

GAŁCZYŃSKI

Który z utworów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego opowiada o tym, jak jest słuchana muzyka? Nietrudno go wskazać – to *Pieśń V*⁹. Przeczytajmy ten znany wiersz:

Garniemy się do muzyki,
muzyka to jest nasz festyn,
kochamy trąbki i smyki,
obój, klarnet i klawesyn.

Jest w domu lichtarz nieduży
z wysoką świecą szkarłatną;
ona do koncertów służy,
do dźwięku dodaje światło.

Ty ją zapalasz w godzinie
muzycznej i płomyk świeci
w chwili, gdy z głośnika płynie
Koncert Brandenburski Trzeci.

Radość jak poważny taniec
przesuwa swój cień po ścianach.
I pada świecy pełganie
na twarz Jana Sebastiana.

Lipski kantor bardzo mile
uśmiecha się zza oszklenia.
Chciałbym wszystkie takie chwile
ocalić od zapomnienia.

⁹ Zob. K.I. Gałczyński, *Pieśń V*, w: tenże, *Dzieła*, t. 2, *Poezje*, red. K. Gałczyńska, B. Kowalska, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 690.

Jak przebiega słuchanie muzyki przedstawione w tym utworze przez Gałczyńskiego – poetę niewątpliwie zafascynowanego sztuką dźwięków¹⁰? Dwoje ludzi, będących bohaterami tego wiersza (i pozostałych ogniw cyklu *Pieśni*¹¹ z roku 1953), słucha muzyki płynącej „z głośnika” w swoim domu; wiadomo jednak również, że słuchanie to odbywa się „w godzinie / muzycznej”. Te dwie lakoniczne informacje skłaniają początkowo do przypuszczeń, że mogą oni być słuchaczami audycji prezentującej o stałej porze interesującą ich muzykę: słuchają radia nadającego „Koncert Brandenburski Trzeci” Johanna Sebastiana Bacha¹². Warto jednak rozważyć jeszcze inną możliwość: bohaterowie wiersza w specjalnie wyznaczonym czasie, nazywanym „godziną muzyczną”, słuchają Bachowskiej kompozycji z płyty odtwarzanej przez gramofon (na przykład wbudowany lub podłączony do radioodbiornika). Tak słuchali muzyki Gałczyńscy – Konstanty i jego żona Natalia – często wraz z przyjaciółmi. Poeta, pasjonujący się muzyką, kolekcjonował bowiem płyty i słuchał ich także w towarzystwie innych osób na specjalnie organizowanych spotkaniach¹³. Karolina Beylin zapamiętała listę kompozycji, które zwykle pojawiały się w programie tych muzycznych wieczorów. Na jedną z nich należy szczególnie zwrócić uwagę: „Kiedy przychodzili do nas, najpierw słuchaliśmy Małej Fugi g-moll Bacha na orkiestrę symfoniczną Stokowskiego, potem koncertu E-dur Bacha (w wykonaniu Jehudiego Menuhina), z którego [Gałczyński – J.W.] najbardziej lubił Andante, wreszcie podwójnego skrzypcowego d-moll, również Ba-

¹⁰ Jerzy Skarbowski zauważa: „Gałczyński był przede wszystkim melomanem, [...] poetą, dla którego przeżycie określonych utworów muzycznych było jednym z najbardziej podstawowych elementów wiersotwórczych. Muzyka jest tematem, motywem przewodnim wielu wierszy, stosowana w utworach muzycznych terminologia odnosząca się do tempa, frazowania, dynamiki i artykulacji przenoszona jest do form poetyckich, liczne metafory, słownictwo, symbole uwikłane są w gęstą sieć odniesień muzycznych” (J. S k a r b o w s k i, *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, w: tenże, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Czytelnik, Warszawa 1981, s. 117).

¹¹ Zob. K. I. G a ł c z y Ń s k i, *Pieśni*, w: tenże, *Dziela*, t. 2, *Poezje*, s. 687-694.

¹² Audycje z muzyką klasyczną prezentowano w godzinach wieczornych w Polskim Radiu jeszcze przed drugą wojną światową; były to głównie transmisje występów na żywo, odbywających się w studio. Po wojnie pora tych audycji została zasadniczo utrzymana, coraz częściej jednak sięgano po nagrania płytowe (wtedy jeszcze szybkoobrotowe), a od roku 1948 (kiedy otwarto nową siedzibę rozgłośni ogólnopolskiej w Warszawie przy ulicy Myśliwieckiej) systematycznie zaczęto wykorzystywać także nagrania zrealizowane wcześniej w studiach na taśmach celulooidowych. O muzyce w Polskim Radiu pisze Marcin Hermanowski (zob. M. H e r m a n o w s k i, *Radiofonia w Polsce. Zarys dziejów*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2018).

¹³ Wspomina o tym Karolina Beylin: „Wkrótce potem Natalia i Konstanty Gałczyński przyszli do nas na muzykę. Bo jednym z [...] wspólnych gustów okazała się muzyka i związane z nią zbieranie płyt. To nas połączyło przyjaźnią. [...] Każdy nowy nabytek płytowy w jednym lub drugim domu musiał już koniecznie być uwiecznony takim spotkaniem. Były to piękne wieczory. Przemawiała na nich nie tylko muzyka, ale i inne najbardziej sublimowane gusty poety” (K. B e y l i n, *Jan Sebastian i Hans Christian – dwaj przyjaciele Gałczyńskiego*, w: *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, red. A. Kamińska, J. Śpiewak, Czytelnik, Warszawa 1961, s. 489n.).

cha. Potem były jeszcze Koncerty Brandenburskie, zwłaszcza trzeci i czwarty w wykonaniu orkiestry pod dyrekcją Abendrotha i Günthera Ramina. Wreszcie fortepianowego koncertu A-dur. Słuchaliśmy też Symfonii g-moll Mozarta, którą bardzo lubił. [...] U Gałczyńskich był inny repertuar niż u nas. Słuchaliśmy, prócz oczywiście Bacha, *Eine Kleine Nachtmusik* Mozarta, Wolfganga Amadeusza, jak go familiarnie nazywał Gałczyński, Kwartetu Beethovena, IX Symfonii, którą Gałczyński nazywał w swej poezji «alkoholem radości»¹⁴. Gałczyński słuchał *III Koncertu Brandenburskiego*, należącego do najbardziej popularnych kompozycji orkiestrowych Bacha¹⁵, z płyt. Jest zatem wysoce prawdopodobne, że ukazane w *Pieśni V* słuchanie tego utworu odbywa się podobnie. Innymi słowy, w „godzinie muzycznej”, przedstawionej w tym wierszu, jej uczestnicy – on i ona (postacie zapewne odtwarzające poetę i jego żonę)¹⁶ – słuchają raczej płytowego nagrania aniżeli audycji radiowej¹⁷.

Ten Bachowski koncert to muzyka, którą oboje szczególnie cenią i podziwiają, podobnie jak całą twórczość muzyczną z osiemnastego wieku – co zostaje zasugerowane już na początku wiersza. Instrumentarium, przywoływane enumeratywnie w pierwszej strofie („trąbki i smyki, / obój, klarnet, kla-

¹⁴ Tamże, s. 491, 494.

¹⁵ *III Koncert Brandenburski* Bacha jest utworem odznaczającym się specyficznym brzmieniem i fakturą. Jego charakterystykę przedstawił między innymi Nikolaus Harnoncourt w książce *Dialog muzyczny*, w rozdziale „Koncerty Brandenburskie” (por. N. H a r n o n c o u r t, *Dialog muzyczny. Rozważania o Monteverdim, Bachu i Mozarcie*, tłum. M. Czajka, Fundacja Ruch Muzyczny, Warszawa 1999, s. 201-215): „Podczas gdy w koncertach pierwszym, drugim, czwartym i piątym wykorzystane są najrozmaitsze kombinacje blachy i drzewa, smyczków i klawesynu, przedstawiające zupełnie przedziwną, jak na tę epokę, różnorodność, to koncerty trzeci i szósty napisane są wyłącznie na instrumenty smyczkowe. W *III Koncercie brandenburskim* zaprezentowana jest cała ich rodzina. Nie znam drugiego utworu w całej historii muzyki, w którym idea przedstawienia pewnego typu instrumentu byłaby zrealizowana równie ściśle: troje skrzypiec, trzy altówki i trzy wiolonczele – zestawienie, które daje się wytłumaczyć jedynie żelazną konsekwencją dotyczącą liczb (odcinki tutti są konsekwentnie trzygłosowe, a każdy z tych głosów jest jeszcze rozszczepiony na trzy) – koncertują z towarzyszeniem basso continuo w wykonaniu violone (kontrabas) i klawesynu. W koncercie tym przedstawione i wykorzystane są wszystkie wyobrażalne możliwości wynikające z podziału na «solo» i «tutti»: od rzeczywistego solo pojedynczego instrumentu, przez solo z akompaniamentem, aż po koncertujący dialog różnych grup instrumentalnych i trzygłosowe tutti, w którym po trzy instrumenty z każdej z trzech grup grają swoje partie równocześnie, orkiestrowo, unisono” (tamże, s. 204n).

¹⁶ O wspólnym słuchaniu muzyki przez Gałczyńskiego i jego żonę Natalię pisze między innymi Jerzy Skarbowski: „Znane są liczne świadectwa przyjaciół, kolegów i znajomych Gałczyńskiego, którzy mieli okazję uczestniczyć w tych z dużą pieczołowitością i troską o odpowiedni nastrój organizowanych przez poetę u siebie w domu w Aninie i przy al. Róż w Warszawie koncertach. Słuchając muzyki, często w towarzystwie swej żony Natalii, czynił to Gałczyński w sposób uważny, pogłębiony, wskazujący na żywy rezonans, jaki sztuka dźwięków w nim wzbudzała” (S k a r b o w s k i, *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, s. 118).

¹⁷ Skądinąd, gdyby przyjąć, że bohaterowie wiersza słuchają audycji radiowej, to nie jest wykluczone, że byłoby w niej prezentowanie właśnie płytowe nagranie utworu Bacha.

wesyn”), wskazuje bowiem dość precyzyjnie właśnie na to stulecie¹⁸. Określa ono też idiom brzmieniowy i stylistyczny ich ulubionej muzyki. To pogodna i wielobarwna dźwiękowo twórczość kompozytorów późnego baroku, stylu galant i wiedeńskiego klasycyzmu. Przede wszystkim – muzyka instrumentalna, także Bachowska. Pełni ona niezwykle ważną funkcję w prywatnym świecie bohaterów wiersza. Słuchanie jej, z jednej strony, przywodzi ich do emocjonalnej równowagi (uspokaja), wprowadzając w błogostan; stąd silna potrzeba (opisywana czasownikiem „garniemy się”) częstego kontaktu z nią – jak z kimś bliskim, dającym poczucie bezpieczeństwa i szczęścia. Z drugiej strony – to ich wspólna zabawa (określana jako „festyn”). Czytając kolejne strofy, można się jednak przekonać, że to dla nich rekreacja szczególnego rodzaju – mająca spełniać jeszcze inne funkcje.

Słuchanie muzyki klasycznej – odtwarzanej z nagrań płytowych – stanowi w prywatnym świecie bohaterów tego utworu także czynność o charakterze obrzędowym, osobiwą „liturgię”, odprawianą o ustalonej porze i mającą swój ryt. Podczas jej sprawowania używany jest – w funkcji przedmiotu o specjalnym, kultowym przeznaczeniu – „lichtarz nieduży / z wysoką świecą szkarłatną”. Czynnością inicjującą obrzędy, wykonywaną przez bohaterkę wiersza, staje się zapalanie świecy przy dźwiękach rozpoczynających „godzinę muzyczną”. To ceremonialne rozniecanie ognia przy zaczynającej grać muzyce budzi skojarzenia z działaniem magicznym, mającym – poprzez zmieszanie dwu różnych rzeczy (dodawanie światła do dźwięku) – „zaczarować” rzeczywistość, a więc ukształtować ją na nowo. Wywołać – na przykład – niepowtarzalny nastrój.

Co stanowi przedmiot tak sprawowanego kultu? To wydaje się oczywiste: muzyka. Obiekt ten jednak zostaje określony precyzyjniej: to Bach i jego twórczość. Bohater-podmiot wiersza, opisując rytualne zapalanie świecy, zaznacza, że jej „płomyk świeci” w chwili, gdy z głośnika płyną dźwięki *III Koncertu Brandenburskiego*; nieco później zwraca też uwagę, że promienie jej migoczącego światła padają „na twarz Jana Sebastiana”, czyli na jego portret wiszący na ścianie. Ten zapalony płomień jest wyrazem hołdu dla artysty i jego sztuki – uroczystym znakiem uczczenia ich doskonałości¹⁹.

¹⁸ O przyporządkowaniu tego instrumentarium do osiemnastego wieku przesądza obecność klarnetu (pozostałe instrumenty mogłyby wskazywać także na muzykę wieku siedemnastego). Instrument ten wywodził się z ludowej szalaimai i początkowo znany był pod francuską nazwą „chalumeau”. Jak pisze Curt Sachs: „Szalaimaje tego typu zostały przekształcone w klarnety u schyłku XVII wieku” (C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. S. Ołędzki, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989, s. 388).

¹⁹ Jerzy Skarbowski zwraca uwagę na specyficzne gesty poety, które miały stanowić wyraz hołdu dla kompozytora i jego sztuki: „Kult muzyki i postaci J.S. Bacha przejawiał się u Gałczyńskiego bardzo różnorodnie i jak przystało na autentycznego i oryginalnego poetę manifestował się czasem w sposób fantazyjny, często egzaltowany i dziwaczny. Tak było, kiedy – jak podaje Kierst – ustanawiał w czasie spędzanego u siebie w domu sylwestra specjalne «warty bachowskie», tak

Muzyka Bacha staje się obiektem niemal religijnej adoracji, ale równocześnie stanowi element wymyślnej liturgii, odprawianej przez bohaterów wiersza; zostaje rytualnie złączona ze światłem (prawdopodobnie jest słuchana w półmroku, przy jednej zapalanej świecy). Jak wpływa to na jej słuchaczy? Czy powoduje jakieś szczególne konsekwencje – skoro można w tych działaniach dopatrywać się znamion czynności magicznej? Trudno tu o jednoznaczne odpowiedzi. Bohater-podmiot utworu relacjonuje swoje wrażenia w sposób lakoniczny, co oczywiście skłania czytającego do spekulacji.

Najbardziej zagadkowe jest pierwsze z dwu zdań opisujących to, co dzieje się w pokoju, w którym dochodzi do mieszania światła z dźwiękiem: „Radość jak poważny taniec / przesuwając swój cień po ścianach”. Nie wiadomo, czy pogmatwany szyk tego zdania i zaszyfrowanie sensu (przez skrzyżowanie metafor z porównaniem) jest konsekwencją „braku słów” na opisanie czegoś tajemniczego lub zaskakującego, co widzi bohater. Być może to tylko wyszukany – i uduizniony – opis „tańca” cieni na ścianach, będącego rezultatem „radosnego” migotania płomienia świecy. A może te przemieszczenia cieni oznaczają poruszanie się (gestykulowanie albo tańczenie) bohaterów wiersza, którzy zostali opanowani przez radość, poddając się wpływom rytmicznej muzyki i migoczącego światła²⁰? Na pewno jednak bohater-podmiot doświadcza czegoś nowego; w czasie słuchania muzyki Bacha przy świecy zaczyna postrzegać inaczej swoje najbliższe otoczenie – mieszkanie.

Drugie zdanie budzi mniej wątpliwości: „Lipski kantor bardzo mile / uśmiecha się zza oszklęcia”. Nie wiadomo jednak, czy jest to prosty opis któregoś z portretów uśmiechniętego Bacha (przypuszczalnie najbardziej znanego obrazu, namalowanego przez Eliasa Gottlieba Haussmanna w roku 1746)²¹, czy też stwierdzenie, że kompozytor zaczął się rzeczywiście uśmiechać, ponieważ jego wizerunek wiszący na ścianie pokoju – w mniemaniu podmiotu wiersza – został cudownie ożywiony przez migoczące światło połączone z dźwiękami jego muzyki. „Jemu także udzieliła się radość” – mógłby myśleć

było, kiedy w liście do Zygmunta Mycielskiego, życząc mu «najczystsze tonu w sztuce», widział go pod patronatem «Św. Bacha» (S k a r b o w s k i, *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, s. 120).

²⁰ Kontekstem tych rozważań może być fragment wspomnień Karoliny Beylin dotyczący słuchania muzyki w domu poety: „Oboje – Natalia i Gałczyński – słuchali bardzo pięknie. Ona, siedząc nieruchomo nieomal bez oddechu, wchłaniając całą sobą, twarzą i postacią – muzykę. On inaczej, nie tak spokojnie, niekiedy z gestami rąk, dyrygujących do taktu, niekiedy z uśmiechem wykwitającym nagle na wargach, czasem z porozumiewawczym spojrzeniem skierowanym do innych słuchaczy” (B e y l i n, dz. cyt., s. 491).

²¹ Zob. E. Z a v a r s k ý, *J.S. Bach*, tłum. M. Erhardt-Gronowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 122-129 (rozdz. „Portret J.S. Bacha”).

bohater-podmiot utworu (poeta), marząc o spotkaniu z prawdziwym Bachem, którego przecież podziwia i czci.

Słuchanie muzyki Bacha w domu z nagrań płytowych, ujmowane w ramy obrzędu, wraz z pasmem wrażeń wywołanych przez odprawiane rytuały zostaje w finale wiersza zaliczone przez poetę do kategorii doświadczeń, które chciałby „ocalić od zapomnienia”. Co sprawia, że uzyskuje ono taki status? To także wydaje się oczywiste. Decyduje o tym charakter przeżyć, których dostarcza muzyka: skutecznie przyciąga i bawi, wprowadza w błogostan, wywołuje radość. Zmienia nastrój i obraz otoczenia. A poza tym – zbliża tych, którzy jej wspólnie słuchają.