

ZOFIA LISSA

IV. WYPISY

Przeżycie muzyczne jest w każdej fazie słuchania utworu czymś jednolitym, zwartym i niepodzielnym. Można w nim jednak retrospektywnie wydzielić 4 zasadnicze momenty. Podstawowym jest odbieranie wrażeń dźwiękowych i ich różnicowanie, zgodnie z podnietami akustycznymi. Wrażenia dźwiękowe są surogatem przedstawień muzycznych, a więc pewnych całości o swoistej postaci, czyli struktur muzycznych. Poprzez struktury intenduje słuchacz do pewnych jakości muzycznych, ujawniających się właśnie przez nie. Na tym podłożu nadbudowuje się dopiero reakcja estetyczna, uczucie przyjemności towarzyszące słuchaniu muzyki. Rozumienie muzyki polega przede wszystkim na tym, że dany słuchacz może daną muzykę z łatwością strukturować na mocy przedstawień wykształconych w sobie w poprzednich doświadczeniach muzycznych. Wykształcenie tych przedstawień muzycznych pociąga za sobą możliwość rozumienia jednej muzyki i konieczność niezrozumienia innej. W innym sensie rozumienie muzyki oznacza możliwość ujęcia pozamuzycznych treści poprzez muzykę tę przemawiających.

O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych, 1947

[Ukazanie] praw historycznej zmienności form muzycznych, i to w bardzo rozległym czasowo i geograficznie zasięgu, [stanowi problem, wobec którego] czysto strukturalne ujęcie formy muzycznej jest (...) tak samo niewystarczające, jak czysto historyczne. Teza o wiecznie zmiennych formach artystycznej wypowiedzi, w których nic nie pozostaje niezmiennie, jest tak samo absurdalna, jak ahistoryczne rozważania sztuki *per se*, bez względu na zmienne warunki jej powstawania i społecznego funkcjonowania. Szukanie cech wspólnych muzyki poprzez różne stadia jej rozwoju i odmienne jej przejawy w różnych kulturach globu jest tak samo ważne, jak świadomość tego, co się w muzyce z epoki na epokę zmienia i co muzykę tych epok i kultur od siebie różni

(...) filozoficzna teoria muzyki, którą można by również nazwać historycznie zorientowaną estetyką, poszukuje zasad i praw, wspólnych wszelkim przejawom muzyki na całym globie ziemskim, w ciągu całego rozwoju kultury człowieka.

O procesualnym charakterze dzieła muzycznego, 1965

Skrjabin rozpoczyna swą twórczość na terenie muzyki tonalnej; przez rozsadzenie tonalności i rozluźnienie właściwych jej zasad funkcyjnych dochodzi do zasadniczej przemiany podstaw i budującego się na nich systemu harmoniki, który ze względu na oparcie całej konstrukcji harmonicznej na jednym centrum brzmieniowym nazwalibyśmy systemem centrowym. (...) Harmonika ta opiera się na jednym brzmieniu, z którego wywodzi zarówno wszystkie swe akordy, jak i na niem opiera połączenia tych akordów. (...) brzmienie (...) [to składa się] z pewnego stałego kompleksu tonów (które razem ujęte stanowią pewna skalę sześciotonową) o specyficznym układzie; ono stanowi w utworze podstawę wszelkich elementów konstrukcyjnych, tak w melodyce, jak i w harmonice. (...)

Centrum brzmieniowe daje się sprowadzić do jeszcze ogólniejszej postaci, która stanowi skala, złożona z tonów składowych akordu syntetycznego. (...) nazywam ją skalą podstawową. Skala podstawowa ogrywa w tym systemie harmonicznym (...) podobną rolę jak gama (dur lub moll) w harmonice tonalnej. Skala podstawowa reprezentuje nam tylko materiał tonów, którym się kompozytor posługuje, nie wskazując zupełnie na metodę konstrukcji akordów lub ich połączeń, które wyłaniają się dopiero z akordu syntetycznego [tj. współbrzmienia wszystkich dźwięków skali], jako istotnego centrum brzmieniowego. (...)

Poszczególne wycinki skali podstawowej nie są sobie przeciwstawiane, jak to się dzieje z funkcjami tonacji, ale są używane jako składniki akordu syntetycznego, na który mogą się razem złożyć, lub też nie. Punkt ciężkości nie leży w przeciwstawianiu i łączeniu ze sobą tych wycinków skali podstawowej (jak to się dzieje w harmonice funkcyjnej), ale w łączeniu i przeciwstawianiu *różnych transpozycji* tej samej skali podstawowej w postaci akordów syntetycznych lub ich wycinków.

O harmonice Aleksandra Skrjabina, 1930

W swobodnym stylu atonalnym istnieją (...) tony obce, niemotywiczne, analogiczne do tonów nieakordowych w muzyce tonalnej. Interwałowa struktura danej melodii podstawowej jest obowiązująca dla całego utworu; jako centrum może być rozbijana na części, które występują samoistnie, tak linearnie, jako motywy, jak i wertykalnie, jako akordy. Stosunek tych czynników melodii podstawowej do niej samej jako całości daje się ująć *nie* jako stosunek *przeciwieństw i napięć*, jak to miało miejsce w stosunkach poszczególnych akordów tonacji do toniki, ale jako wyraz stosunku *części do całości*. To właśnie stanowi podstawę tego poczucia zwartości i organicznego związku, które odnosi się słuchając dzieł Schönberga, a które z drugiej strony stało się powodem zarzutu „geometryczności” jego muzyki.

Politonalność i atonalność w świetle najnowszych badań, 1930

Ilustracja dźwiękowa jakiegoś filmu, wzięta jako całość, nie jest żadną formą muzyczną. Mimo to w ramach mniejszych odcinków filmu jest jednolita, a przede wszystkim bardziej ciągła od sfery wzrokowej. Przeskoki w ilustracji muzycznej, tak nagłe i częste, jak w sferze wzrokowej, byłyby zupełnie niezrozumiałe dla odbiorcy. Muzyka musi stopniowo zmieniać swe struktury, podczas gdy przeskoki w sferze wzrokowej z łatwością dają się ująć jako rozmaite wycinki danej akcji. Ta właśnie ciągłość ilustracji, specyficzna dla muzyki, narzuca jej w niektórych momentach rolę czynnika jednoczącego wobec ustawicznie zmiennej sfery wzrokowej filmu.

Z tego właśnie wynika pierwsza zasada znana reżyserom filmów dźwiękowych: zmianie obrazu nie musi towarzyszyć zmiana muzyki, natomiast – przeciwnie – zmiana muzyki musi się łączyć ze zmianą obrazu. Wśród zmiennych fenomenów wzrokowych, jednej nawet sceny filmowej, rozwijający się temat muzyczny lub powtarzający się motyw tworzy wspólny, jednolity podkład, skupia uwagę widza-słuchacza na sprawach, które tworzą oś danego odcinka filmu.

(...) film nie daje pełnego kontinuum danej akcji, ale tylko niektóre jej ogniwa, a i te nie w całej ich rozciągłości. Aktywna praca widza splata je i łączy w jeden łańcuch rozwijającej się akcji. Analogiczna fragmentaryczność muzyki, równoległa do fragmentów sfery wzrokowej, niweczyłaby w zupełności wszelką konstrukcję muzyczną, a tym samym i estetyczne działanie ilustracji. Przerwa w tej ilustracji, nieuzasadniona obrazem, przeskoczenie bez niezbędnej przyczyny przerywa fikcję, iluzję odbiorcy. Stąd płynie druga zasada montażu filmowego: przerywanie sfery dźwiękowej bez uzasadnienia jej przez odpowiednie zmiany w sferze wzrokowej jest niedopuszczalne. Albowiem funkcje intelektualne, które odgrywają tak znaczną rolę przy percypowaniu sfery wzrokowej w filmie, pomagają widzowi budować pomosty pomiędzy jej poszczególnymi fragmentami. (...) Muzyczna ilustracja filmu musi zatem być bardziej ciągła i zwarta aniżeli sfera wzrokowa.

*Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii,
estetyki i psychologii muzyki filmowej, 1937*