

**Monika Golec**

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie  
monika.dzida@wp.pl

## **Dwa żywioły? O strategii badań i związkach muzyki z literaturą**

---

*Two elements? About research strategies and relationships between music and literature*

### ABSTRACT

The author proposes in the article the problems of showing works from border regions. The main point of reflection were kinship between literature and music. Literature and music are two autonomous fields that require analytical caution when compiling. Different relationships between these arts often encounter a lot of ineffectiveness. It should be noted, however, that music and literature have been closely related to each other for many years. The main purpose of the chapter is to present research strategies and mutual affinities between these domains and. The problem of overlapping of two areas was addressed in the work. The methodological outline and current positions of researchers in relation to comparative studies are presented. Music in literature is one of the most diverse categories, which is often cited in many works in this field. This is because it covers the thematizing of music, introduces to the world many musical motifs often created in the imagination of the author. Music is often an element of literary fiction and includes the interpenetration of motifs, content elements that shape mutual dependencies. Often this is evident in the creation of the world depicted in the hero's experiences during the heard work, elements of narration associated with the composer himself-musician or even reflections resulting from the impact of music on the lives of individual characters. The subject of considerations was above the presentation of literary and musical constructions, the presentation of intertextual and intermedia dependencies. The article points to selected examples of musical-literary relations in 19th and 20th century literature. Although the presented analyzes are only indicated, the discussed problems constitute a significant problem of Polish literature. They are also an important example of various phenomena directly related to music in a literary work.

Key words: Literature, music, intermediality, intersemicity, comparative

Słowa kluczowe: literatura, muzyka, intermedialność, intersemiotyczność, komparatystyka

## Wstęp

Artykuł stanowi kolejny etap<sup>1</sup> przedstawienia relacji zachodzących między literaturą a muzyką. Celem opracowania jest przybliżenie strategii badań nad tymi związkami oraz wskazanie istniejących zależności między dziełem muzycznym a literackim. Połączenia zachodzące między literaturą i muzyką wraz z rozwojem zaczęły przysparzać ich badaczom coraz więcej problemów. Analiza zagadnień dotyczących relacji muzyczno-literackich wymaga rozległej perspektywy interdyscyplinarnej. Z uwagi na to, że w przypadku tych dwóch sztuk mamy do czynienia z zupełnie odmiennym systemem znaków, badań należy dokonywać na gruncie intersemiotycznym oraz intermedialnym, przy zachowaniu kontekstu dzieła literackiego. Stąd też przegląd związków literatury i muzyki wymaga szczególnej ostrożności, albowiem nietrudno narazić się na zarzut badań nieskutecznych analitycznie.

Relacje muzyki z literaturą stanowią pole zainteresowania naukowców, choć ich poszczególne stanowiska są mniej lub bardziej rozbieżne. Przede wszystkim dyskurs dotyczy granic badania, a nie zaś samego istnienia tych związków. Dzieje się tak, ponieważ zależności zachodzące między muzyką i literaturą, czyli analogie strukturalne, często napotykać na wiele nieskuteczności badawczych (oraz metodologicznych). Jednak muzyka i literatura już w starożytnej Grecji były ze sobą ściśle powiązane. Już akcent toniczny greki sprawiał, że mowa nabierała pewnej śpiewności. Recytację uważano więc za rodzaj muzyki. Towarzyszyły jej emocje i stanowiła pewnego rodzaju *katharsis*. Gdy do muzyki dodawano słowo, wtedy łatwo można było zauważyć zależność muzyki od języka. Kiedy rozpowszechniło się pismo, zależność ta powoli zaczynała się zmieniać. Z czasem muzyka stawała się w mniejszym stopniu związana z tekstem. W średniowieczu bez trudu możemy zauważyć występowanie muzyki wokalne czy też wokально-instrumentalnej. Rozwój polifonii wokalne sprawił, że teksty liturgiczne były coraz bardziej cenione. Nastąpiła ewolucja środków muzycznego wyrazu. Rozwinęła się polichóralność, melizmatyka, techniki wielogłosowe. Z czasem przekaz werbalny zanikał przy odbiorze słuchowym<sup>2</sup>.

## Strategie badań

Autorka pierwszy raz podjęła próbę przedstawienia dotychczasowego dorobku związków literatury i muzyki w artykule *W kierunku badań interdyscyplinarnych. O relacjach intersemiotycznych między literaturą a muzyką*<sup>3</sup>. Zostały tam przedstawione poglądy m.in. S. Dąbrowskiego, E. Białas-Pleszek, J. Skarbowskiego czy też S. Wysłoucha. Obecnie pragnę przytoczyć dorobek znanych badaczy polskich oraz zagranicznych zajmujących się intermedialnością, mianowicie Andrzeja Hejmeja, Tadeusza Makowieckiego, Konrada Górskiego, Calvin S. Browna, Steven Paul

---

<sup>1</sup> Pierwszy etap badań nad związkami literatury z muzyką stanowi artykuł M. Dzida, *W kierunku badań interdyscyplinarnych. O relacjach intersemiotycznych między literaturą a muzyką*, [w:] *Badania Młodych Naukowców*, cz III, pod red. P. Szczepańczyka, Siedlce 2016, s. 94-105.

<sup>2</sup> M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Kraków 2011, s. 44-45.

<sup>3</sup> M. Dzida, *W kierunku badań interdyscyplinarnych...*

Schera, Werner Wolfa. Będę korzystała z ich ustaleń w dalszej części artykułu. Ich badania są metodologicznie potrzebne do analiz, którymi zajmę się później. Koncepcje badaczy mają na celu usystematyzowanie wzajemnej korespondencji sztuk. Analizując intermedialność literatury oraz muzyki należy wykroczyć poza te sztuki, uwzględniając inne kategorie estetyczne. Jest to niezbędne przy badaniach komparatystycznych.

Calvin S. Brown wskazał cechy wspólne między różnymi sztukami, które istniały już od czasów starożytnych<sup>4</sup>. Badacz podkreślał, że relacje pomiędzy muzyką, literaturą i tańcem stanowiły jedność. Były ze sobą ściśle powiązane i oddziaływały na siebie. Z czasem zaś nastąpiło rozłączenie literatury z muzyką, taniec zaś pozostał odrębną sztuką, bardziej powiązaną z muzyką. Calvin S. Brown w syntetyczny sposób przedstawił zagadnienie dotyczące związków literacko-muzycznych. Możemy wyróżnić więc: elementy wspólne, przypadki współlistnienia, wpływy muzyki na literaturę oraz wpływy literatury na muzykę<sup>5</sup>.

W. Wolf intermedialność definiuje jako dziedzinę, która odnosi się do przekraczania granic między różnymi tradycyjnymi mediami komunikacji. Ten sposób transgresji nie obejmuje tylko i wyłącznie do jednego systemu semiotycznego, ale odnosi się do różnorodnych relacji oraz zestawienia prac w celu ich porównania. W. Wolf wprowadził do swoich badań pojęcie intermedialności jawnej oraz ukrytej. W odniesieniu do muzyki i literatury mamy do czynienia z intermedialnością jawną, natomiast literatura w muzyce i muzyka w literaturze to intermedialność ukryta. Interesującym polem badań muzykologiczno-literackich jest pośrednia obecność muzyki w literaturze. Literatura staje się więc medium przewodnim, a muzyka, dzięki użyciu odpowiednich środków, się w nie wpisuje. Wolf wyróżnił, obok propozycji P. Schera, kolejną formę muzyczności pośredniej. Chodzi tu o rozwinięcie muzyki wokalne poprzez aluzję bądź też cytat. Muzyka wokalna posiada intermedialny charakter i spaja zarówno muzykę jak i tekst w jedną całość. Jeżeli odbiorca będzie w stanie wskazać tekst dzieła będącego podstawą kompozycji, będzie zachodziła relacja intertekstualna, jeżeli zaś rozpozna dzieło muzyczne jako całość muzyczno-tekstową, będzie to wówczas relacja intermedialna<sup>6</sup>.

W klasyfikacji W. Wolfa nie znajdujemy jednak jasnych wskazań dotyczących odniesień kulturowo-estetycznych, mogących realizować się jako teksty metaartyistyczne, które wskazują na intermedialne zamierzenia artystów. Są to niewątpliwie elementy istotne, wpłatające się w różne odniesienia kontekstualne. Intermedialność należy zatem uwzględnić w kontekście danego pisarstwa, prądów oraz programu epoki. Jest to ważny element, który trzeba zaznaczyć podczas badań międzyartystycznych. Analizy intermedialne wymagają dokładnych narzędzi badawczych<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> M. Wasilewska-Chmura, dz.cyt., s. 64. Zob. C. S. Brown, *Literature and Music, A Developing Field of Study*, [w:] *Word and Music Studies: Musico-Poetics in Perspective Calvin S. Brown in Memoriam*, red. J.-L. Cupers, U. Weisstein, Amsterdam 2000, s. 253-254.

<sup>5</sup> A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 15.

<sup>6</sup> M. Wasilewska-Chmura, dz. cyt., s. 65-66.

<sup>7</sup> Tamże, s. 69.

S. P. Scher wyróżnił zaś muzykę w literaturze, muzykę literatury oraz muzykę i literaturę. Muzykę w literaturze interpretował jako muzykę werbalną (różnego rodzaju formy tematyzownia muzyki), techniki i struktury muzyczne oraz muzykę słów (warstwa brzmieniowa tekstu literackiego)<sup>8</sup>.

W swoich badaniach P. Scher nie uwzględnił znaków notacji muzycznej ani transformacji – ważnego aspektu relacji intermedialnych. Teoria ta została więc uzupełniona przez kolejne analizy. Albert Gier w celu uzupełnienia badań P. Schera odwołał się do muzyki werbalnej jako referenta, muzyki słów jako odpowiednika znaków oraz analogii formalno-strukturalnych w odniesieniu do przedmiotu<sup>9</sup>.

Wśród polskich badaczy związków pomiędzy literaturą a muzyką, rozumianych jako tematyzowanie muzyki, występowanie w tekście literackim rzeczywistej kompozycji bądź też fikcyjnych przedstawień, kompozytorów, artystów itd. możemy wyróżnić m.in.: K. Górskiego, T. Makowieckiego J. Opalskiego, A. Hejmeja.

Andrzej Hejmej muzyczność dzieła literackiego definiuje następująco:

Muzyczność w badaniach literackich ma za zadanie sugerować pewien nieokreślony bliżej związek źródłowy między literaturą a muzyką, między danym autorem a kompozytorem, między jakąś estetyką literacką, a estetyką muzyczną, między pewnymi aspektami dzieła literackiego a aspektami kompozycji muzycznej etc. Wystarczy przywołać tych kilka elementarnych relacji do sformułowania konkluzji, iż termin w ogólnej postaci, bez stosownego doprecyzowania, odsłania tylko porządek wielostopniowo metaforyzowanego dyskursu, łączonego za każdym razem z inną sferą problematyki<sup>10</sup>.

Praca Andrzeja Hejmeja systematyzuje badania nad związkami literacko-muzycznymi. Wyróżnia on trzy poziomy, dzięki którym możemy wskazać na wzajemne relacje interdyscyplinarne między dwiema dziedzinami sztuki. Pierwsza kategoria odnosi się do sfery stricte brzmieniowej języka, do jej aspektów rytmiczno-eufonicznych. Motywy muzyczne występujące w dziele literackim stanowią pewne pojedyncze nawiązania, które zyskują w relacji z daną narracją. Należy więc badać związki muzyczno-literackie w odniesieniu do konkretnych przypadków właściwych danemu utworowi. Badacz wyklucza kwestie fonetyczne danego języka. Kolejna wymieniona możliwość dotyczy muzyki *expressis verbis*. Mamy więc do czynienia z najbardziej wyraźną kategorią, ponieważ odnosi się ona do tematyzowania muzyki. Możemy wyodrębnić dwa warianty brane pod uwagę przy analizie tekstu literackiego pod kątem muzycznym: tekst intertekstualny oraz intratekstualny. Tekst intertekstualny jest powiązany z intersemiotyką, natomiast intratekstualny odnosi się do badań literackich na konkretnym tekście. Tematyzowanie muzyki jest kategorią bardzo szeroką i obejmuje opis dzieła muzycznego, opis percepcji utworu. Kolejny typ odnosi się do struktur wynikających z relacji między formą muzycz-

<sup>8</sup> Tamże, s. 18 -19. Zob. S. P. Scher, *Literature and Music*, w: *Interrelations of Literature*, red. J. P. Barricelli i J. Gibaldi, New York 1982, s. 237.

<sup>9</sup> M. Wasilewska-Chmura, dz. cyt., s.65.

<sup>10</sup> A. Hejmej, dz. cyt., s. 52.

ną a literaturą. Dotyczy różnorodnych odniesień retorycznych oraz bezpośrednich powiązań kompozycji muzycznych z dziełem literackim. Jest to ważna kategoria dla badań interdyscyplinarnych<sup>11</sup>.

Andrzej Hejmej *M u z y c z n o ś ć I* definiuje w tym świetle ogólnie, chociaż nieporównywalnie bardziej precyzyjnie od terminu w elementarnej postaci, wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii, świadomie kształtowane zarówno w związku z muzyką natury, jak i w mniejszym stopniu z muzyką kultury. *M u z y c z n o ś ć II* ogranicza się do poziomu tematyzowania muzyki, sposobów prezentowania (zwłaszcza deskryptywnych) aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim, ale także – akcydentalnie – przedstawiania muzyki w stanie natury. *M u z y c z n o ś ć III* dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim, charakteryzuje jego mocno specyficzną referencjalność formalną<sup>12</sup>.

A. Hejmej w badaniach odnosi się do założeń P. Schera. Jego analizy stanowią usystematyzowany ogląd badań na gruncie literacko-muzycznym.

Konrad Górski w swoich rozważaniach porusza kwestię stricte literackiej charakterystyki muzyki. Uwzględniła obszerną kategoryzację przedstawień muzyki, wskazując na analizę utworu muzycznego fikcyjnego, bądź też realnego oraz charakterystykę percepcji dzieła muzycznego. W opisie pojawiają się warianty obiektywne oraz subiektywne. Element obiektywny polega na analizie zasad muzycznych, fachowej terminologicznej wiedzy, opartej na fundamentach struktur muzycznych. Interpretacja subiektywna jest pojęciem bardzo obszernym i odnosi się do poszczególnych wrażeń danego odbiorcy. Ponadto K. Górski wyróżnia dwa typy reakcji odbiorcy: psychofizyczną oraz duchową. Pierwszy typ odnosi się do oznak zewnętrznych, czyli gestów, mimiki, postawy, ale także do drżenia, bicia serca itp. Reakcja duchowa współlistnieje z różnorodnymi stanami emocjonalnymi oraz elementami moralizatorskimi. Sztuka wówczas pełni funkcję *katharsis*<sup>13</sup>.

Tadeusz Makowiecki w swojej pracy *Poezja i muzyka* dokonuje usystematyzowania związków literacko-muzycznych. Jest to interesująca propozycja zarówno z punktu widzenia literaturoznawcy jak i muzykologa. Wyróżnia on pięć grup czynników, z których każda zawiera w sobie elementy, wpływające na związki literacko-muzyczne. Jako pierwszą wymienia kategorię czynników akustycznych, występujących w literaturze. Wśród nich możemy odnaleźć: odpowiednią intonację, rytm, aliterację, refreny, asonanse, onomatopeje itd. Autor powyższe elementy nazywa tzw. całą eufonią dzieła.

Kolejną relacją muzyczno-literacką jest grupa elementów treściowych, odnoszących się bezpośrednio do dzieła muzycznego. Badacz wyróżnił także grupę, która łączy się z typem pewnych ujęć muzycznych niedookreślonych znaczeniowo. Mamy więc do czynienia z zasygnalizowaniem treści niewyraźnych, skojarzeń wynikających z analizy konkretnych tekstów.

<sup>11</sup> A. Hejmej, dz. cyt., s. 60-61.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> K. Górski, *Muzyka w opisie literackim*, w: *Rozważania teoretyczne: literatura, muzyka, teatr*, Lublin, s. 227-245 [pierwodruk: „Życie i Myśl”, 1952, nr 1-6, s. 91-109].

Kolejną czwartą grupą są tzw. czynniki kompozycyjne, do których możemy zaliczyć: zasady muzyczne stosowane przy tworzeniu dzieł literackich, m.in. motywy kontrastowe, wariacje motywiczne, lejtmotywy, wyjście z zapowiedzi uwerturowych, budowa fugi czy też sonaty itd. Ostatnią grupą wymienioną przez Makowieckiego jest grupa czynników tematycznych. W tej kategorii mamy do czynienia z tworzeniem świata przedstawionego w oparciu o przeżycia bohatera podczas wysłuchanego dzieła, elementy narracji związane z samym kompozytorem- muzykiem czy chociażby refleksje wynikające z oddziaływania muzyki na życie poszczególnych postaci<sup>14</sup>.

Ewa Wiegandt w swoich pracach przedstawia koncepcję zbliżoną do zaproponowanej przez P. Schera. Badaczka jednak przyjmuje inną terminologię, tym samym rozszerzając wcześniejsze badania. Wyróżnia muzykę w literaturze, która realizuje się w sytuacjach, kiedy komunikaty dotyczące muzyki realizują się w temacie wypowiedzi. Tę kategorię E. Wiegandt możemy zestawić w kategorią „muzyka werbalna” zaproponowaną przez P. Schera. Jako kolejną kategorię autorka wyróżnia muzykę literatury, w skład której wchodzi stricte brzmieniowe aspekty języka, czyli cechy prozodyjne języka naturalnego (akcent, intonacja). W rozszerzonej wersji ta kategoria odnosi się do „muzyki słów” w klasyfikacji P. Schera. Trzecią możliwością wpisującą się w relacje muzyczno-literackie jest muzyczność literatury. Mamy z nią do czynienia, kiedy dzieło literackie wychodzi poza swój status ontologiczny i odnosi się do statusu innego gatunku sztuki. Ten aspekt zaproponowany przez badaczkę jest bliski trzeciej kategorii P. Schera, czyli muzyce i literaturze<sup>15</sup>.

Podobnie cztery kategorie „muzyki w literaturze” przedstawiła Sylvie Jeanne- ret. Wyróżnia ona: trop strukturalny, który jest doprecyzowany przez tematyzowanie, elementy estetyczne oraz architektoniczne<sup>16</sup>.

Józef Opalski w pracy *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim* wskazał na sześć kategorii istnienia muzyki w dziele literackim<sup>17</sup>. Poglądy tego naukowca pokrywają się z koncepcją przedstawioną przez M. Głowińskiego i stanowią usystematyzowanie badań nad związkami muzyki i literatury z dołączeniem kilku możliwości interdyscyplinarnych.

Bohdan Pociąg w swoich rozważaniach przywołuje różne poziomy muzyczności dzieła literackiego. Wyróżnia muzyczność brzmień oraz rytmów w odniesieniu do melodyjności konkretnego wiersza. Wskazuje na muzyczność tematów

---

<sup>14</sup> T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*, [w:] tenże, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, PWN, Toruń 1955; [przedruk w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s.35.

<sup>15</sup> E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej”, t. LVI, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980; [przedr. w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 104.

<sup>16</sup> Za: A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 55.

<sup>17</sup> J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim* [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej”, t. LVI, Wrocław 1980, s. 49-64. pod. red. Zob. M. Dzida, *O relacjach intersemiotycznych między muzyką a literaturą*, [w:] *Badania Młodych Naukowców*, Siedlce 2016.

i przedmiotów w dziele literackim. Wymienia także muzyczność kompozycyjną, która może być zamierzona bądź też nie, może wynikać ze świadomości bądź też podświadomości. Przy analizie wiersza dostrzec można różne pokrewieństwa z możliwościami formowania formy muzycznej, m.in. wariacyjność, stosowanie motywów przewodnich, ostinatowość, pseudopolifoniczność, rozwijanie motywów w tematy, przetworzeniowość. Ostatnim poziomem wymienionym przez B. Pocięją jest zbieżność w przestrzeni idei, myśli, refleksji, w metafizyce<sup>18</sup>.

Rene Wellek oraz Austin Warren w swoich badaniach podkreślają, że należy zachować szczególną ostrożność przy badaniach komparatystycznych, szczególnie jeżeli bierzemy pod uwagę kategorie kompozycyjne czy też stylistyczne:

U romantyków w rodzaju Tiecka i u poetów późniejszych, jak Verlaine, dążenie do efektów muzycznych to przede wszystkim tendencja do likwidacji struktury znaczeniowej wiersza, do unikania konstrukcji logicznych i dawania pierwszeństwa konotacjom raczej niż denotacjom. Ale te zatarte kontury, mglistość znaczenia i alogiczność, biorąc rzecz dosłownie, wcale nie są czymś „muzycznym”. Literackie naśladownictwa struktur muzycznych, jak leitmotiv, sonata, forma symfoniczna, wydają się bardziej konkretne, ale i w tym wypadku trudno zrozumieć, dlaczego powtarzanie motywów, kontrastowanie nastrojów albo ich równoważenie, nawet gdy pisarz świadomie nawiązuje do wzorów z dziedziny muzyki, miałyby się w istotny sposób różnić od zwykłych efektów literackich – powtarzania, kontrastu itp. – wspólnych wszystkim rodzajom sztuk<sup>19</sup>.

Na ostrożność badań analitycznych wskazuje także Lawrence Kramer. Zaznaczył on, że zagadnienia dotyczące literatury oraz muzyki muszą opierać się na zbieżności analogii strukturalnych. Podobieństwa wynikają z podobnych efektów, celów, wartości. Należy jednak pamiętać, że nie można odnosić się do wspólnych technik, oczywistych zbieżności, które nie są równoznaczne z strukturalnym podobieństwem<sup>20</sup>.

Interesującą z mojego punktu widzenia jest klasyfikacja dokonana przez Michała Głowińskiego. Badacz nie odnosi się do konkretnej terminologii muzykologicznej, lecz analizuje relacje między dwiema dziedzinami w sposób stricte opisowy. Badacz nie dostrzega możliwości literackiej charakterystyki dzieła muzycznego, ponieważ nie ma prostego przejścia między chociażby szmerem ptaków a deskrypcją symfonii, sonaty itd.<sup>21</sup> M. Głowiński zaznacza jednak, że istnieje możliwość przenikania muzyki do literatury, ale w wąskim zakresie. Wyróżnia trzy możliwości wzajemnych związków interdyscyplinarnych:

1. dzieło muzyczne zostaje włączone odpowiednimi środkami w fabułę dzieła literackiego;

<sup>18</sup> B. Pocięją, *Muzyka w poezji*, „Ruch Muzyczny” 1993, z. 1, s. 3.

<sup>19</sup> R. Wellek, A. Warren, *Literatura wobec innych sztuk*, [w:] *Teoria literatury*, pod. red. M. Żurawskiego, PWN, Warszawa 1976, s. 164.

<sup>20</sup> A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*, Poznań 2013, s. 37.

<sup>21</sup> M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, „Teksty” 1980, nr 2, s. 286.

2. dzieło muzyczne stanowi bezpośredni temat wypowiedzi literackiej;
3. posiada szereg znaczeń symbolicznych o węższym bądź też szerszym zakresie<sup>22</sup>.

Pierwsza kategoria odnosi się do muzyki jako elementu narracji, która zostaje włączona w świat przedstawionymi odpowiednimi środkami. Mamy tu do czynienia z: koncertami, wydarzeniami muzycznymi, które dopełniają fabułę opowiadania czy też powieści. Zazwyczaj w utworach pojawiają się muzycy stający się bohaterami dzieła. Często pojawiają się instrumenty muzyczne, na których grają bohaterowie, a muzyka stanowi dopełnienie akcji utworu. Uzasadnione jest wówczas występowanie opisów muzycznych.

Druga kategoria odnosi się do elementów, kiedy utwory muzyczne stanowią nadrzędną część dzieła literackiego. Wówczas możemy mieć do czynienia z występowaniem leitmotywu; teksty literackie włączają w swój obręb utwory muzyczne stające się budulcem dzieła. W utworze występują zazwyczaj jeden lub dwa motywy muzyczne. Taki zabieg możemy odnaleźć chociażby w *Cudzoziemce* M. Kuncewiczowej, czy chociażby w *Faustusie* Tomasza Manna.

Ostatnia, trzecia kategoria odnosi się do opisu zarówno istniejącego dzieła muzycznego, jak i fikcyjnego, wykreowanego przez autora. W utworze poetyckim nie ma większego znaczenia autentyczność dzieła muzycznego, ale jego funkcja, jaką pełni w dziele literackim. Wyjaśnienie zaproponowane przez M. Głowińskiego wydaje się interesujące szczególnie z punktu widzenia literaturoznawcy. Trzecia możliwość przedstawiona przez badacza jest podobna do kategorii ukazanej przez E. Wiegandt „muzyka w literaturze” oraz P. Schera „muzyka werbalna”<sup>23</sup>.

Należy zauważyć, że M. Głowiński nie uwzględnia w swoich badaniach „muzyki literatury” kategorii, którą zaproponowała E. Wiegandt. Badacz zaznacza, że muzyka może występować w dziele literackim jedynie jako pewien wybrany aspekt w prozie narracyjnej.

## Związki muzyki i literatury

W literaturze XIX wieku możemy odnaleźć wiele dzieł, które wpisują się w zaproponowaną przez Michała Głowińskiego, Józefa Opalskiego, Andrzeja Hejmeja, Konrada Górskiego metodologię badań. W *Katarynce*<sup>24</sup> Bolesława Prusa już sam tytuł odnosi nas do muzycznej rzeczywistości. Instrumenty muzyczne są nieodłącznym elementem bohaterów. Muzyka ponadto staje się częścią narracji, która wpisuje się we fragment świata przedstawionego i tym samym dopełnia budowę noweli. Prus w swoim utworze przeciwstawił dwa światy: ludzi biednych oraz bogatych. Poruszył ważny problem upowszechniania muzyki wśród najbiedniejszych warstw społeczeństwa. Pierwsza z grup społecznych piękno muzyki odkrywa w

---

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Zob. A. Muszyńska- Andrejczyk, *Jak rozumieć „muzyczność dzieła literackiego: [w:] Język a muzyka Ujęcie filologiczne i muzykologiczne*, pod red. J. Knuć, K. Wojtczuk, Siedlce 2014, s. 88-89.

<sup>24</sup> Zob. M. Dzida, *O pożytkach płynących z muzyki mechanicznej na przykładzie Katarynki B. Prusa [w:] Badania Młodych Naukowców w Polsce. Nauki humanistyczne i społeczne*, cz. VII, pod red. J. Nyćkowiaka, J. Leśnego, Poznań 2017, s. 20- 55.



dźwiękach katarynki, druga zaś w muzyce klasycznej. Świat dźwięków organizuje kompozycje utworu. Muzyka wprowadza czytelnika przede wszystkim w rzeczywistość odczuć i brzmień. Stanowi tło wydarzeń. Słusznie więc zauważył Andrzej Hejmej, że możliwe jest tematyzowanie muzyki w dziele literackim oraz ukazanie sposobów prezentowania aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim.

W *Janku Muzykancie* Henryka Sienkiewicza poznajemy tytułowego Janka – chorowitego chłopca z ogromnym potencjałem muzycznym. W utworze tym występuje szereg instrumentów muzycznych, takich jak: skrzypce, fujarka, organy, baselta. Tytułowy Janko Muzykant za wszelką cenę pragnął posiadać skrzypce. Instrument ten wydawał się mu być zaczarowany, niezwykle, uroczysty. Pasja i zamilowanie do muzyki spowodowały, że bohater kradnie skrzypce. *Janko Muzykant* jest dziełem ukazującym zamilowanie bohatera do muzyki, wskazuje na różne możliwości ukazania motywu muzyki, poprzez łączenie jej z losem prostego człowieka. Cała przedstawiona rzeczywistość współgra z motywami muzycznymi, dopełniając podjęty problem wzajemnych relacji literacko-muzycznych.

W tryptyku *Echa muzyczne* Bolesława Prusa mamy do czynienia z wybitnym muzykiem-kompozytorem. Cały utwór oparty jest na kanwie wydarzeń muzycznych. Każda z trzech części stanowi autonomiczną jednostkę, aczkolwiek wszystkie są powiązane wspólnym motywem-muzyką. Pierwsza część *Orfeusz handlujący* przedstawia obraz wybitnego kompozytora. Nie znamy jego imienia, wiemy tylko, że pochodził z bardzo muzycznej rodziny. Koncertował po całej Europie, swą muzyką zachwycał wszystkich słuchaczy. Komponował własne utwory, zbierał owacje oraz rozdawał autografy. Muzyka stanowiła dla niego źródło do zarabiania pieniędzy. *Orfeusz w niewoli* to kolejny fragment opowiadania, w którym poznajemy chłopca Adasia – niezwykle utalentowanego artystę. Muzyka towarzyszyła mu każdego dnia. Dostrzegał ją w śpiewie ptaków, codziennych odgłosach wykonywanych podczas różnych czynności. Nieszczęśliwe wydarzenia (śmierć rodziców) w życiu chłopca sprawiły, że rozpoczął on walkę o przetrwanie. Początkowo gra na fortepianie przynosiła mu pewne źródło dochodu, jednak zbyt duża rozrzutność sprawiła, że bohater zrujnował się. Z czasem jego koncerty przestały być atrakcyjne, co doprowadziło do załamania. Adam popadł w alkoholizm i dostał paraliżu ręki. Muzyka stała się dla niego źródłem niewoli. Artysta musiał ciągle podporządkowywać się panującym modom, aby to co robi było doceniane. Prawdziwa jednak sztuka wymaga nieskrępowania oraz swobody. Ostatnia część tryptyku zatytułowana *Orfeusz* nawiązuje do utworu Henryka Sienkiewicza *Janko Muzykant*. Poznajemy w niej postać Jaśka muzykanta, ludowego skrzypka. Bolesław Prus stworzył kreację muzyka prostego, służącego ludziom. Ważne staje się tutaj nawiązanie do pieśni gminnej, ukazującej obraz życia na wsi. We wszystkich trzech częściach tryptyku muzyka dookreśla podjęty problem kompozycyjny utworu.<sup>25</sup> Słusznie więc zauważył Michał Głowiński, że możliwa jest sytuacja, w której dzieło muzyczne zostaje włączone odpowiednimi środkami w fabułę dzieła literackiego. W tym przypadku

---

<sup>25</sup> Zob. M. Dzida, *O funkcjach muzyki w opowiadaniu Echa muzyczne Bolesława Prusa*, [w:] *Kanon i obrzeża realizmu*, pod red. Janiny Szcześniak, Agaty Skały, Lublin 2016, s. 141-160.

muzyka stanowi element narracji włączony w świat przedstawiony odpowiednimi środkami. Mamy tu do czynienia z wydarzeniami muzycznymi, koncertami dopełniającymi fabułę tryptyku *Echa muzyczne*. W utworze pojawiają się muzycy stający się bohaterami utworu oraz szereg instrumentów muzycznych np. fortepian, skrzypce.

Strategie badań przedstawione przez Michała Głowińskiego wydają się interesujące z punktu powyższych rozważań. Badacz koncentruje się przede wszystkim na opisach muzyki w dziele literackim oraz na wskazaniu właściwych zależności w nim. Głowiński przedstawia pewne relacje muzyczno-literackie, które możemy wskazać już za pomocą tytułu czy też cytatu. Takich utworów jest dużo np.: *Preludium* Marii Konopnickiej, *Milknące głosy* Bolesława Prusa, *Rota* Marii Konopnickiej *Sonet*, *Powrót piosenki* Adama Asnyka itd.

Przykłady związków muzyczno-literackich mogą odzwierciedlać również utwory Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Wiersze tego poety stanowiły odpowiedź na potrzeby Młodej Polski. Była to epoka, która dostrzegła sytuację końca wieku, kryzys wartości, idei, światopoglądu. Poezja znajdowała wówczas swoje odbicie w twórczości muzycznej. Muzycy często komponowali swoje utwory wokalne do pieśni Kazimierza Przerwy-Tetmajera.

W *Melodii mgieł nocnych* muzyczność wysuwa się na pierwszy plan. Już sam tytuł sugeruje czytelnikowi pewne odniesienie do terminologii muzycznej. Metodologia zaproponowana przez M. Głowińskiego czy J. Opalskiego i tutaj znajduje swoje zastosowanie. Śpiewność wiersza jest uwydatniona przez zastosowanie różnych zabiegów stylistycznych. Rymy dokładne, parzyste, żeńskie aabb (*kotlinie/ głębinie, księżycu/ nasycu*) wpływają na melodyjność utworu:

*Cicho, cicho, nie budźmy śpiącej wody w kotlinie,  
Lekko z wiatrem płasajmy po roztworów głębinie...  
Okręcajmy się wstęgą naokoło księżycu,  
Co nam ciała przezrocze tęczą blasków nasycu,  
i wchłaniajmy potoków szmer, co toną w jeziorze,  
i limb szumy powiewne, i w smrekowym szept borze,  
pijmy kwiatów woń rzeźwą, co na zboczach gór kwitną,  
dźwięczne, barwne i wonne, w głąb wzlatujmy błękitną.  
Cicho, cicho, nie budźmy śpiącej wody w kotlinie,  
Lekko z wiatrem płasajmy po roztworów głębinie...*

K. Przerwa Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 230.

*Melodia mgieł nocnych* jest wierszem sylabotonicznym, w którym występują liczne paralelizmy składniowe. Właściwie więc wskazał Tadeusz Makowiecki, wyróżniając kategorię czynników akustycznych występujących w literaturze, które wchodzą w relacje interesemiotyczne z muzyką. Wśród nich możemy odnaleźć odpowiednią intonację, rytm, aliterację, refreny, onomatopeje, tzw. całą eufonię dzieła.

Wiersz złożony jest z dwudziestu wersów, posiada znaki interpunkcyjne takie jak: przecinek, wielokropek, kropka. Dla muzykologa utwór tego typu determinuje kompozycje okresową złożoną z poprzednika (od słowa „głębinie”, wers 10) oraz następnika (do słowa „skocznie”, wers 20). Wersy wyznaczają odcinki muzyczne. Regularna budowa utworu o układzie sylab 14+14+14+14+14+14+14+14+14+14 zachęca do skomponowania powtarzającego się, np. okresu czterdziestotaktowego w metrum 4/4, przy czym poprzednik i następnik miałby po dziesięć taktów. Układ rytmiczny wynikający z układów akcentów słownych może składać się z powtarzających się, czterdziestu taktów złożonych z czterech półnut, dwóch ćwierćnut i półnuty oraz sześciu ósemek i ćwierćnuty. Brakuje tylko ułożenia melodii. Słusznie więc zauważyli Józef Opalski i Andrzej Hejmej, że możliwe jest, aby nie istniejące dzieło, które zostało poddane fikcji literackiej pisarza, mogło stanowić prawdziwą kompozycję muzyczną. Zauważalny jest związek między pewnymi aspektami dzieła literackiego, a aspektami kompozycji muzycznej.

Inny przykład stanowi wiersz *Na Anioł Pański*, w którym możemy zauważyć odwołanie do modlitwy *Anioł Pański*. Utwór ten nie ma jednak tematyki stricte religijnej. Z punktu widzenia muzykologa fraza „Na Anioł Pański biją dzwony...” pojawia się czterokrotnie i rozdziela strofy, co przypomina budowę pieśni, gdzie zwrotki są przedzielone refrenem. Nadaje to utworowi pewien rytm oraz podkreśla znaczenie wypowiedzi.

*Na Anioł Pański biją dzwony,  
Niech będzie Maryja pozdrowiona,  
Niech będzie Chrystus pozdrowiony...  
Na Anioł Pański biją dzwony,  
W niebiosach kędyś głos ich kona...*

K. Przerwa Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 731.

*Na Anioł Pański* to wiersz sylabotoniczny, z regularnym układem sylab. W utworze powtarza się nie tylko refren, ale także fragmenty wewnętrzne (np. „Na Anioł Pański biją dzwony”). Regularny układ akcentów na czwartą, szóstą i ósmą sylabę z niewielkimi odstępstwami wpływa na jego melodyjność. Występują rymy żeńskie, dokładne abaab (*dzwony/ pozdrowiony/ dzwony, pozdrowiona/ kona*). W tym przypadku również ze względu na regularność wiersza muzykolog mógłby bez trudu ułożyć melodię do tekstu, podobnie jak miało to miejsce w przypadku *Melodii mgieł nocnych*. Ważna przy analizie jest interpretacja dźwięku dzwonu. Rozchodzi się on po zapomnianych łąkach, trzęsawiskach, moczarach, rozłogach, jest jednostajny i monotony. Rozlega się wieczorną porą, wzywając na modlitwę. Przeszyty jest nostalgią oraz smutkiem. W wierszu mamy do czynienia z synestezją, czyli połączeniem dźwięku, ruchu i barwy. Utwór *Na Anioł Pański* stanowi przykład liryki pejzażowej oraz melancholijnej. Oddaje elementy epoki, ukazuje symbolizm, impresjonizm oraz złożoną melodyjność. W wierszu nie tylko jego budowa, układ rymów, intonacja, melodyjność wskazują na elementy powiązane z muzyką. Również liryczną sytuację przedstawioną w utworze możemy

odnieść do terminologii muzycznej. Pogląd Konrada Góreckiego dotyczący interpretacji subiektywnej odnoszącej się do poszczególnych wrażeń danego odbiorcy, znajduje tutaj zastosowanie i stanowi potwierdzenie tezy, iż możliwe jest występowanie relacji muzyczno-literackich, uwzględniając obszerną kategoryzację przedstawień muzyki, wskazując na charakterystykę percepcji dzieła muzycznego.

Muzyczność w wierszach K. Przerwy-Tetmajera możemy odnaleźć w utworach takich jak np: *Ballada o cyganie*, *Ballada o Pannie Młodej*, *Ballada o Renie*, *Cień Chopina*, *Hymn do miłości*, *Hymn do Nirwany*, *Hymn wspaniałości*, *Pieśniarz grecki*, *Pieśń wenecka*, *Pieśń o bohaterze*. Utwory poety w prawie 200 pieśniach zostały wykorzystane jako gatunki liryki wokalne z udziałem fortepianu. Stworzyli je tacy kompozytorzy jak: Karol Szymanowski, Mieczysław Karłowicz, Krzysztof Penderecki czy też Feliks Nowowiejski. Szczegółowe omówienie zależności muzyczno-literackich w wyżej wymienionych tekstach, wymaga oddzielnej pracy/artykułu.

### Zakończenie

Podsumowując powyższe rozważania należy stwierdzić, że występuje wiele strategii badań nad związkami literatury i muzyki. Interesujące wydają się rozważania badaczy polskich, m.in.: Michała Głowińskiego, Józefa Opalskiego czy Andrzeja Hejmeja. Naukowcy ci w przejrzysty sposób przedstawiają różne techniki, motywy oraz konstrukcje, które łączą te dwie dziedziny, dzięki czemu dostrzegamy, że muzyka może stanowić element fikcji literackiej. W utworze możliwe jest pojawienie się szeregu motywów muzycznych, m.in. instrumentów muzycznych, zapisu nutowego, książki o muzyce, bohaterem może być kompozytor-artysta. Często zauważalne są nawiązania do sławnych nazwisk, czy pojęć wchodzących w pole badań muzykologicznych. Do utworu literackiego nierzadko wprowadzane są wrażenia akustyczne, które wpływają na bohaterów. Należy także zaznaczyć, że już sam tytuł niektórych dzieł przenosi czytelnika bezpośrednio w świat muzyki. Stąd też badanie związków literatury i muzyki wymaga ostrożności, ale również otwartości na metodologię (dorobek) literaturoznawstwa oraz muzykologii.

### BIBLIOGRAFIA CYTOWAŃ

- Brown C. S., *Literature and Music, A Developing Field of Study*, w: *Word and Music Studiem: Mulico-Poetics in Perspective* Calvin S. Brown in Memoriał, red. J.-L. Cupers, U. Weisstein, Amsterdam 2000.
- Dzida M., *O funkcjach muzyki w opowiadaniu Echa muzyczne Bolesława Prusa*, [w:] *Kanon i obrzeża realizmu*, pod red. Janiny Szcześniak, Agaty Skały, Lublin 2016.
- Dzida M., *W kierunku badań interdyscyplinarnych. O relacjach intersemiotycznych między muzyką a literaturą*, [w:] *Badania Młodych Naukowców*, t. III, pod red. P.Szczepańczyka, Siedlce 2016.
- Dzida M., *O pożytkach płynących z muzyki mechanicznej na przykładzie Katarynki B. Prusa* [w:] *Badania Młodych Naukowców w Polsce. Nauki humanistyczne i społeczne*, cz. VII, pod red. J. Nyckowiaka, J. Leśnego, Poznań 2017.
- Głowiński M., *Muzyka w powieści*, „Teksty” 1980, nr 2.
- Górski K., *Muzyka w opisie literackim*, [w:] *Rozważania teoretyczne: literatura, muzyka, teatr*, Lublin [pierwodruk: „Życie i Myśl”, 1952, nr 1-6.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.

- Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.
- Makowiecki T., *Poezja a muzyka*, [w:] T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, PWN, Toruń 1955; [przedruk w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Muszyńska-Andrejczyk A., *Jak rozumieć „muzyczność dzieła literackiego”*, [w:] *Język a muzyka. Ujęcie filologiczne i muzykologiczne*, pod red. J. Kuć, K. Wojtczuk, Siedlce 2014.
- Opalski J., *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim* [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk, „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej”*, t. LVI, Wrocław 1980.
- Przerwa-Tetmajer Kazimierz, *Poezje*, Warszawa 1980.
- Pociej B., *Muzyka w poezji*, „Ruch Muzyczny” 1993, z. 1.
- Reimann A., *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*, Poznań 2013.
- Scher S. P., *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, red. J. P. Barricelli i J. Gibaldi, New York 1982.
- Wasilewska-Chmura M., *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Kraków 2011.
- Wellek R., Warren A., *Literatura wobec innych sztuk*, [w:] *Teoria literatury*, pod. red. M. Żurawskiego, PWN, Warszawa 1976.
- Wiegandt E., *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk, „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej”*, t. LVI, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980; [przedruk w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.