
ROZMOWA

TYLKO CAŁOŚĆ

**Z profesorem Michałem Bristigerem
rozmawia Kamila Stępień-Kutera**

Kamila Stępień-Kutera: Jak można opisać znaczenie Chopina dla XIX wieku?

Prof. Michał Bristiger: Już w tym jednym pytaniu mieści się drugie, druga sugestia: że widocznie w XIX wieku to znaczenie jest inne niż w XX. Rzeczywiście, owo znaczenie zaczyna się kształtować w XIX stuleciu, lecz trwa bez przerwy, ostatnio – sędzę – zaczynamy mieć do czynienia z jakimś obrazem Chopina w życiu kulturalnym – już nawet nie Europy, ale świata – zupełnie przedtem nieprzewidywanym. Mówiąc o XIX wieku, myślimy przede wszystkim o Chopinie, który mając 20 lat, znalazł się w centrum Europy, czyli w Paryżu, i o tym, jak potoczyło się jego życie, jakie były jego osiągnięcia – które skończyły się, niestety, po niespełna 20 latach. Pytanie jedno z najbardziej zasadniczych to: co się wydarzyło w kulturze poświęconej Chopinowi później?

Myślę, że mamy w tej chwili taki okres, w którym pojawiają się zupełnie nieznanne wcześniej zagadnienia związane z osobowością Chopina i jego udziałem w kulturze. Należą one przy tym do kwestii dla naszej współczesnej kultury muzycznej zasadniczych i niewiele mamy – poza Chopinem – do czynienia z problemami o takiej wadze. Chopin inicjuje światowe znaczenie kultury polskiej i podejmujemy poprzez niego pewien problem kulturowy, który – jak sędzę – sięga nawet daleko poza samą muzykę. Warto sobie zdać z tego sprawę i wziąć udział w budowaniu i odczytywaniu owego znaczenia, które dotyczy całej kultury polskiej w kolejnych stuleciach, i co więcej – europejskiej, i co jeszcze więcej – światowej.

Chopin w kulturze ma miejsce bardzo szczególne, dlatego że poświęcił całą swoją twórczość kulturze pianistycznej. To jest przypadek dość oryginalny – nie wydarzyło się to ani z Mozartem, ani Beethovenem, ani innymi kompozytorami XIX wieku. I tutaj mamy już pierwszy problem. Choć muzyczna kultura tamtego czasu związana była z fortepianem, to dopiero w XX wieku nastąpiło pełne uświadomienie sobie, że to skoncentrowanie Chopina na pianistyce nie jest ograniczeniem – za jakie niekiedy uchodziło wcześniej – tylko nagle otwiera dostęp do nieprzewidywanych wartości kulturowych. Jest to przypadek naprawdę wyjątkowy. Bardzo często bowiem kompozytor, który ograniczał się do jednego instrumentu, nie należał do największych twórców swojej epoki. Chopin jednak należał. Ponadto był to u niego świadomy wybór. Przecież gdyby chciał, kontynuowałby koncerty fortepianowe, od których zaczął i które przypadają na tę zmianę w jego życiu i muzyce między Polską a Paryżem.

Dla innych twórców XIX-wiecznych, choćby dla Liszta, fortepian ma znaczenie, ale wszystko inne także, i dlatego to, czym jest fortepian Liszta, można rozważać i nawet trzeba rozważać – ale to jest jeden problem z wielu. Twórczość Chopinowska natomiast jest tak dobrze skoncentrowana, tak związana z bardzo określonymi formami muzycznymi, że sposób rozwiązywania wartości kulturowych współcześnie jest w stosunku do muzyki Chopina, dla muzykologów zwłaszcza, niezwykle ciekawym problemem w ogóle.

I oto jesteśmy na początku XXI wieku, a kultura związana z Chopinem, muzyczna

kultura, znowu zmienia swoje sensy. Mamy zupełnie nowy okres, z którego niekoniecznie zdajemy sobie w pełni sprawę. Widzimy to po ostatnim konkursie chopinowskim – jak okazał się ważny. Nie tylko, gdy trwał – nawet pozostawił potrzebę kontynuowania tego bliskiego stosunku do Chopina po zakończeniu samego konkursu, tak jak gdyby było za mało w kulturze Chopina. Jest to zjawisko zupełnie niespotykane i stawia pytania: co to znaczy w kulturze europejskiej? A w kulturze polskiej? Światowej? Wiemy po części, czym fortepian Chopina jest w Polsce; ale czym jest w Stanach Zjednoczonych? Widzimy, że ten problem zasługuje na przemyślenie, ponieważ odpowiedzi na takie pytania nie są wcale jasne.

K.S.K.: Czyli można by powiedzieć, że mimo dystansu czasowego między nami a kompozytorem recepcja Chopina nie jest jeszcze zamknięta?

M.B.: Ja bym to sformułował trochę inaczej. Nie, czy jest zamknięta, ale co znaczy jej nowe otwarcie. Ponieważ w chwili obecnej czujemy, że następuje nowe otwarcie. Pojawiają się nowe wartości związane z muzyką Chopina, które przypadają na zupełnie inny okres w życiu różnych kultur światowych. To, że w tej chwili czy to pianista chiński, czy z innych państw Azji, może zdobyć jedno z najwyższych miejsc w konkursie Chopina, było dawniej w ogóle nieprzewidziane, a nawet niemożliwe.

Coś się zmienia. Zmienia się po stronie wykonawców tej ogólnej kultury muzycznej (tym samym: chopinologicznej), ale również zmieniają się wartości, które tworzy dzieło Chopina i które ono przybiera. Wyobraźmy sobie właśnie Chiny, które odgrywają ważną rolę dzisiaj w odtwórczości Chopina. Możemy w sposób usprawiedliwiony oczekiwać powstawania w takiej sytuacji wartości nieprzewidywanych dotąd: jak w kulturze takiej, jaką mają Chiny tradycyjnie i współcześnie, nastąpi kultuwanie muzyki Chopina? Co Chopin znaczy tam i co tamto znaczenie znaczy dla nas tu?

K.S.K.: Być może moje pytanie jest dzieleniem włosa na czworo, ale czy dałoby się powiedzieć, co jest takiego chopinowskiego w muzyce Chopina, że go rozpoznajemy, że tak silnie do nas dociera?

M.B.: Oczywiście tak *ad hoc* można snuć bardzo różne rozważania, i to są właśnie te różne z wielu. Mnie nasuwa się perspektywa na same utwory uprawiane przez Chopina: otóż formy muzyczne są u niego rozmaite, ale treść jest zawsze ta sama. Za każdym razem będziemy mieli do czynienia z formą, w stosunku do której zawsze możemy postawić pytanie, czy jest polską formą, czy nie, ale równocześnie – czy jest formą ogólnej kultury muzycznej i jednocześnie polską w innej jakiejś recepcji. I to się powtarza. Proszę zwrócić uwagę, każda forma stawia to samo pytanie: Chopin chce napisać utwór w formie preludium albo formie tańca – i odpowiada na to pytanie, ale odpowiedź jest zarazem dawana z punktu widzenia całości jego muzyki. Pewne momenty sposobu widzenia poszczególnych form można ze sobą porównywać. Jak słuchamy np. fantazji Chopina, a jak słuchamy jego walca? Wolno nam czynić takie porównania, ponieważ technika kompozytorska jest u niego zawsze ta sama, jedna, ona jest tylko wykorzystywana w różny sposób.

Widzę styl Chopina jako jedność. Jeden styl Chopina. Chopin myśli wyłącznie po chopinowsku. Natomiast wie, jaką formę wybiera w konkretnym przypadku.

Dotknąłbym przy tej okazji innego problemu, który się z tym łączy: czy Chopin był zupełnie nowy w twórczości pianistycznej? Otóż jest bardzo ciekawe, że był absolutnie nowy, przy tym nie odwracając się od kultury, która poprzedzała jego osiągnięcia. Chopin myśli o nowej muzyce, która nie zrywa z historią muzyki. A zarazem, gdy mowa o Chopinie, stoimy wobec przypadku jedynego w historii muzyki: niemal w każdym utworze tworzy absolutnie nową formę – nową balladę, nową etiudę, wszystkie formy

nowe. I okazuje się ponadto, że zawsze będzie to, może z jednym tylko wyjątkiem walców (które tak czy siak należą do czółówki), najwybitniejsze osiągnięcie w danym gatunku. Innymi słowy, u Chopina wprawdzie nie następuje zerwanie z przeszłością, ale w każdym gatunku uzyskuje on coś, co przewyższa wszystko inne, jeśli chodzi o muzykę fortepianową. Zwróćmy uwagę, że u przywoływanego już Liszta jedne utwory są bardzo wybitne, inne mniej. U Chopina tak nie ma, bo w każdym gatunku napisał najwybitniejsze dzieła, czy to będzie etiuda, czy to będzie jakiś taniec. U Beethovena np. też następuje twórczość nowego typu, ale on po prostu tworzy z dzieł ostatniego okresu zupełnie nowe grupy utworów, które prowadzą do innej epoki. U Chopina w jednym momencie następuje jakaś absolutna zmiana, bo wszystko, co pisze, jest niespodziewane, nowe i twórcze. To jeszcze jedna wielka tajemnica, to dojrzewanie Chopina do genialności. Dlatego też sądzę, że nie jest to muzyka, której rozważanie można zakończyć. Odwrotnie: jest to stale muzyka, która może coś zacząć, czego jeszcze nie było.

K.S.K.: Pan Profesor mówi o treści muzyki i o jej wartościach. To jest istotna kwestia: czy etyka i estetyka muszą się w muzyce zawsze spotkać? Czy muzyka może być formalnie piękna, a zarazem nieść etycznie jakieś wartości negatywne?

M.B.: Może być. Dowód – Wagner. Niezaprzeczalny dowód. Jeżeli chodzi o jego cztery opery ostatniego okresu, można powiedzieć, że to jest muzyka związana z negatywnymi wartościami, ale muzyka wielka, zatem – szczególny problem. Nie jest to tak, że jeżeli muzyka jest dobra z punktu widzenia estetyki, to wtedy wchodzi bez trudu do wartości etycznych. Tutaj bowiem mamy przykład niezwykle zaskakujący w kulturze europejskiej: jak Wagner, uzyskując artystycznie pułap arcywysoki, a może nawet jeden z najwyższych, poświęca to idei sztuki, która jest negatywna. Zatem jest Wagner dla mnie

ważnym przypadkiem jako ostrzeżenie. Ale dyskusja na ten temat trwa, jeszcze na pewno spotkamy się z bardzo różnymi próbami i rozwiązaniami tego dylematu. Rozważania takie, z którymi się stykamy nawet u autorów polskich, że także te utwory, które są zbudowane na etyce negatywnej, mają wartość pozytywną, są dla mnie nie do przyjęcia, ponieważ jest to po prostu sprzeczne z uświęconymi celami sztuki muzycznej. Musimy się zetknąć z sytuacją, w której jednoznacznie się powie: to w muzyce jest złem, ale wysokim złem. Tyle mogę powiedzieć.

K.S.K.: Czy widzi Pan Profesor, że europejska kultura muzyczna jest teraz w jakimś szczególnym momencie? Czy w ogóle istnieje europejska kultura muzyczna?

M.B.: Musimy zacząć od tego, że to, co się nazywa europejską kulturą muzyczną, obejmuje również Stany Zjednoczone i Kanadę oraz zaczyna obejmować Amerykę Południową. Więc istnieje problem uniwersalny tego, co nazywane jest kulturą europejską. Oczywiście, że jest to nowy okres kultury. Sądzę nawet, że to jest jedno z najtrudniejszych pytań i najważniejszych: czy kultura europejska, taka, jaka zachowała się w XIX i XX wieku, ma szansę rozwoju, czy znajduje się w zupełnie odmiennej sytuacji kulturowej i technicznej, co do sposobu nagrywania, przedstawiania muzyki poważnej w jakiejś innej, dziwnej sytuacji, której nie rozumiemy do końca? Ciągłe też czekamy na wielkie osiągnięcia tej kultury.

K.S.K.: Czy nie do końca sprecyzowana sytuacja w dzisiejszej kulturze europejskiej stawia przed nami jakieś zadania?

M.B.: Jest to najistotniejsze zagadnienie dotyczące aktualnej sytuacji tzw. muzyki poważnej. Czy muzyka poważna ma swoje zadania? Zawsze je miała dotychczas, ale w tej chwili trudno jest odpowiedzieć, czy i jakie cele miałyby przyjąć, ażeby utrzymać ten priorytet w sprawach kultury.

Spójrzmy: inna sytuacja dotyczy poezji, inna muzyki. Poezja ma związek z konkretnym językiem, stąd muzyka z uwagi na swoją ogólność języka miałaby, w rozumieniu niektórych, nie mieć tych zadań, które mają literatura, teatr itd. Konkuruje jednak z tym poglądem i inny, że muzyka zachowuje absolutne wielkie znaczenie w kulturze pod jednym warunkiem: że nie opuści tego obszaru, który decyduje o sensie kultury. A pewne sytuacje związane z chęciami opuszczenia tej funkcji kulturowej widzimy w życiu codziennym. Lutosławski tworzył w ostatnim okresie – ale również środkowym – dzieła, które były związane z najwyższą funkcją etyczną muzyki, choć był w tym odosobniony. Jakie tendencje przeważają, tego nie możemy przewidzieć, możemy tylko powiedzieć, że jednak opuszczenia takich zadań kulturowych, które należą do najważniejszych, nic nie usprawiedliwia. *IX Symfonia* Beethovena była napisana obok innych utworów, które były utworami życia codziennego Beethovena, ale to nie znaczyło, że Beethoven, który pisze te inne utwory, ma opuścić to, na czym mu zależało, by wyrazić to jedynie w *IX Symfonii*. XIX wiek rozwinął bardzo również etyczną stronę muzyki. Dzisiaj widzimy, że wielu twórców i tych, którzy odbierają ich muzykę, mogłoby się pogodzić z opuszczeniem takich zadań muzyki.

K.S.K.: A czy muzyka jako ów uniwersalny język może mówić wyłącznie sama za siebie? Czy o muzyce trzeba rozmawiać i pisać o niej, czy raczej należy ją zostawić samej sobie?

M.B.: Kultura ma to do siebie, że tworzy dzieła, które są pokazywane, realizowane – ale do kultury należy też rozmawianie. Przy czym takie pytanie porusza problem udziału w kulturze muzycznej przez trzy grupy: twórców i poszczególnych odbiorców, połączonych środkowym obszarem – krytyki muzycznej, czyli takiej literatury, która nie tworzy nowych dzieł, ale tworzy tych dzieł rozumienie. Ma niezwykle ważne funkcje,

ponieważ krytycy muszą pojmować to, co się dzieje w wartościach najwyższej sztuki, ale też brać pod uwagę sytuację normalnego człowieka, który się zajmuje sztuką, choć nie penetruje jej bardzo szczególnych zasad. W Polsce rzecz jest o tyle alarmująca, że ta środkowa część kultury nie wypełnia swoich obowiązków. Z tym się nie można pogodzić. Istnieje cała przestrzeń rozważań o sztuce muzycznej, która zupełnie nie zajmuje się jej wartościami, celami ani jej obowiązkami, tylko tym, czy było przyjemnie, a odpowiedź sprowadza się do: było przyjemnie.

K.S.K.: Jak to się stało, że Pan Profesor zdecydował się zająć muzykologią? Czy był jakiś szczególny moment, impuls?

M.B.: U podstawy tego był mój błąd. Na czym polegał? Mianowicie doszedłem w pewnym momencie życia do wniosku, że przed południem będę się zajmować medycyną, a po południu muzyką. Skończyłem studia, jedno i drugie. Przez rok byłem lekarzem, gdy się okazało, że to jest tylko pozorna możliwość, że nie da się jej zrealizować. Uświadomiłem sobie, że jedną dziedzinę trzeba rzucić i rzuciłem medycynę. Popełniłem błąd XIX-wiecznego lekarza, który po południu słucha muzyki. Ale skoro wiedziałem już, że to błąd, to postanowiłem go w okamgnieniu poprawić. Tylko całość. W kulturze i w problemach kultury tylko całość może wnieść coś istotnego. Tylko zaangażowanie całościowe może usprawiedliwić to, by się tym zajmować.

(wywiad przeprowadzony w domu Profesora, w poniedziałek 4 kwietnia 2016 roku, w samo południe)

MICHAŁ BRISTIGER

urodzony 1 sierpnia 1921 roku w Jagielnicy, zmarł 16 grudnia 2016 roku w Warszawie – był profesorem muzykologii, wychowawcą kilku pokoleń polskich humanistów, erudytą imponującym zakresem i różnorodnością zainteresowań. Stworzył oryginalną koncepcję związków muzyki i słowa, był autorem wielkiej ilości opracowań historycznych, obejmujących estetyczne, teoretyczne i praktyczne problemy muzyki od średniowiecza do współczesności. Zainicjował i prowadził wiele naukowych serii wydawniczych, wśród nich długoletnie cykle „Res Facta” i „Res Facta Nova”, „De Musica”, „Pagine”, „Diagonali”. Był pomysłodawcą, animatorem lub konsultantem licznych inicjatyw artystycznych, wśród nich Festiwalu Muzycznych Polskiego Radia, Festiwalu „De Musica”, spotkań dyskusyjnych „Atelier sceny muzycznej”, serii programowych Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. W jego aktywności zawodowej ważne miejsce zajmowała muzyka polska, zwłaszcza twórczość Fryderyka Chopina i Witolda Lutosławskiego. Po przejściu na emeryturę w 1991 roku stworzył, a następnie prowadził do ostatnich chwil prywatne seminarium naukowe, skupiające grono młodych humanistów.