), 3) przedstawić naturę nowego stanu, oraz 4) wywołać powrót ze stanu zmienionej świadomości do stanu „tu i teraz” z ewentualnymi pozostałościami po tym odmiennym.

Model ten ujawnia to, co łączy narracje świadomości takiego twórcy, jak Berlioz, który swoje fabuły zawarł w słownych programach, z Chopinem niesugerującym właściwie żadnych programów nawet poprzez tytuły i kompozytorami – jak Schumann czy Czajkowski – eksperymentującymi z różnymi stopniami ujawniania lub zatajania programu. Model pokazuje także, jak używali oni wspólnego zestawu elementów narracji muzycznych do osiągnięcia nieskończonej różnorodności wizji działania ludzkiej świadomości. Artykuł skupia się na analizie dwóch dzieł: *Tria fortepianowego d-moll* op. 63 Schumanna oraz *Poloneza-fantazji* op. 61 Chopina.

SŁOWA KLUCZOWE

narracja świadomości, zmieniony stan świadomości, podmiotowość, muzyka jako medium przejścia, Fryderyk Chopin, Polonez-fantazja, Robert Schumann, trio fortepianowe

JAMES PARAKILAS

(jparakil@bates.edu) emerytowany profesor programu James L. Moody, Jr. w dziedzinie sztuk performatywnych Bates College w Lewiston, w stanie Maine. Jego publikacje książkowe obejmują: *Ballads without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade* (Amadeus Press, 1992), *Piano Roles: 300 Years of Life with the Piano* (Yale University Press, 2000), *The Story of Opera* (W.W. Norton, 2012). Jest też autorem artykułów – eksperymentującymi z różnymi stopniami ujawniania lub zatajania programu. Model pokazuje także, jak używali oni wspólnego zestawu elementów narracji muzycznych do osiągnięcia nieskończonej różnorodności wizji działania ludzkiej świadomości. Artykuł skupia się na analizie dwóch dzieł: *Tria fortepianowego d-moll* op. 63 Schumanna oraz *Poloneza-fantazji* op. 61 Chopina.