

ANNALES  
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA  
LUBLIN – POLONIA

VOL. X, 1

SECTIO L

2012

---

Instytut Muzyki UMCS

RENATA GOZDECKA

*Obraz żywiołu wody w muzyce i sztukach plastycznych.  
Przyczynek do edukacji interdyscyplinarnej*

---

The image of the element of water in music and plastic arts.  
A contribution to interdisciplinary education

Tematykę czterech żywiołów, niezwykle bogatą w swej symbolice i obecną w filozofii różnych kultur, podejmowało w swojej twórczości wielu artystów. Budowanie wiedzy o przyrodzie, jakie rozpoczął człowiek już w epoce starożytnej, zaowocowało czteroczęloną koncepcją żywiołów (ziemia, woda, powietrze, ogień), którą po raz pierwszy skonkretyzował Anaksymander z Miletu, a rozwinął Empedokles z Akragas<sup>1</sup>. Liczba cztery, mająca swoje rozliczne interpretacje, również i w średniowiecznym sposobie myślenia, ukształtowała wyobrażenie żywiołów, a odnaleźć ją można w wielu pracach oraz ideach słynnych myślicieli (na przykład u św. Augustyna<sup>2</sup>). Mając na uwadze siły przyrody, które współistnieją obok człowieka, zarówno w kontekście pozytywnych ich oddziaływań, niezbędnych dla jego egzystencji, jak i zagrażających i niszczących jego otoczenie, ży-

---

<sup>1</sup> S. Zięba, *Człowiek syntezą czterech żywiołów*, [w:] *Obraz i żywioły*, red. M. U. Mazurczak, M. Żak, Lublin 2007, s. 13; koncepcja żywiołów obecna była nie tylko u Greków, zgłębiano ją w wielu kulturach, czego przykładem może być kultura chińska, w której funkcjonuje pięć elementów: ziemia, woda, ogień, drzewo, metal.

<sup>2</sup> J. Widomski, *Ontologia liczby. Wybrane zagadnienia ontologii liczby w średniowieczu i starożytności*, Kraków 1996, s. 95.

wioły rozbudzały i kształtowały wyobraźnię wielu twórców. Wszak ogień to ciepło i światło, ale również pożar i zniszczenie, woda zaś utrzymuje przy życiu, ale i zatapia, z kolei wiatr ożywia, ale też sieje zniszczenie; podobnie ziemia – jest matką bogactw, a jednocześnie ukrywa niszczycielskie siły drżące w swojej tajemniczej głębi.

Analiza tego zagadnienia może dotyczyć szerokiego ujęcia: począwszy od aspektów religijnych, filozoficznych, teologicznych, poprzez obserwację samej przyrody, po naświetlenie związków owych czterech żywiołów z różnymi rodzajami sztuki, takimi jak architektura, malarstwo, rzeźba, literatura czy muzyka, które odzwierciedlają natchnienie twórcy. I właśnie taki „błysk natchnienia” objawił w romantyzmie z niespotykaną dotąd siłą sedno poezji, malarstwa, muzyki, religii i filozofii. Trudno dziś – jak akcentuje Bohdan Pociąg – interpretować idee tej epoki bez odwoływania się do wzlotów wyobraźni malarskiej i „niepodobna zrozumieć istoty romantyzmu bez muzyki, bez jej nadślowej mowy i nadpojęciowej wymowności”<sup>3</sup>.

Głównym założeniem niniejszego artykułu jest ukazanie obecności żywiołu wody – jednego z czterech ogniw eksponowanego kwartetu żywiołów – w dziełach różnych twórców, traktujących wodę jako bezpośrednie źródło inspiracji lub też podejmujących tę tematykę z innych przyczyn. Przyświecać nam będzie zarazem intencja, aby na przywołane utwory muzyczne – stanowiące pierwszoplanowy obiekt zainteresowania – spojrzeć przez pryzmat ich korespondencji z innymi dziedzinami: przede wszystkim z architekturą i malarstwem, częściowo również z rzeźbą i literaturą. Ważnym też celem zaprezentowanego dyskursu będzie wskazanie możliwości wykorzystania określonych treści w dydaktyce interdyscyplinarnej, programy bowiem nauczania przedmiotu muzyka w polskiej szkole niejednokrotnie odwołują się do wielorakich dzieł artystycznych tematycznie związanych z żywiołem wody.

### Artystyczna strona inspiracji

Inspiracja jako termin licznych definicji słownikowych akcentuje wiele kontekstów znaczeniowych; nazywamy ją natchnieniem, inwencją, zapalem twórczym<sup>4</sup>. Niewątpliwie inspiracja pobudza aktywność odkrywczą artystów i wpływa na jakość powstających w jej wyniku dzieł. Jak zauważa Jacek Szerszenowicz, takich kontekstów można wymienić kilka, m.in.: inspiracje mogą wynikać

<sup>3</sup> B. Pociąg, *Z perspektywy muzyki*, Warszawa 2005, s. 195.

<sup>4</sup> *Słownik wyrazów obcych*, red. J. Tokarski, Warszawa 1978, s. 308.

z rodzącej się energii, determinującej działanie twórcy; mogą wpływać z chęcią przekazania jakichś treści, mogą coś sugerować, rozniecić itd. Może być to zatem „proces kreatywny, prowadzący do nadania dziełu sztuki określonych jakości, cech konstrukcyjnych lub treści ideowych”<sup>5</sup>. Efektem inspiracji może być naśladowanie bezpośrednio konkretnych brzmień rzeczywistości w postaci „malarstwa dźwiękowego” (w myśl teorii *mimesis*) bądź też ukazanie ekspresji uczuć wywołanych pod wpływem różnych bodźców zewnętrznych. Nasuwa się tutaj znany wszystkim przypadek Modesta Musorgskiego i jego *Obrazków z wystawy*, gdzie natchnieniem stała się pośmiertna wystawa prac przyjaciela. Władysław Stróżewski, pisząc o inspiracji wywołanej przez sztukę, odróżnia inspirowanie pochodzące z różnych dziedzin oraz inspiracje twórcze w ramach tej samej dziedziny. O ile pierwszy przypadek został przywołany powyżej, o tyle drugi rodzaj inspiracji może dotyczyć przetwarzania tego samego tematu w malarstwie lub też modyfikacji różnych wariacji na nowe – zaczerpnięte z pomysłów innych twórców – tematy<sup>6</sup>. W przypadku utworów muzycznych inspiracja może wynikać z konkretnych treści pozamuzycznych, stanowiących warstwę programowo-literacką nowo powstającego dzieła, co propagowano szczególnie w XIX wieku, jako odzwierciedlenie idei korespondencji sztuk<sup>7</sup>. Stróżewski w cytowanych rozważaniach systematyzuje różne rodzaje i typy inspiracji. Wśród nich wymienia jako pierwszą tę, która uzależniona jest od czynnika inspirującego: „odgórną” – natchnioną. Następnie wskazuje na istnienie m.in. inspiracji słabej i mocnej, pozytywnej i negatywnej, inspiracji inicjującej oraz ciągłej; w dziedzinie sztuki może to być inspiracja twórcza, która prowadzi ku oryginalnym, nowym dziełom, oraz nietwórcza, objawiająca się biernym przekazem. Można wreszcie wyodrębnić rodzaje inspiracji w zależności od rzeczywistości, w której występuje; mamy więc np. inspirację religijną, moralną, naukową, artystyczną<sup>8</sup>.

Poznanie problematyki inspiracji wydaje się istotne z punktu widzenia głębszego zrozumienia muzyki<sup>9</sup>. Szczególnie dotyczy to właśnie doby romantyzmu, kiedy – dzięki rodzącym się wówczas teoriom filozoficznym – uświadomiono sobie problem inspiracji transcendentnej w muzyce. Poszukując impulsów przyczynających się do powstawania dzieł i dążąc do zrozumienia języka muzyki, a także sztuki w ogólności, zechcemy dostrzec takie powiązania między dziedzi-

<sup>5</sup> J. Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2012, s. 22.

<sup>6</sup> W. Stróżewski, *O pojęciu inspiracji*, [w:] *Muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Poetyka i recepcja*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1996, s. 12.

<sup>7</sup> Szerszenowicz, *op. cit.*, s. 21.

<sup>8</sup> Por. Stróżewski, *op. cit.*, s. 15.

<sup>9</sup> Por. np. R. Rozmus, *O źródłach inspiracji w muzyce. W perspektywie wieków*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Artes” 8: 2010, zesz. 2, s. 167-186.

nami artystycznymi, które mogą w istotnym stopniu podnieść jakość percepcji, rozumianej zwłaszcza z perspektywy dydaktycznej. W rozważaniach naszych nie pominiemy oczywiście warstwy emocjonalnej. Muzyka wszak powstaje w wyniku intensywnych emocji – jak pisał Bohdan Pocij:

„[...] z miłości, intuicji metafizycznych, z religijnych doznań i przeżyć, z doświadczenia religijnego, z urzeczenia naturą, fascynacji poezją, malarstwem, architekturą, z wsłuchiwania się w muzykę – cudzą i własną, współczesną i dawną, z przypadkowych doznań, ulotnych wrażeń, impulsów życia codziennego”<sup>10</sup>.

Jak powiedziano, żywioł wody wykorzystywany jest przez człowieka bezpośrednio lub jako inspiracja do różnorodnych działań – egzystencjalnych, innowacyjnych, architektonicznych, twórczych oraz na polu języka sztuki, spełniającego się również we wzajemnej integracji sztuk. Zatrzymajmy się zatem obok pierwszego „tryptyku”, jaki tworzą: żywioł wody, architektura i muzyka.

### **Żywioł wody – architektura – muzyka**

Woda fascynuje człowieka od najdawniejszych czasów, pozostając w ścisłym związku z architekturą. Dotyczy to zarówno konstrukcji opartych na wizualizacji działań optycznych (odbicia w wodzie), jak też wznoszenia budowli na brzegach mórz i rzek, co akcentuje silny związek z żywiołem wody. Takie usytuowanie miast uwypukla szczególną rolę wody: funkcjonalną, kompozycyjną, estetyczną i kultową<sup>11</sup>. Jako przykład miast – salonów artystycznych Europy, silnie związanych z żywiołem wody – wymienić można m.in. Wenecję, Petersburg i Amsterdam, otoczone liczną siecią kanałów. Stanowiły one źródło inspiracji dla wielu artystów, zarówno malarzy (Canaletto), jak i muzyków (np. dla urodzonego w Wenecji Vivaldiego). Petersburg – Wenecja północy, jak wielu nazywa to miasto – to ważny ośrodek kulturalny dawnej i współczesnej Rosji, uwieczniony w powieściach wielkich pisarzy, jak Lew Tołstoj, Fiodor Dostojewski, Mikołaj Gogol, obecny też w życiu wielu muzyków i kompozytorów, zarówno urodzonych w tym mieście (Aleksander Borodin, Aleksander Głazunow, Dymitr Kabalewski, Dymitr Szostakowicz), jak i mieszkających tam na stałe. Nad Newą komponował i wystawiał w Teatrze Maryjskim Piotr Czajkowski, tworzyli tu wszyscy kompozytorzy rosyjscy zaliczani do tzw. „Potężnej Gromadki”, koncer-

<sup>10</sup> Pocij, *op. cit.*, s. 196.

<sup>11</sup> E. Niemczyk, *Cztery żywioły w architekturze*, Wrocław 2002, s. 68.

towali pianiści, jak Maria Szymanowska, tworzyło też wielu malarzy, poszukujących twórczych inspiracji. Petersburg zawdzięcza miano kulturalnej stolicy Rosji także nieustannemu napływowi artystów.

Dynamiczne strugi wody stanowiły źródło pomysłów dla architektów już od czasów antycznych. Żywioł wody niejednokrotnie otrzymywał monumentalne oprawy w Grecji i Rzymie, również płynąca woda zrodziła filozoficzną refleksję o nieustannym przemijaniu (*panta rhei*)<sup>12</sup>. Z punktu widzenia muzyki przełomowym pomysłem Greków było wykorzystanie wody i powietrza w organach (organy wodne konstrukcji Ktesibiosa, prototyp organów średniowiecznych)<sup>13</sup>.

Akwatyczne monumenty stały się ważnym odzwierciedleniem tendencji w architekturze wielu miast w późniejszych okresach, jak renesans i barok (również z uwagi na nawiązania do wzorów antycznych). Za przykład może posłużyć tu Rzym z ozdabiającymi miasto fontannami autorstwa Gianlorenzo Berniniego i innych rzeźbiarzy. Są to zarówno statyczne formy stojące na placach miasta (m.in. Fontanna Trytona, Fontanna Czterech Rzek), jak i monumentalne budowle, np. Fontanna di Trevi. Będąca zwieńczeniem antycznego akweduktu, prezentuje ona połączenie żywiołu wody i skał z okazałą fasadą pałacową<sup>14</sup>. Jej oryginalność i piękno zainspirowało Ottorino Respighiego, który wyraził swoje wrażenia językiem muzyki pod wpływem zachwyty, jakiego doznał, patrząc na fontanny o takich porach dnia, w których najlepiej harmonizowały one z otoczeniem<sup>15</sup>. Jego cykl czterech kompozycji, nazwany *Fontanny rzymskie* (1917), to znakomity przykład – w całości bądź we fragmentach – ukazania związków muzyki i architektury oraz emocjonalnego przywiązania do miasta. Kompozycja obrazuje mistrzowskie umiejętności instrumentacyjne Respighiego, jakie posiadał, pobierając nauki w Rosji u Mikołaja Rimskiego-Korsakowa, brzmieniem swoim zaś przywołuje on idee impresjonistyczne (kaskady dźwięków, nastrojowość, ilustracyjność). Respighi swoje „rzymskie” kompozycje (poza *Fontannami* skomponował również *Pinie Rzymskie* i *Uroczystości Rzymskie*) opatrzył autorskimi literackimi wprowadzeniami, które stanowią kluczową pomoc dydaktyczną.

*Andante mosso* – część pierwsza cyklu, zawierająca cztery poematy symfoniczne, opowiadająca o fontannie w Villa Giulia, to obraz budzącego się dnia, który odsłania malowniczy wiejski krajobraz, niknący niebawem w mgłach rzymskiego poranka. Fanfara rogów otwiera część drugą *Vivo*, która jest sygnałem dla radosnych, wodnych zabaw nimf i trytonów. Wspominaną wyżej najślynn-

<sup>12</sup> *Ibid.*, s. 90.

<sup>13</sup> Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki, Warszawa 1999, s. 244.

<sup>14</sup> Konstrukcja nawiązuje do czasów rzymskich, widnieje na niej nimfa, opiekunka źródła, Neptun, morskie rumaki i trytony na rwącej wodzie, por. Niemczyk, *op. cit.*, s. 124.

<sup>15</sup> T. Chylińska, S. Haraschin, B. Schaeffer, *Przewodnik koncertowy*, Warszawa 1991, s. 790.

niejszą rzymską Fontannę di Trevi ilustrują triumfalne brzmienia fanfar, które zapowiadają rydwan Neptuna. Słuchacz otrzymał cenne wskazówki od kompozytora, iż właśnie ciągną rydwan konie morskie w otoczeniu syren i trytonów. Muzyka powoli milknie, fanfary trąbek blakną, co zwiastuje oddalanie się korowodu. Ostatnia część – *Andante (Fontanna w Villa Medici o zachodzie)* dopełnia całość cyklu, zwiastując swoim melancholijnym brzmieniem zachód słońca i nadchodzącą ciszę nocy<sup>16</sup>.

Wykorzystanie efektu przepływających strug wody, która przemierza różnorodne miejsca wyznaczone przez konstrukcje architektoniczne w postaci kanałów, przepływów, sztucznych rzek, zostało wykorzystane w XIV wieku w słynnym zespole arabskiego zamku Alhambra w Granadzie. Dziedziniec z Fontanną Lwów, z którego płynie woda przez większość pomieszczeń zamku, przepuszczana przez płytkie kanały w posadzkach do ogrodów, zbiorników, fontann – wszystko to stanowi do dziś źródło ochładzania atmosfery gorącego, hiszpańskiego wnętrza, jednocześnie stanowiąc oryginalny efekt architektoniczny o zabarwieniu symboliczno-historyczno-kulturowym<sup>17</sup>. Zachwyty tym niesamowitym miejscem zaowocował słynną kompozycją hiszpańskiego gitarzysty końca XIX wieku, Francisco Tarregi, *Recuerdos de la Alhambra* (Wspomnienia z Alhambry).

Zastosowana przez kompozytora gitarowa technika tremolo, przypominająca nieco brzmienie mandoliny, obrazuje oryginalną strukturę utworu, polegającą na wielokrotnym powtarzaniu szarpnięć struny trzema palcami, co u słuchaczy wzbudza złudzenie słyszenia jednego długiego tonu. Z uwagi na harmoniczne nakładanie się dźwięków gitary można odnieść wrażenie, że gra dwóch gitarzystów. *Wspomnienia z Alhambry* są znakomitą propozycją repertuarową podczas realizacji lekcji muzyki, które dotyczą poznawania instrumentów, kompozytorów hiszpańskich i kontekstów programowych w muzyce.

Wiek XIX umożliwił architektom wykorzystanie nowych materiałów, wśród których na podkreślenie zasługują tafle szkła. Odkrycie to umożliwiło budowanie nieznanych dotąd akwariów, będących namiastką natury, jaka w rodzącym się industrialnym świecie dawała możliwość odprężenia, spokoju, refleksji<sup>18</sup>. Nawiązanie do tej tematyki możemy odnaleźć w *Akwarium* – siódmej części cyklu Camilla Saint-Saënsa pod tytułem *Karnawał zwierząt*. Zastosowana przez kompozytora obsada wykonawcza (instrumenty smyczkowe bez kontrabas, dwa fortepiany, flet, harmonika szklana) oraz ilustracyjny charakter utworu, imitujący rozedrganą, wzbudzoną przez pływające ryby wodę, sprawia, iż utwór oddaje

<sup>16</sup> *Ibid.*, s. 791; J. Marczyńska-Negri, *Respighi Ottorino*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 8, Kraków 2004, s. 368.

<sup>17</sup> Niemczyk, *op. cit.*, s. 81.

<sup>18</sup> *Ibid.*, s. 130.

nastrój magicznego świata. Słuchanie tej kompozycji z uczniami może przynieść wiele korzyści dydaktycznych, począwszy od nabywania umiejętności rozpoznawania brzmienia różnych instrumentów muzycznych, po rozwijanie umiejętności percepcyjnych w kierunku interpretacji programowych.

Artystyczne oblicze żywiołu morza zawdzięczamy często głębokiej inspiracji, jakiej doświadczają artyści zafascynowani pięknem, bezkresem widnokręgu, kolorami, brzmieniem poruszającej się wody. Poza fascynacją bezpośrednio wynikającą z natury trzeba zauważyć również „ukrytą” inspirację – niedostępną wizualnie, jaką może zrodzić obszar oscylujący wokół mitów, baśni, legend czy postaci fantastycznych. Oba obszary, w układzie syntetycznym: rzeczywistym i fantastycznym, znalazły odbicie w twórczości artystów wszystkich epok. W najstarszych wierzeniach ludności zamieszkującej morskie tereny morze stanowiło symbol potęgi. Tematy morskie odnaleźć można w sztuce starożytnej, w staroegipskich reliefach, malowidłach, sztuce Grecji i Rzymu. Fantazja przeplata się tam z obserwacją, mitologia zaś z historią<sup>19</sup>.

Kontekst morza widoczny jest w kompozycjach Karola Szymanowskiego, który przywołał muzyką mitologiczne obrazy tułającego się Odyseusza po morzach i oceanach. Wszak jedno z najbardziej uwodzających istot, jakie wymienia mitologia – syreny – korzystały z muzyki; ich śpiew, działający niszczycielsko, można porównać do naprzemiennie falującej radości i cierpienia, niczym wznoszące się i opadające fale morskie<sup>20</sup>. Odyseusz to postać, do której Szymanowski powraca niejednokrotnie, będąc świadomym, iż z mitów Odyseusza i wątków Odysei czerpało od czasów starożytnych wielu twórców. Zdradliwy syreni śpiew przewija się między dźwiękami jednej z części tryptyku *Metopy*.

Przedstawienie tego cyklu to doskonała okazja do integracyjnego połączenia treści będących w pewnym sensie warstwą programową utworu z historią sztuki i literaturą muzyczną. Znajomość mitologii greckiej, jaką uczniowie gimnazjum nabywają w ramach realizacji treści języka polskiego, w sposób istotny może przyczynić się do głębszego odbioru tematu<sup>21</sup>.

*Metopy* op. 29 (1915), będące tryptykiem fortepianowym, to przykład powiązania omawianej idei z nowatorskim językiem harmonicznym<sup>22</sup>. Sam tytuł, który określa płaskorzeźby na fryzach doryckich świątyń, przedstawiające sceny z mitologii, narodził się w 1911 roku podczas pobytu Szymanowskiego w Palermo. Cykl

<sup>19</sup> K. Fabiańska-Przybytko, *Morze w malarstwie polskim*, Gdańsk 1989, s. 6.

<sup>20</sup> *Estetyka czterech żywiołów*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 119.

<sup>21</sup> R. Gozdecka, „Na wyżynach mych samotnych szańców stoje...” – *Karol Szymanowski, twórca wybitny i niedoceniany*, [w:] *Karol Szymanowski – edukacyjne inspiracje*, red. A. Weiner, Lublin 2008, s. 25.

<sup>22</sup> T. A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997, s. 87.

składa się z trzech części: Wyspa Syren, Kalipso i Nauzykaa, a tytuły zaczerpnięte zostały z *Odyssei*. Skojarzenie z elementem antycznej architektury bardziej przywołuje kompozycję plastyczną, jednak odwołanie się do mitologicznych postaci ukazuje niezwykłą, fantastyczną aurę muzyki<sup>23</sup>. Brzmienie *Wyspy syren* – pierwszego z trzech utworów z cyklu – z malarską fantazją ukazuje kołysanie morza, bryzgające fale, a nowa harmonika, silnie nasycona dysonansami, tworzy czarodziejski klimat i przywołuje na myśl urokliwe syreny i ich zdradliwy śpiew, wabiący żeglarzy ku śmierci. Kalipso z kolei, to imię nimfy, która uratowała, a następnie więziła Odysa w swojej grocie na wyspie Ogygia. Jest to część niezwykle ekspresyjna o egzotycznym kolorycie. Część trzecia natomiast, Nauzykaa (w tytule nawiązująca do młodej córki króla, która odnalazła wyrzuconego przez fale Odysa), to najbardziej dynamiczna, pełna energii i radości część cyklu.

Wskazane powyżej dzieła architektoniczne oraz utwory muzyczne, jakie powstały w wyniku inspiracji twórców tematyką wodną, są jedynie wybranymi egzemplifikacjami bogatego zestawu tego rodzaju dzieł. Woda bowiem – jako źródło życia – posiada głęboki, szerszy jeszcze potencjał symboliczny. Szczególnym zaś przykładem owej symboliki są rzeki, które – kontrastując ze słonymi wodami – odpowiadają na potrzeby egzystencjalne człowieka. Przed nami więc następny „tryptyk”.

### Rzeka – malarstwo – muzyka

Potencjał wody-rzeki, interpretowany od strony teologicznej, od zawsze wzbudzał w człowieku wielki respekt. Archetypiczne pojęcie świętości rzek odczytywane jest w Biblii, gdzie rzeka Jordan – historycznie i religijnie najważniejsza rzeka na świecie – personifikowana jest (jak wiele innych geograficznych nazw) na wzór antycznego boga rzeki. Poza rolę wody-rzeki będącej źródłem życia oraz wody-rzeki interpretowanej w kategoriach sił transcendentnych człowiek, dostrzegając jej walory estetyczne, przez wieki dokumentował ją w postaci licznych dzieł sztuki<sup>24</sup>.

Artystyczne ujęcie obrazu rzeki w postaci malarstwa pejzażowego, jakie istniało już w czasach starożytnych, ukazuje się na płótnach wielu polskich i światowych artystów. Analiza zbiorów poświęconych tej tematyce wymagałaby osobnego, analitycznego opracowania, jednak warto – z uwagi na wielki potencjał dydaktyczny tego tematu – wspomnieć chociażby o Józefie Chełmońskim (obraz

<sup>23</sup> *Ibid.*, s. 87.

<sup>24</sup> M. Kutzner, *Rzeczywistość rzeki i jej imaginacyjne obrazy artystyczne*, [w:] *Obraz i żywioły...*, s. 377-380.



*Wisła*), Jerzym Dudzie Graczu (*Nadrzeczce – wieczór*), Julianie Fałacie (*Wezbrana rzeka*), Rafale Malczewskim (*Pejzaż otulony śniegiem*), Edwardzie Okuniu (*Rzeka Aniene*), Henryku Rodakowskim (*Pejzaż nad Dniestru*), Janie Stanisławskim (*Dniepr*) czy Leonie Wyczółkowskim (*Pejzaż nad Prutu*). Obserwacja przykładów obrazowania rzeki rozciąga się oczywiście również na teksty literackie, poetyckie oraz dzieła muzyczne.

Wyjątkowe miejsce w muzyce zajmuje *Wełtawa* Bedřicha Smetany, pochodząca z cyklu poematów symfonicznych *Moja Ojczyzna*. Ten bodajże najpiękniejszy muzyczny „opis” rzeki w swojej warstwie programowo-literackiej przywołuje piękno czeskiej ziemi, z zachowaniem XIX-wiecznych tendencji nawiązujących do historii Czech oraz ważnych elementów tradycji ludowej tego kraju. Poszczególne epizody ukazują niejako podróż od źródła – narodzin rzeki – do połączenia wód z inną czeską rzeką, Łabą. *Wełtawa* to kompozycja, której wykorzystanie na lekcjach muzyki daje nauczycielom wiele możliwości działań dydaktycznych. Poemat otwierają instrumenty dęte na tle pizzicata skrzypiec, co ilustruje narodziny strumyka, w dalszym przebiegu rozrasta się aparat wykonawczy, narasta dynamika – i wyłania się „temat rzeki”. W kolejnym epizodzie pojawia się scena polowania w lesie, zilustrowana przez fanfary rogów i trąbek, niebawem „zakłócona” przez kolejny obraz, jakim jest rozbrzmiewająca czeska polka. Brzmienie wiolonczel, naśladujących ludowe basy, przywołujące obraz ludowej zabawy, przerywa kolejny, kontrastowy epizod, opowiadający o wędrownicy rzeki obok legendarnego zamku. Skojarzenia takie może wzbudzać zastosowanie przez Smetanę różnych instrumentów dętych oraz rozbrzmiewające arpeggia harfy, co buduje atmosferę tajemniczości, baśniowości, jakże często wywoływaną w utworach kompozytorów doby romantyzmu. Kolorystykę kompozycji podkreślają brzmienia uzyskane przez niespokojne rytmy perkusji, uderzenia talerzy, gwałtowne, głośne dźwięki instrumentów dętych blaszanych, co – jak napisał w krótkim szkicu treści cyklu poematu sam kompozytor – ma za zadanie odtworzyć groźny widok Świętojańskich Wodospadów. Utwór finalizuje kolejne pojawienie się tematu rzeki, tym razem w tonacji majorowej, z dodatkowo wplecionym motywem poematu *Wyszehrad*, co stanowi symbol umiłowanej przez kompozytora ojczyzny, który Wełtawę majestatycznie wprowadza do Pragi<sup>25</sup>.

Takich przykładów opiewania muzyką różnych rzek można wymienić jeszcze wiele, choćby walc *Nad pięknym, modrym Dunajem* Johanna Straussa, obecny niemal we wszystkich szkolnych propozycjach metodycznych. Kompozytor za-

---

<sup>25</sup> Chylińska, Haraschin, Schaeffer, *op. cit.*, s. 882; J. Volek, *Semantyka i znaczenie form tanecznych w twórczości Chopina i Smetany*, przeł. S. Szypulski, „Rocznik Chopinowski” 20: 1988, s. 113-119.

inspirował się jednym z wierszy Karla Becka o tym tytule, jednak początkowo utwór przyjął formę kantaty na chór męski. Z uwagi na brak zgodności z prozodią tekstu utwór nie odniósł sukcesu, co przyczyniło się do opracowania wersji instrumentalnej – orkiestrowej<sup>26</sup>.

Spośród repertuaru wokalnego warto przywołać znaną od lat pieśń *Płynie Wisła, płynie* o rytmie krakowiaka, napisaną przez piewcę Krakowa, Edmunda Wasilewskiego (do którego wierszy *nota bene* muzykę pisał Stanisław Moniuszko), z muzyką Kazimierza Hofmana. Przybliżając z kolei postać tego kompozytora, warto przywołać jego inne pieśni, utrzymane w rytmach polskich tańców narodowych, takie jak *Dalej chłopcy, dalej żwawo*. Z uwagi na ludową i narodową stylistykę jego utworów, również nieskomplikowaną melodykę, opartą o podstawowe funkcje harmoniczne<sup>27</sup>, kompozycje Hofmana mogą stanowić wartościowy materiał dydaktyczny dla nauczycieli muzyki.

Popularnym utworem, który przewija się przez treści niemal wszystkich podręczników przeznaczonych dla uczniów w polskiej szkole, jest inna kompozycja wspomnianego wcześniej Karola Szymanowskiego – *Mity (Źródło Aretuzy, Narcyz, Driady i Pan)*. Można określić je mianem skrzypcowego odpowiednika fortepianowych *Metop*. W tym tryptyku kompozytor zaczerpnął tematy również z mitologii greckiej, różnica jednak – warta odnotowania – dotyczy faktury i kolorystyki, kształtowanych tutaj bardziej plastycznie i zmysłowo. Fakt ten sprawił, iż *Mity* wydają się lżejsze w percepcji, dlatego też bywają częściej wykonywane. W programach nauczania wymienia się głównie część pierwszą cyklu: *Źródło Aretuzy*, która tytuł swój zawdzięcza źródłu w Syrakuzach, oglądanemu przez Szymanowskiego podczas podróży na Sycylię w 1911 roku. Fascynacja kompozytora tematyką mityczną objawiła się również i w tym cyklu, tytułowa Aretuza, bohaterka legendy z *Metamorfoz* Owidiusza, to bowiem dziewicza nimfa prześladowana przez zakochanego w niej bożka Alfejosa. Ucieka ona na Sycylię, gdzie ratuje ją bogini Diana. Aretuza zostaje ukryta w obłoku, a potem przemieniona w źródło. Pojawiająca się w wysokim rejestrze melodia skrzypiec uznawana jest za najpiękniejszą melodię w twórczości Szymanowskiego – liryczna, pełna tęsknoty i zamyślenia; charakteryzuje ją egzotyczny koloryt arabsko-perski (naprzemiennie całe i półtony), a utwór znakomicie obrazuje inspiracje kompozytora nawiązujące do motywu wody<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> L. Kydryński, *Jan Strauss*, Kraków 1979.

<sup>27</sup> Z. Chechlińska, *Hofman Kazimierz*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM...*, t. 4, Kraków 1993, s. 261.

<sup>28</sup> Zieliński, *op. cit.*, s. 109.



Ilustracja 1. Iwan Ajwazowski, *Obraz sztormu* (1854), [za:] Aivazovsky, Leningrad 1980.



Ilustracja 2. Iwan Ajwazowski, *Tęcza*, [za:] Aivazovsky, Leningrad 1980.



Ilustracja 3. Iwan Ajwazowski, *Sztorm nocą* (1849), [za:] Aivazovsky, Leningrad 1980.



Ilustracja 4. Michał Gorstkin Wywiórski, *Łódź rybacka* (1916), [za:] *Wielka encyklopedia malarstwa polskiego*, red. J. K. Ostrowski, Kraków 2011, s. 717.



Ilustracja 5. Stanisław Witkiewicz, *Zachód słońca na morzu* (1885), [za:] K. Fabiańska-Przybytko, *Morze w malarstwie polskim*, red. E. Rusak, Gdańsk 1990.



Ilustracja 6. Caspar David Friedrich, *Mnich nad brzegiem morza* (1808-1810), [za:] „Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” 1999, nr 22, s. 11.



Ilustracja 7. Caspar David Friedrich, *Morze w świetle księżyca*, [za:] „Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” 1999, nr 22, s. 24.

### Morze – muzyka – malarstwo

Morze inspirowało wielu kompozytorów tworzących w XIX wieku i w latach późniejszych. Takim twórcą niewątpliwie był Nikołaj Rimski-Korsakow, którego zasług dla rozwoju rosyjskiej muzyki i jej wpływu na europejską nie sposób przecenić. Jego kompozycje, nawiązujące również do rosyjskiej literatury, bardzo czytelnie odzwierciedlają treści popularnych legend, bajek czy bylin, jednocześnie eksponują indywidualny styl kompozytorski. Na szczególne podkreślenie zasługują język harmoniczny, szata orkiestrowa dostosowana do charakteru literackiego pierwowzoru komponowanych dzieł oraz efektywna kolorystyka<sup>29</sup>. Z uwagi na podjętą naukę w Korpusie Morskim w Petersburgu Korsakow miał bezpośredni kontakt z morzem, co wpłynęło na jego wielką fascynację tym żywiołem i w konsekwencji na jego późniejszą twórczość. W wielu partyturach tego twórcy przewijają się motywy żywiołów wodnych. Utworem, który znakomicie obrazuje „marynistyczny” koloryt, jest niewątpliwie suita symfoniczna *Szeherazada*, choć w twórczości Korsakowa znajdują się również inne kompozycje, które podejmują tematykę żywiołu wody, jak na przykład poemat symfoniczny *Sadko* czy opera *Bajka o carze Saltanie*. Z uwagi na możliwość wykorzystania wybranych fragmentów *Szeherazady* w pracy z uczniami warto podkreślić jej niewątpliwie walory dydaktyczne, związane zarówno z możliwością wyeksponowania przy tej okazji sylwetki kompozytora jako rosyjskiego twórcy narodowego<sup>30</sup>, jak i ukazania tematyki morskiej od strony programowości, tak charakterystycznej dla doby romantyzmu.

Pozamuzyczna treść dzieła, wiążąca się z opowieściami *Baśni z 1001 nocy*, ukazana została w czterech obrazach – suitach, zatytułowanych osobiście przez Korsakowa. Dwie z nich bezpośrednio nawiązują do tematyki morskiej, choć malarstwo dźwiękowe dzieła kieruje wyobraźnię słuchacza w stronę morza znacznie częściej. Są to: suita pierwsza *Morze i okręt Sindbada* oraz czwarta *Morze. Okręt rozbija się o skałę, na której wznosi się żelazny posąg jeźdźca*. Każda z czterech suit z osobna prezentuje charakterystyczne motywy i tematy, które nawiązują do literackiego wątku bajek, obrazy morskie i baśniowe zaś, budowane przez brzmienie orkiestry, ukazują mistrzostwo instrumentacji oraz pomysłowość

<sup>29</sup> M. Matecka, *Żywioły wodne w twórczości Nikołaja Rimskiego-Korsakowa*, [w:] *Obraz i żywioły...*, s. 155.

<sup>30</sup> Postać Rimskiego-Korsakowa jest wymieniana we wszystkich podręcznikach szkolnych w szczególności dla uczniów gimnazjum podczas realizacji różnych tematów szczegółowych, takich jak szkoły narodowe w muzyce, wielcy kompozytorzy doby romantyzmu czy twórcy oper.

w oprawie dźwiękowej, m.in. w imitacji brzmienia wschodnich instrumentów<sup>31</sup>. Pejzaż morza, które przemierza żeglarz Sindbad, „malują” wielobarwne współbrzmienia instrumentów dętych drewnianych; spokojne linie melodyczne ustąpią zaraz złowrogim brzmieniom orkiestry, zwiastującym huragan. Ten moment to obraz rozszalałego żywiołu, z jakim przyszło walczyć Sindbadowi; niebawem zmieniające swe oblicze morze łagodnieje, co kreślą delikatne frazy orkiestry, i na nowo powraca obraz statku kołyszącego się na spokojnych falach<sup>32</sup>.

Dla twórcy *Szeherazydy* – o czym czytamy w autobiograficznej *Kronice mojego życia muzycznego*<sup>33</sup> – wielkie znaczenia miała literatura, sztuki plastyczne, poszukiwanie powiązań między nimi. Zastosowane przez Korsakowa bogate, kolorystyczne zestawienia instrumentalne, niemal impresjonistyczna harmonika, sprawiły, iż przed słuchaczem – zwłaszcza młodym, nabywającym dopiero umiejętności percepcyjnych – pojawia się niezwykle malownicza wizja baśniowego morskiego świata.

Jednak nie tylko baśniowość fascynowała rosyjskich twórców – również i odtworzenie wizji realnego świata. Nie da się tutaj pominąć postaci Iwana Ajwazowskiego – największego bodajże malarza marynistę, dokumentującego morze i ludzi z nim związanych; marynistę, który pozostawił nieprawdopodobną liczbę dzieł, bo około sześć tysięcy, i niemal wszystkie inspirowane przez żywioł wody<sup>34</sup>. Artysta malował zarówno swoje rodzinne, nadmorskie miasto, Teodozję, o różnych porach dnia, jak i inne, które odwiedzał podczas swoich licznych podróży. Warto zatrzymać się na chwilę przy reprodukcjach płócien, takich jak *Stara Teodozja* (1845), *Spokojne morze* (1863), *Teodozja o wschodzie słońca* (1855), *Widok Odessy od strony morza* (1865), *Burza przy brzegu* (1850), *Rybak na łodzi* (1852), czy też przy cyklu obrazów przedstawiających sztorm na różnych morzach i oceanach. Prezentacja obrazów Ajwazowskiego, przygotowana w połączeniu z wybranymi dziełami muzycznymi, może stanowić dla uczniów ciekawą i wartościową drogę poznania źródeł inspiracji w sztuce.

Polskie XIX- i XX-wieczne malarstwo marynistyczne reprezentuje wielu twórców. Przywołać tutaj wypada takich artystów, jak Aleksander Orłowski (*Katastrofa morska* 1809, *Pejzaż morski* 1809), Franciszek Ksawery Lampi (*Ratowanie rozbitków* 1850, *Rozbitkowie u brzegu morza* 1840), oraz artystów tej miary, co Aleksander Gierymski (*Morze* 1901), Ferdynand Ruszczyc (*Brzeg morski* 1895) czy Michał Gorstkin Wywiórski (*Barka żaglowa w porcie* 1918). Wiele

<sup>31</sup> A. Neuer, *Rimski-Korsakow Nikolaj*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM...*, t. 8, Kraków 2004, s. 416; A. Sołowcow, *Rimski-Korsakow*, przeł. M. Zagórska, Kraków 1975, s. 15.

<sup>32</sup> Matecka, *op. cit.*, s. 169.

<sup>33</sup> [Za:] *ibid.*, s. 159.

<sup>34</sup> *Aivazovsky*, Leningrad 1987.



dział o tematyce marynistycznej można zaprezentować uczniom podczas wizyty w Galerii Morskiej w Gdańsku, która jest jedyną w Polsce stałą ekspozycją malarstwa marynistycznego<sup>35</sup>.

Bałtyk – w odniesieniu do muzyki polskiej – każe oczywiście przywołać dzieło Feliksa Nowowiejskiego: bardzo popularną w okresie międzywojennym operę *Legenda Bałtyku* op. 28, wykonaną po raz pierwszy w 1924 roku<sup>36</sup>. W dziele tym Nowowiejski nawiązywał do romantycznej opery włoskiej i niemieckiej oraz wykorzystywał elementy polskiego folkloru. Najbardziej znanym fragmentem opery jest tenorowa aria Domana z II aktu „Czy ty mnie kochasz, o dziewczyno”, którą rozślawiał na świecie Jan Kiepura. Przykład ten – choć nie występuje wśród propozycji do słuchania w polskich podręcznikach szkolnych – mógłby stanowić ciekawą, alternatywną propozycję, która eksponuje zróżnicowaną linię melodyczną oraz rozległe możliwości głosowe śpiewaka.

Postacią niezwykle ważną dla rozwoju muzyki przełomu XIX i XX wieku, której nie można pominąć przy tematyce morskiej (jakkolwiek jego twórczość zatacza znacznie szerszy krąg tematyczny), jest Claude Debussy. Mawiał on, iż „przeznaczone mi było cudowne życie żeglarza. Jedyne los zadecydował inaczej; a przecież zostało we mnie szczerze umiłowanie morza” – tak czytamy w jednym z listów z 1903 roku<sup>37</sup>. To bezkresne źródło inspiracji, szczególnie popularne wśród artystów na początku XX wieku i często przywoływane przez malarzy impresjonistów, stanowiło wielki obszar poszukiwań twórczych Debussy’ego. Portret morza, jaki nam pozostawił, to cykl trzech symfonicznych poematów, zatytułowanych *Od świtu do południa na morzu*, *Gra fal* oraz *Dialog wiatru z morzem*, co razem współtworzy całodzienną muzyczną opowieść o morzu. Warto dodać, iż utwór ten został zainspirowany nie tylko osobistym upodobaniem, na jego powstanie wpłynął również fakt zachwyty morzem, jaki zrodził się pod wpływem drzeworytu (znalazł się on na okładce partytury) autorstwa japońskiego malarza Hokusai, którego twórczością był zachwycony Debussy<sup>38</sup>.

W części pierwszej, *De l'aube a midi sur la mer*, z uwagi na zastosowane krótkie i różnorodne motywy, rozwijane w spokojnym tempie i zróżnicowane pod względem kolorystyki, słychać budzące się morze przy wschodzącym leniwie słońcu. Część druga, *Jeu de vagues*, pomimo zdecydowanej niechęci Debussy’ego do „muzycznego malowania”, jest bardzo malarska, jawi się jako ożywione już morze, zilustrowane glissandami harfy, dialogiem tematów, subtelnymi

<sup>35</sup> Zob. <http://www.cmm.pl/index.php/spichlerze-na-olowiance/wystawy-stale/galeria-morska> [30.09.2012].

<sup>36</sup> *Ojciec – Anioł. Wspomnienie o Feliksie Nowowiejskim*, red. M. Durnowska, Poznań 2000.

<sup>37</sup> A. Waugh, *Muzyka klasyczna. Nowy sposób słuchania*, przeł. K. Kłosiński, Kraków 1997, s. 90.

<sup>38</sup> P. Holmes, *Debussy*, przeł. R. Kowal, Kraków 1999, s. 100.

dźwiękami, przypominającymi alfabet Morse'a i mocnymi akordami orkiestry, zgodnie z tytułem stanowi obraz rozkołysanego morza. Trzecia część, *Dialogue du vent et de la mer*, to nasycony zmiennością dynamiki, kolorystyki, rytmu, dialog dwóch żywiołów – powietrza i wody. Muzyka w tej części rozbrzmiewa z dużym nasyceniem emocjonalnym, wydaje się, iż Debussy'ego umiłowanie morza sięga kulminacji<sup>39</sup>. Jak zauważa Stefan Jarociński, Debussy roztaczając przed słuchaczem w tej części bezmiar morza, ukazuje złowrogi głos huraganu, który „zdaje się nieść zapowiedź śmierci i zniszczenia”<sup>40</sup>. Odczuwając samotność w obliczu śmierci Debussy często przywoływał w myślach morze, mówiąc, że „tylko morze postawiłoby mnie na nogi”, i dodawał – „morze, matka nas wszystkich [...]”<sup>41</sup>.

Cykl poematów *La mer* to nie jedyne dzieło kompozytora, które obrazuje wielką moc inspiracji tematyką marynistyczną. Jedną z trzech części cyklu *Nokturny – Syreny* – nawiązuje również do tematyki morskiej, wodne cechy w utworze obrazuje zaś charakterystyczne dla Debussy'ego brzmienie: nietonalna harmonia, dźwięczność, nieustannie zmieniający się koloryt, migotliwe, można powiedzieć muzyczne malarstwo impresjonistyczne. Wzmagający się i oddalający śpiew syren wykonuje – w postaci wokalizy – chór żeński, co obrazuje marynistyczne fantazje kompozytora, który w jednym z listów pisał, iż „w istocie rzeczy, jedynie natura potrafi przywrócić nam siły. A przecież ludzie nie potrafią dostatecznie uszanować morza. [...] W morzu jest miejsce tylko dla syren...”<sup>42</sup>.

Muzyka i malarstwo w ścisły sposób współlistnieją w twórczości innego kompozytora i zarazem malarza, Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionisa. Fenomen tych wzajemnych relacji skutkuje oryginalnym i niepowtarzalnym stylem artysty, zarówno w obszarze muzyki, jak i malarstwa. Analiza jego dzieł wymaga interpretacji zgodnie z ideą symbolizmu w sztuce. Za jedno z ważniejszych jego dzieł uznaje się poemat symfoniczny *Morze*, powstały na początku XX wieku, wykonany zaś dopiero w latach trzydziestych<sup>43</sup>. Utwór – podobnie jak opatrzone tym samym tytułem obrazy – skomponowany został w formie allegra sonatowego, do którego kompozytor dołączył napisany przez siebie poemat literacki. Dramaturgii nadaje mu filozoficzny kontekst poetycki, a jego treść ukazuje głęboką inspirację, jaką w morzu odnalazł kompozytor:

<sup>39</sup> Chylińska, Haraschin, Schaeffer, *op. cit.*, s. 253.

<sup>40</sup> S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1976, s. 170.

<sup>41</sup> *Ibid.*, s. 170.

<sup>42</sup> Holmes, *op. cit.*, s. 100.

<sup>43</sup> D. Mirka, *Idea korespondencji w poemacie symfonicznym „Morze” Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionisa*, [w:] *W kręgu muzyki litewskiej*, red. K. Droba, Kraków 1997, s. 15.

„Potężne morze. Wielkie, bezkresne, niezmierzone. Całe niebo otula swoim błękitem twe fale, a ty, wielkości pełne, dyszysz cicho i spokojnie, bo wiesz, że twa moc jest bezkresna i potęga bez granic, twoje istnienie nie ma końca. Wielkie, dumne, potężne morze [...] odwieczny królu olbrzymów, który spoczywasz tysiące wieków, oświetlany przez mrugające słońce wszechświata, zawsze zimny i niespokojny, ty niepokoisz się. Czy dlatego, że Twoje fale nie są już w twym władaniu? Wiatr już zawładnął nimi [...] Wiatru już dawno nie ma. Zabierasz swoje fale, swoje resztki i zanosisz się skargą żalną, jak dziecko. Czemu się skarżysz morze?”<sup>44</sup>.

Warto zwrócić uwagę, że powyższy komentarz literacki – wzorem muzyki i obrazów Čiurlionisa – zbudowany został z zachowaniem zasady trójczłonowości, jaką charakteryzuje forma allegra sonatowego: w ekspozycji następuje wprowadzenie tematu (morza lub tematów: morza i wiatru), przetworzonych następnie w wirze dynamicznych działań sztormu i burzy na morza i zrekapitulowanych finalnie słowami: „wiatru już dawno nie ma. Zabierasz swoje fale”.

Poemat symfoniczny *Morze* wykazuje ścisły związek z wizją malarską artysty, obrazowaną w postaci dzieł, takich jak *Sonata morza*, *Rex*, etiuda malarska *Morze*, *Potop* czy *Stworzenie świata*<sup>45</sup>. Morze jest w nich tematem dominującym, woda zaś – jak zauważa Danuta Mirka – przedstawiana jest w nich jako antyteza jednego z pozostałych żywiołów: ognia (morze – słońce), ziemi (morze – ląd), powietrza (morze – niebo, przestworza)<sup>46</sup>. Wspomniane obrazy cechuje modelowa wręcz wizualizacja, sytuowana w układzie poziomym: plan górny obrazuje powietrze, natomiast dolny, wyznaczony linią horyzontalną, to morze. Podobna sytuacja daje się zauważyć w dziele muzycznym, kompozytor „przydziela” morzu struktury melodyczne, wiatrowi zaś – rytmiczne. Symbolika morza, jako ekwiwalent syntezy materii i ducha, jest widoczna w wielu jego dziełach. Čiurlionis był przekonany, iż „nie ma granic pomiędzy sztukami. Muzyka łączy poezję i malarstwo, ma swoją architekturę. Malarstwo może posiadać także taką architekturę jak muzyka i w farbach wyrażać dźwięki”<sup>47</sup>. Poemat, trwający ponad trzydzieści minut, wykazuje różnicowanie dynamiczne, kolorystyczne, jest czytelnym materiałem dowodzącym idei korespondencji sztuk i modelową ilustracją muzycznego symbolizmu.

<sup>44</sup> *Ibid.*, s. 17.

<sup>45</sup> *M. K. Čiurlionis. Twórczość, osobowość, środowisko*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Katalog wystawy, Kaunas 2001.

<sup>46</sup> Mirka, *op. cit.*

<sup>47</sup> B. Weber, *Čiurlionis Mikalojus Konstantinas*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM...*, t. 2, Kraków 1984, s. 207.

W grupie kompozytorów, którzy inspirowali się tematyką morza, znajduje się bez wątpienia Benjamin Britten. Jego „wyrazista angielskość” nadała utworom piętno indywidualne, ich twórcę zaś ustawiła w rzędzie kompozytorów narodowych<sup>48</sup>. Bliskie mu środowisko wybrzeża, w którym wzrastał i z którym związany był do końca życia, znalazło swoje echa w wielu jego kompozycjach. Pierwsze fascynacje tematem morskim w muzyce otworzył przed Brittenem jego nauczyciel Frank Bridge<sup>49</sup>, wśród późniejszych zaś, dojrzałych jego kompozycji na szczególne podkreślenie zasługuje opera *Peter Grimes* (1945). Motyw burzy pojawia się w operze wielokrotnie, w muzyce słychać wiatr, wzburzone morze, potęgający się niepokój rybaków. Z punktu widzenia dydaktycznego czytelne od strony programowości są wyodrębnione z opery cztery orkiestrowe interludia.

Pierwsze interludium, *Dawn* (Świt), obrazuje szum morskich fal (słychać altówki, klarnety oraz harfę), krzyk mew (zilustrowany przez flety i skrzypce) i podmuchy wiatru (waltornie) – wszystko obrazuje budzące się z uśpiania spokojne morze<sup>50</sup>. Można uznać to za początek kolejnego muzycznego nawiązania do żywiołu wody, gdyż zapowiada to tryton – interwał symbolizujący w operze niepokojącą siłę morza<sup>51</sup>.

Drugie interludium, otwierające akt II *Sunday Morning* (Niedzielnny poranek), to ilustracja pogodnej niedzieli, którą zapowiadają bijące dzwony angielskich kościołów. Skojarzenia te przywołują nakładające się na siebie stojące dźwięki waltorni i fletów. Ogólnie w tej części wyczuwa się spokój, który niebawem zostaje zakłócony dynamicznie falującymi przebiegami linii melodycznych oraz dźwiękami dzwonów rurowych, które dość złowieszczo zapowiadają nadchodzące w operze wydarzenia.

Akt III opery poprzedza kolejne morskie interludium – *The Moonlight* (Światło księżycy); jak zapowiada tytuł, jest to romantyczny obraz spokojnego morza nocą. Linia melodyczna układa się łukowo, część środkowa, poprzedzona obrazem delikatnego drgania tafli wody, osiąga dynamiczny punkt kulminacyjny, aby w postaci ostinatowych dźwięków granych przez ksylofony i trąbki zamknąć całość spokojnymi, wyciszającymi się akordami<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> J. Paja, *Britten Benjamin*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM...*, t. 1, Kraków 1979, s. 422; N. Evans, *Icons. Benjamin Britten*, „Classic CD Magazine” UK 2000, nr 129, s. 24.

<sup>49</sup> Kompozycja Franka Bridge’a – suita symfoniczna *Morze*, napisana w 1910 roku – wywarła na młodym Brittenie ogromne wrażenie; por. A. Tuchowski, *Benjamin Britten. Twórca – dzieło – epoka*, Kraków 1994, s. 21.

<sup>50</sup> N. Evans, *The British Isles a musical tour*, „Classic CD Magazine” UK 1998, nr 99, s. 67.

<sup>51</sup> Tuchowski, *op. cit.*, s. 107.

<sup>52</sup> *Ibid.*, s. 112, 116.

Ostatnie z cyklu interludium to *Storm* (Burza). Budowa tej części to rondo z trzema kupletami (ABACADA). Refren rozpoczynają intensywne brzmienia kotłów ilustrujące grzmoty burzy, przebieg linii melodycznej stopniowo zaognia się, nabiera dramatyzmu. Część B to chromatycznie wznoszący się przebieg groźnie brzmiących fraz, w dalszej części, jak twierdzi Paul Serotsky, Britten cytuje jedną z części *V Symfonii* Gustava Mahlera (część *Sturmisch bewegt*). Kontrast nastroju obrazuje „namalowana muzycznie” delikatna bryza deszczu, sugerująca nadzieję i rywalizująca z powracającym sztormem, który jednak zwycięża<sup>53</sup>.

Twórczość Brittena, mimo iż uchodzi on za najwybitniejszego brytyjskiego kompozytora, nie jest eksponowana w treściach programowych przedmiotu muzyka w szkolnictwie polskim. Wydaje się jednak, że czytelna warstwa programowa czterech powyższych interludium może stanowić poważny argument za wykorzystywaniem tej kompozycji podczas realizacji tematów lekcji poświęconych ilustracyjności w muzyce.

Współistnienie żywiołu wody-morza oraz muzyki Brittena zaowocowało powstaniem rzeźby *The Scallop* autorstwa brytyjskiej rzeźbiarki i malarki Maggi Hambling. Rzeźba, wykonana z nierdzewnej stali i przedstawiająca muszlę (o wielotorowej symbolice), została usytuowana na plaży w Aldenburgh w 2003 roku i poświęcona jest właśnie Brittenowi. Na jej krawędzi widnieją słowa z opery *Peter Grimes*: „I hear those voices that will not be drowned”.

Żywioł morza – poza wspomnianą muszlą – obrazują również inne, wykorzystywane w architekturze atrybuty żeglarskie, charakterystyczne dla tzw. gotyku oceanicznego (stylu manuelskiego), rozpowszechnionego w Portugalii na przełomie XV i XVI wieku<sup>54</sup>. Eksponowanie w dekoracjach architektonicznych elementów form żeglarskich, lin okrętowych, motywów fauny i flory morskiej – to ważny symbol zamorskich wypraw Portugalczyków i ich silnych związków z morzem. Współcześnie Portugalia kojarzona jest z muzyką fado, która wykazuje również znaczący związek z żywiołem wody. Gatunek ten powstał w XIX wieku, a jedna z hipotez głosi, iż jako pierwsi smutne melodie fado nucili żeglarze przebywający latami poza krajem, a gatunek ten od dawien dawna był popularny w dzielnicach portowych portugalskich miast<sup>55</sup>. Teksty melancholijnych pieśni mówią o radości i cierpieniu, różnych aspektach egzystencji człowieka, jego przeznaczeniu:

---

<sup>53</sup> P. Serotsky, *Four Sea Interludes, From “Peter Grimes”*, <http://www.musicweb-international.com> [30.09.2012].

<sup>54</sup> Niemczyk, *op. cit.*, s. 144.

<sup>55</sup> A. Pamuła, F. Kuhl de Oliveira, *Portugalia w rytmie fado*, Kraków 2009, s. 91.

Kiedy noc zapada nad Lizboną,  
Jak statek bez żagli,  
Cała Alfama przypomina  
Dom bez okien,  
Gdzie chłód przenika ludzi,  
Jak na zimnym poddaszu  
Alfama nie pachnie fado  
Pachnie ludzką samotnością  
pachnie poranioną ciszą  
o smaku chleba ze smutkiem  
Alfama nie pachnie fado  
Ale nie ma innej pieśni<sup>56</sup>.

\*\*\*

Ograniczone ramy niniejszego artykułu pozwoliły na dokonanie jedynie bardzo pobieżnej i fragmentarycznej charakterystyki rozległego, niezwykle różnorodnego zjawiska artystycznego. Omówione utwory muzyczne o charakterze programowym pochodzą z XIX i XX wieku, choć wiemy, że żywioł wody inspirował twórczość kompozytorów znacznie wcześniej, by przywołać chociażby Antonia Vivaldiego *La tempesta di mare* (Burza na morzu) z *Koncertu Es-dur*. Podobna sytuacja ma miejsce w dziedzinie sztuk plastycznych, zwłaszcza w malarstwie, gdzie można by wskazać jeszcze cały szereg dzieł odsłaniających inspiracyjną siłę żywiołu wody. Z pewnością pośród wszystkich tych pominiętych przez nas dokonań artystycznych – a myślimy tu także o literaturze, poezji – znajduje się wiele takich fenomenów, które – same w sobie bądź we wzajemnych powiązaniach albo analogiach – powinny wzbogacić materiał demonstracyjny wykorzystywany w edukacji interdyscyplinarnej.

#### SUMMARY

The themes of the four elements – with their extremely rich symbolism – have been taken up by many artists. The forming of knowledge about nature, initiated already in the ancient times, resulted in the four-component conception of the elements, which distinguished earth, water, air and fire. These elements aroused and shaped the imagination of many artists and composers. After all, fire means warmth and light but also conflagration

---

<sup>56</sup> J. C. Ary dos Santos, *Quando Lisboa anoitece* [fragment], [za:] [http://www.infopedia.pt/\\$jose-carlos-ary-dos-santos](http://www.infopedia.pt/$jose-carlos-ary-dos-santos) [30.09.2012].

and destruction; water keeps one alive but it also floods; wind in turn revives but it also causes devastation; similarly, earth is the mother of all riches, but at the same time it hides destructive forces that lie dormant in its mysterious interior.

The present article discusses the problems of inspiration by the element of water, found in musical pieces and in plastic arts; at the same time it places the subject matter so defined in the perspective of correspondence and integration of arts. The study presents the analysis of the problems of inspiration by the water element in reference, *inter alia*, to the relationships and parallels occurring between the sphere of architecture and music, and to the subject matter of the river, sea and ocean present in painting and music, occasionally taking achievements in sculpture and literature into consideration. The principal object of observation was music. Therefore, the works of the following composers have been discussed: Ottorino Respighi, Francisco Tarrega, Karol Szymanowski, Bedřich Smetana, Nikołaj Rimsky-Korsakov, Claude Debussy, and Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. The present study is first of all a contribution to interdisciplinary education, being chiefly meant for music teachers.