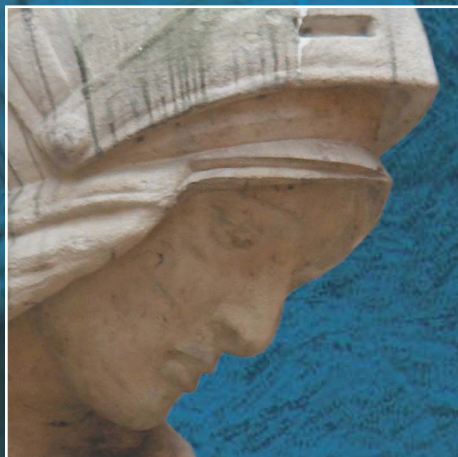


e

E S T E T Y K I
K L A S Y C Y
P O L S K I E J



Zofia Lissa

WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH

universitas

WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH



SERIA POD PATRONATEM POLSKIEGO TOWARZYSTWA ESTETYCZNEGO

KLASYCY ESTETYKI POLSKIEJ

redakcja naukowa serii
Krystyna Wilkoszewska

Zofia Lissa

WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH

wprowadzenie, wybór i opracowanie
Zbigniew Skowron

Kraków

© Copyright by Uniwersytet Warszawski and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008

ISBN 97883-242-1037-4
TAiWPN UNIVERSITAS

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

SPIS TREŚCI

<i>Zbigniew Skowron</i> , Muzyka – jej struktura, przeżycie i przesłanie. W kręgu dociekań muzyczno-estetycznych Zofii Lissy	VII
--	-----

WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH ZOFII LISSY

1

ONTOLOGIA I SEMANTYKA DZIEŁA MUZYCZNEGO

Czy muzyka jest sztuką asemantyczną? (1948)	4
Teoriopoznawcza analiza struktury czasowej poszczególnych gatunków muzycznych (1964)	20
O procesualnym charakterze dzieła muzycznego (1965)	50
Uwagi o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego (1966)	66
O istocie dzieła muzycznego (1968)	85

2

ZAGADNIENIA Z HISTORII ESTETYKI MUZYCZNEJ

Zagadnienie czasu muzycznego w estetyce Augusta Wilhelma Schlegla (1960)	116
Znaczenie filozofii J.G. Herdera dla romantyzmu muzycznego (1972)	141

3

ZAGADNIENIA Z POGRANICZA PSYCHOLOGII I ESTETYKI MUZYKI

Z najnowszych badań nad psychologią i estetyką muzyczną (1932)	156
O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych (1937)	173

O historycznej zmienności percepcji muzycznej (1959)	187
O „rozumieniu” muzyki (1974)	204

4

ESTETYKA MUZYKI FILMOWEJ

Funkcje sfery słuchowej w filmie dźwiękowym (1937, rozdz. IV)	238
Problem „czasu przedstawionego” w muzyce filmowej (1959)	274
Film a opera. Z zagadnień krzyżowania konwencji gatunkowych w sztuce (1963)	288
Bibliografia	307

Zbigniew Skowron

*MUZYKA – JEJ STRUKTURA, PRZEŻYCIE
I PRZESŁANIE. W KRĘGU DOCIEKAŃ
MUZYCZNO-ESTETYCZNYCH ZOFII LISSY*

LATA STUDIÓW I KIERUNKI BADAŃ W OKRESIE
MIĘDZYWOJENNYM

W bogatym dorobku muzykologicznym Zofii Lissy (ur. 19 X 1908 we Lwowie, zm. 26 III 1980 w Warszawie) pierwszoplanowe miejsce zajmują publikacje z zakresu estetyki muzycznej. Miały one w pełnym tego słowa znaczeniu charakter pionierski, bowiem otwały na polskim gruncie nieznane przedtem perspektywy myślenia o muzyce, wnosząc zarazem znaczny wkład do światowej estetyki muzycznej. Dowodem są nie tylko liczne tłumaczenia prac tej uczonej na języki obce, ale też przyznana jej w roku 1979 – na rok przed śmiercią – prestiżowa nagroda Międzynarodowej Rady Muzycznej (International Music Council).

Aby w pełni ująć zakres i znaczenie myśli muzyczno-estetycznej Zofii Lissy, trzeba cofnąć się do początków jej aktywności naukowej i pierwszych prób badawczych. Po gruntownym przygotowaniu, jakie dała jej nauka gry fortepianowej i teorii muzyki w lwowskim Konserwatorium, studiowała w latach 1924–1929 muzykologię pod kierunkiem jednego z nestorów tej dyscypliny w Polsce – Adolfa Chybińskiego (ur. 29 IV 1880 w Krakowie, zm. 31 X 1952 w Poznaniu), który po habilitacji¹ w roku 1912 w Uniwer-

¹ Adolf Chybiński habilitował się na podstawie pracy pt. *Teoria menzuralna w polskiej literaturze muzycznej pierwszej połowy XVI wieku* (Kraków 1911).

sytecie Jana Kazimierza we Lwowie kierował w latach 1913–1941 tamtejszym Zakładem Muzykologii. Już podczas nauki na tej uczelni dały o sobie znać wielokierunkowe zainteresowania Zofii Lissy, bowiem studiując przedmioty *stricte* muzykologiczne, uczęszczała również na wykłady czołowych przedstawicieli lwowskiej szkoły filozoficznej i estetycznej – Kazimierza Twardowskiego i Romana Ingardena, a także na zajęcia z zakresu psychologii i historii sztuki. Ta wielostronna wiedza wyniesiona ze studiów zaowocowała interdyscyplinarnym podejściem do muzykologii. Główny przedmiot tej dyscypliny – dzieło muzyczne – ujęła w szerokiej perspektywie humanistycznej, której bieguny wyznaczała z jednej strony filozofia, z drugiej – psychologia percepcji. Wcześniej dojrzała też jej socjologiczna koncepcja muzyki, akcentująca zmienne w poszczególnych epokach uwarunkowania i funkcje twórczości muzycznej.

Swą aktywność badawczą zapoczątkowała Lissa tuż po studiach, w ślad za ukończonym w roku 1929 doktoratem na temat harmoniki Aleksandra Skriabina². Jej prace z lat trzydziestych układają się w pewną całość, w której można dostrzec zarówno kierunki poszukiwań, jak również ślady podbudowujących je lektur. Ten stosunkowo mało znany dorobek jest ze wszech miar interesujący, przede wszystkim dlatego, że ukazuje sylwetkę naukową Zofii Lissy wolną od związków z ideologią, które – ze znanych sobie najlepiej powodów – zdecydowała się zacieśnić w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, wkraczając na obszar dogmatycznego marksizmu-leninizmu, w ślad za autorami z byłego ZSRR.

Rzut oka na przedwojenną spuściznę Lissy skłania do wniosku, że u źródeł jej dociekań muzyczno-estetycznych leżały zainteresowania empirią przeżycia estetycznego, dokładniej – psychologią percepcji, przy czym dotyczyły one jednego wybranego obszaru, tj. doświadczeń percepcyjnych dziecka. Począwszy od roku 1930, opublikowała szereg artykułów na ten temat³, w których – na podstawie własnej pracy z uczniami lwowskiego

² Zob. Z. Lissa, *O harmonice Aleksandra Skriabina*, „Kwartalnik Muzyczny” 1930, nr 8, s. 36.

³ Tematyka związana z wieloaspektowym ujęciem psychologii muzycznej dziecka zdecydowanie przeważa na tle innych zagadnień podejmowanych przez Lisę w kilkuletnim okresie po ukończeniu studiów muzykologicznych i uzyskaniu doktoratu, tj. w latach 1930–1935. Z tego okresu pochodzą następujące artykuły: *Stosunek dziecka do muzyki*, „Przegląd Społeczny” 1930, nr 10; *O twórczości muzycznej dziecka*, „Przegląd Społeczny” 1931, nr 7; *Z psychologii muzycznej dziecka*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931, nr 10–11; *Z zagadnień współczesnej pedagogii muzycznej*, „Przegląd Społeczny” 1931, nr 12; 1932, nr 1; *Psychologia współczesna a wychowanie muzyczne*, „Przegląd Społeczny” 1931, nr 12; *Twórczość muzyczna dziecka w świetle psychologii i pedagogiki*, „Muzyka

Konserwatorium im. Karola Szymanowskiego oraz tamtejszej Szkoły Muzycznej im. Fryderyka Chopina – przedstawiła znaczenie muzyki dla rozwoju osobowości dziecka, specyficzne dla dzieci typy reakcji na muzykę, ich twórczą aktywność na tym polu, wreszcie – sformułowała postulaty dla systemu wychowania muzycznego. Od 1934 roku prowadziła pogłębione badania nad muzykalnością dzieci i młodzieży⁴ oraz nad mechanizmami percepcji muzycznej w czołowym polskim ośrodku, jakim był wówczas Instytut Psychologii we Lwowie. Jest faktem znamienym, że jej rozważania nad odbiorem muzyki szły w parze z refleksją wokół rozumienia sztuki dźwięków. Włączony do niniejszego zbioru tekst pt. *O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych*⁵, jest bodaj najwcześniejszym świadectwem kształtowania się strukturalnej koncepcji estetycznego przeżycia muzycznego, na które – według Lissy – składają się cztery współczynniki: wrażeniowy („ujmowanie różnej wysokości dźwięków, ich nasilenia i barw brzmieniowych”), przedstawieniowy („całościowe ujmowanie przebiegów dźwiękowych wedle schematów przedstawieniowych pewnego stylu historycznego”), emocjonalny („skierowanie intencji na wyraz danej struktury dźwiękowej) i intencjonalny („kierujący intencję odbiorcy [...] na zjawiska pozamuzyczne, wyznaczone strukturami dźwiękowymi”)⁶.

Wszystkie te współczynniki razem wzięte – pisała – stapiają się w całość przeżycia muzycznego, są podstawą, na której nadbudowują się uczucia estetyczne słuchacza, przy czym jeden z nich skupia czasem na sobie w silniejszym stopniu uwagę słuchacza, np. w pewnej fazie utworu silniej uderza nas zespół barw brzmieniowych, w innej oryginalna harmonika lub kunsztowna polifonia linii melodycznych itp.⁷

w szkole” 1933, nr 10; *Badania muzykalności a wychowanie muzyczne*, „Muzyka Polska” 1934, nr 3; *Wpływ muzyki na młodzież w okresie dojrzewania*, „Przegląd Społeczny” 1934, nr 12.

⁴ Zob. *O istocie i typach muzykalności*, „Przegląd Społeczny” 1935, nr 7; *O badaniu muzykalności i psychotechnice muzycznej*, „Przegląd Społeczny” 1936, nr 1.

⁵ Z. Lissa, *O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych*, „Wiedza i Życie” 1937, nr 6, s. 383–395. Zob. także Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, „Jahrbücher für Philosophie und phänomenologische Forschung” 1928, nr IX. Podobne wątki podjął również Roman Ingarden w swym studium *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* (Kraków 1973, s. 90).

⁶ Z. Lissa, *O komizmie muzycznym*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1938, nr 2, s. 100. Autorka nawiązała w tym tekście do tez nakreślonych w artykule *O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych*, przytaczając je w nieco zmienionym układzie.

⁷ Ibidem, s. 100–101.

W ujęciu tym zwraca uwagę procesualne podejście do przeżycia muzyki zbliżone do fenomenologicznej koncepcji czasu muzycznego Edmunda Husserla, który wyodrębnił w percepcji przebiegów dźwiękowych, np. melodii, charakterystyczne fazy retencji (zatrzymywania w pamięci wrażeń dopiero co doznanych) i protencji (wybiegania naprzód ku wrażeniom mającym nastąpić). Lissa pisała:

„Słuchając muzyki, nastawiamy się przede wszystkim na te całości, „strukturujemy” materiał wrażeniowy. W każdej fazie przeżywania jakiegoś utworu ujmujemy aktualnie wylaniające się struktury, ale zarazem odnosimy je do poprzednio słyszanych, oraz antycypujemy w wyobraźni te, które mają nadejść. Dzięki takiemu nastawieniu szeregi tych całości łączą się nam w całości wyższego rzędu, w struktury o większych rozmiarach, których ostateczną granicą jest całość [podkr. Z.S.] danego utworu. Każda, aktualnie przeżywana faza utworu staje się natychmiast przeszłością i tylko w pewien specyficzny sposób promieniuje na to wszystko, co się w następnych fazach pojawia. Obok projekcji wstecz istnieje tu również projekcja naprzód, oczekiwanie tego, co ma nadejść, antycypowanie dalszego ciągu rozwijającej się całości. W przeżyciu muzycznym nigdy nie jest nam dane czyste „teraz”, jest ono zawsze punktem przecięcia aktualnie danych, minionych i następujących struktur muzycznych. Tylko dzięki temu odczuwamy ciągłość utworu muzycznego, ujmujemy różnorodność następujących po sobie struktur jako jednolity utwór muzyczny⁸.”

Prekursorskie studia Lissy nad psychologią dzieci i młodzieży, które zwińczyła napisana wspólnie ze Stefanem Szumanem, wydana tuż po wojnie książka pt. *Jak słuchać muzyki*⁹, bynajmniej nie wyczerpywały jej przedwojennej aktywności na polu estetyki muzycznej. Świadectwem nowego kierunku badań na pograniczu estetyki i socjologii muzyki, jakie wówczas zainicjowała, stał się wczesny, opublikowany w 1930 roku artykuł *O społecznym znaczeniu muzyki w historii ludzkości*¹⁰. W tekście tym dało o sobie znać po raz pierwszy podejście socjologiczne: widzenie muzyki w szerokim kontekście kultury, przez pryzmat dokonujących się w niej procesów społecznych¹¹.

⁸ Z. Lissa, *O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych*, op. cit., s. 386–387.

⁹ S. Szuman, Z. Lissa, *Jak słuchać muzyki*, Warszawa 1948.

¹⁰ „Przegląd Społeczny” 1930, nr 4–5.

¹¹ Problematyce socjologii muzycznej *sensu stricto* poświęciła Lissa przed wojną dwa obszernie artykuły: *U podstaw kultury muzycznej. Z zagadnień socjologii muzyki*, „Przegląd Społeczny” 1937, nr 9–11; *Z zagadnień socjologii muzyki*, „Przegląd Socjologiczny” 1937, nr 3–4.

Kolejne obszary badawczych zainteresowań Lissy przed rokiem 1939, świadczących o jej otwartości na zjawiska rodzącej się kultury masowej, stanowiły nowe media: radio i film. Prace z tego zakresu¹², poświęcone zarówno znaczeniu obydwu tych mediów dla przekazu muzyki, jak też – w przypadku filmu – funkcjom muzyczno-estetycznym powiązanym ze strukturą dzieła filmowego, zaskakują intuicją badawczą i celnością spojrzenia, zważywszy iż w polskiej kulturze międzywojnia zarówno radio, jak i film były mediami wchodzącymi dopiero do społecznego obiegu. Dość wspomnieć, że spółka „Polskie Radio” rozpoczęła nadawanie regularnego programu w roku 1926, natomiast film dźwiękowy¹³ rozpowszechnił się w Polsce po roku 1930, m.in. za sprawą twórców skupionych w stowarzyszeniu „Start”, które działało w latach 1930–1934. Zofia Lissa doskonale zdała sobie sprawę z możliwości obydwu nowych mediów, widząc – zwłaszcza w radiu – potężne narzędzie propagowania kultury muzycznej. Film dźwiękowy zainspirował ją z kolei do badań nad różnorodnymi funkcjami muzyki w obrazie filmowym¹⁴. Owocem tych dociekań stała się książka pt. *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki*¹⁵, będąca ewenementem nie tylko w polskim, ale też w światowym piśmiennictwie filmologicznym. Oryginalność tej pracy polegała na wszechstronnym ujęciu statusu i funkcji muzyki w filmie, w myśl założeń, które przywołała na myśl metodę strukturalistyczną i semiologiczną. Walory te zwróciły uwagę Konstantego Regameya, który pisał w swej recenzji z 1938 roku:

Jest to praca poniekąd pionierska i to nie tylko w polskiej literaturze muzycznej. [...] Jeśli chodzi o aspekt analityczno-badawczy i to tak wszechstronnie potraktowany, książka dr. Lissy jest w tej dziedzinie niewątpliwie jedną z pierwszych i do pewnego stopnia podstawowych.

¹² *Radio we współczesnej kulturze muzycznej. (Psychologiczne, artystyczne, społeczne i pedagogiczne problematy radia)*, „Kwartalnik Muzyczny” 1932, nr 14; *Radio a nauczanie muzyki*, „Muzyka w szkole” 1932, nr 2; *Spółeczna rola radia w kulturze muzycznej*, „Przegląd Społeczny” 1934, nr 6.

¹³ Publiczny pokaz pierwszego filmu dźwiękowego – *Śpiewak jazzbandu* – odbył się w roku 1927 w Stanach Zjednoczonych, w wytwórni braci Warner w Hollywood.

¹⁴ Wczesne zainteresowanie Lissy muzyką filmową płynęło nie tylko z samej ciekawości poznawczej, czy z jej doświadczeń jako filmowego widza, ale miało też inne przyczyny: w pobliżu jej lwowskiego mieszkania – jak sama wspominała – znajdowała się montażownia filmów, z której dobiegały nieustannie odgłosy ścieżek dźwiękowych z dołączoną do nich muzyką, co działało niezwykle inspirująco i z pewnością dostarczyło jej wiele materiału do badań w tym zakresie.

¹⁵ Z. Lissa, *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki*, Lwów (Księgarnia Lwowska) 1937.

Wszechstronność ujęcia problemu w tej pracy jest naprawdę imponująca i polega nie tylko na rozszerzeniu tematu do analizy całej sfery akustycznej filmu [...], ale także na szerokim podbudowaniu poszczególnych problemów. [...] Dowodem wszechstronnego i głębokiego wniknięcia w istotę poruszanych problemów są bardzo drobiazgowo i subtelne rozróżnienia, np. gdy autorka traktuje muzykę w filmie jako symbol [...] oddzielnie od zagadnienia charakteryzowania sytuacji fabularnych przez ilustrację muzyczną, gdy w ilustracji przez muzykę stanów psychicznych rozróżnia aspekt subiektywny i obiektywny [...], albo też gdy rozróżnia rolę muzyki jako z n a k u zaistnienia pewnych zjawisk psychicznych¹⁶.

Spśród innych prac muzyczno-estetycznych Lissy, opublikowanych w okresie międzywojennym, na czoło wysuwa się obszerne studium *O komizmie muzycznym* z 1938 roku¹⁷, świadczące nie tylko o jej dojrzałym warsztacie naukowym, ale przede wszystkim o umiejętności samodzielnego rozwiązywania śmiało postawionego problemu, co dowodziło też jej inwencji i sprawności interpretacyjnej. Wspomniane studium można uznać za modelowe dla świadomości estetycznej Lissy w tamtym, przedwojennym okresie. Podejmując nieledwie sygnalizowany we wcześniejszych pracach problem i stawiając pytanie: „czy komizm muzyczny jest istotnie i wyłącznie czymś wtórnym, czy nie ma też własnych, autonomicznych form przejawiania się”, odpowiedziała na nie – we właściwy sobie sposób – wieloaspektowo, dążąc do wyważonej syntezy. W przeprowadzonej w owej pracy dyskusji, która świadczyła o niebywałym odczytaniu zwłaszcza w obcojęzycznej literaturze przedmiotu, zarysowała Lissa własne stanowisko, w którym próbowała połączyć podejście fenomenologiczne z ujęciem zrelatywizowanym historycznie (ta ostatnia przesłanka będzie jej odąd stale towarzyszyć w analizie kluczowych kategorii muzyczno-estetycznych).

Istoty komizmu – pisała – nie wolno szukać ani wyłącznie w samym p o d m i o c i e [podkr. Z.S.] i jego przeżyciach, ani też wyłącznie w cechach p r z e d m i o t u [podkr. Z.S.]. Aby komizm jakiegoś przedmiotu ujawnił się podmiotowi postrzegającemu, muszą pewne warunki przedmiotowe natrafiać na pewne specjalne warunki w podmiocie. Komiczność przedmiotów nie jest taką ich właściwością, jak ich twardość, kolorowość, wielkość, które zawsze mogą się normalnie percypującemu podmiotowi ujawnić. Jest ona cechą p r z e d m i o t u i n t e n c j o n a l n e g o, która ujawnia się odbiorcy przy pewnym określonym kompleksie

¹⁶ Konstanty Regamey, recenzja książki Z. Lissy, *Muzyka i film...*, op. cit., „Muzyka Polska” 1938, nr 5, s. 226–227.

¹⁷ Z. Lissa, *O komizmie muzycznym*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1938, nr 1, s. 23–73; nr 2, s. 95–107.

warunków obiektywnych i subiektywnych i przy ich specjalnym ustosunkowaniu się wzajemnym. Warunki te ulegają jednak zmianie [...] i tym właśnie należy tłumaczyć zmienność i względność tego, co ujmujemy jako komiczne¹⁸.

Podobnie jak wspomniana praca *Muzyka i film*, również studium o komizmie (aczkolwiek w nieco mniejszej skali, wynikającej z zakresu podjętego tematu) stanowi ujęcie syntetyczne, odwołujące się do przejawów komizmu w poszczególnych rodzajach muzyki (od tej absolutnej, poprzez programową, wokalną aż po filmową). Jego autorka włączyła do swych rozważań związki komizmu z elementami konstrukcji muzycznej oraz z przeżyciem estetycznym muzyki. Znaczenie tego tekstu, niewątpliwie wówczas prekursorskiego w literaturze światowej, polega jednak nie tylko na wszechstronnym naświetleniu przejawów muzycznego komizmu jako kategorii estetycznej, wykazującej – w porównaniu z komizmem na obszarze innych sztuk (plastycznych i literackich) – najsubtelniejszy charakter. Oprócz rozważań wokół istoty komizmu muzycznego została tam bowiem podjęta kwestia ogólniejszej natury: pytanie o semantyczny charakter muzyki. Jest faktem znamionym, że Lissa postawiła to pytanie niejako na marginesie rozważań o komizmie w muzyce programowej, w jednym ze środkowych rozdziałów swego tekstu¹⁹. Niemniej, jej dociekania na ten temat zyskują wartość samą w sobie jako wyjściowe deklaracje estetyczne, którym pozostała wierna w swych późniejszych pracach. Co więcej, owe deklaracje pozwalają zrozumieć jej powojenną dyskusję z Romanem Ingardenem wokół kwestii tożsamości dzieła muzycznego, a także sytuują ją – dość wcześnie – w kręgu teorii uznających muzykę za wielowarstwową strukturę znaczącą.

Przekonanie o tym, że muzyka stanowi przekaz znaczący, że – innymi słowy – układy dźwiękowe mogą pełnić funkcje intencjonalne szczególniego typu, dojrzało w niej jako intuicja, którą niełatwo było zweryfikować; intuicja rodząca szereg pytań, pozostających początkowo bez odpowiedzi. Ten charakterystyczny, poszukujący stan świadomości, w którym wewnętrzne przeświadczenie nasuwa rozmaite warianty rozwiązań, oddaje fragment wspomnianego tekstu *O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych*:

W każdej dziedzinie badań dochodzi się w pewnej chwili do punktu, który jest granicą niewiedomego, napotyka się na mur, który jest już nie do przebycia. W naszym zakresie uderzamy o ten mur z chwilą, gdy zaczynamy pytać, czym jest

¹⁸ Ibidem, s. 27.

¹⁹ Ibidem, rozdział 7 – *Zagadnienie semantyczności i asemantyczności muzyki*, s. 45–52.

istota tego, co każdy z nas w muzyce intuicyjnie odczuwa, a co jest czymś innym, niż same struktury dźwiękowe. Czy określimy to „coś” wraz z Kurthem jako napięcia energii psychicznych, czy wraz z Mersmannem, jako siły tektoniczne, czy też stwierdzimy wraz z Łosiewem, że muzyka wraz z matematyką posiada przedmiot natury idealnej – wszystkie te pojęcia i towarzyszące im teorie nie wyjaśniają sprawy. A mimo to, świadome lub podświadome intendowanie słuchacza do tego współczynnika dzieła muzycznego jest niezbędne dla estetycznego przeżycia, tak samo jak niezbędne dla estetycznego przeżycia utworu literackiego jest nie tylko rozumienie poszczególnych wyrazów i zdań, ale i intendowanie do tego świata fikcyjnego, który się poprzez te wyrazy i zdania ujawnia. Nie znaczy to – jeszcze raz podkreślam – jakoby w muzyce istniała sfera przedmiotów przedstawionych, jakoby struktury dźwiękowe wyznaczały jakieś treści przedmiotowe, tak jak wyznacza je dzieło malarskie. Struktury dźwiękowe są jednak wyrazem pewnych treści, nie dających się na razie naukowo zbadać i sprecyzować, treści, które słuchacz intuicyjnie ujmuje²⁰.

Jest zaskakujące, zwłaszcza z perspektywy późniejszych, powojennych prac Lissy, że starając się uchwycić owe treści dzieła muzycznego (jego wartość pozamuzyczną), ku którym kieruje swą uwagę słuchacz, określiła je mianem „jakości metafizycznych”, jednak ani nie sprecyzowała wówczas tego pojęcia, ani nie powracała już doń po roku 1938. Śladem tej idealistycznie ukierunkowanej próby interpretacji przekazu muzyki pozostaje postawione sobie samej, retoryczne pytanie: „Kto wie jednak, czy właśnie najważniejszy moment tego rozumienia [muzyki] – intuicyjne uchwycenie jakości metafizycznych – nie opiera się na czymś, czego w słowach wyrazić już nie sposób?”²¹

Dalsze, bardziej skonkretyzowane rozważania nad semantycznością muzyki zawarła Lissa we wspomnianym tekście o komizmie muzycznym. Wprowadziła tam pojęcie „struktur reprezentujących” („przedstawiających”), które – jej zdaniem – tworzą tematykę dzieła i określają jego całość. Szczególny przypadek struktur reprezentujących stanowiła – jej zdaniem – reprezentacja symboliczna, powiązana z muzyką absolutną, dokładniej – z tzw. muzyką wyrazu, której struktury dźwiękowe, jak pisała, „nie reprezentują wprost jakichś treści wyrażanych, ale są tylko ich s y m b o l a m i”²². Odniesieniem dla tej tezy były stanowiska Ernsta Cassirera²³ oraz

²⁰ Z. Lissa, *O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych*, op. cit., s. 390–391.

²¹ Ibidem, s. 395.

²² Z. Lissa, *O komizmie muzycznym*, op. cit., s. 49.

²³ Ernst Cassirer, *Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie*, „Zeitschrift für Ästhetik” 1927, t. 21.

Mieczysława Wallisa²⁴, które stały się dla niej punktem wyjścia dla własnej, fundamentalnej tezy zakładającej s p e c y f i c z n y związek między strukturą dźwiękową i treścią p s y c h i c z n ą:

Między strukturą dźwiękową a „wyrażaną” przez nią treścią psychiczną (jakakolwiek by ona była – najczęściej są to jednak stany emocjonalne) nie zachodzi ani podobieństwo układu, ani materiału; nie mają one żadnych własności wspólnych. Symbolizowanie zjawisk psychicznych przez struktury muzyczne dochodzi do skutku na następującej drodze: układ dźwiękowy czerpie swą jakość (strukturę) z jakości ruchów wyrazowych (*Ausdrucksbewegungen*)²⁵, które są znakiem jakichś aktualnie zachodzących w człowieku zjawisk psychicznych. Ich związek, ustalony od tysiącleci, jest zrozumiały wszystkim ludziom. [...]

Postaci [...] najrozmaitszych form wyrazu człowieka, przeniesione na materiały dźwiękowe, ujęte w kategorii konstrukcji muzycznej – oto bezpośrednie źródło motywów i tematów muzyki wyrazu. Między postacią – jakością motywu muzycznego – a postacią ruchu wyrazowego zachodzi stosunek podobieństwa, a więc układ dźwiękowy reprezentuje bezpośrednio ruch wyrazowy. [...]

Struktura całości muzycznej jest odzwierciedleniem w materiale dźwiękowym jakości ruchu wyrazowego, ten zaś jest znakiem pewnych zjawisk psychicznych. Jak więc widzimy, układy muzyczne mogą być t r z y w a r s t o w e [podkr. Z.S.], przy czym między każdą parą tych trzech warstw zachodzą specyficzne stosunki reprezentacji – między pierwszą i drugą (struktury muzyczne i ruchy wyrazowe) stosunek reprezentacji bezpośredniej, między drugą a trzecią – pośredniej, między pierwszą a trzecią – symbolicznej²⁶.

Stosując – najwyraźniej w ślad za Ingardenem – metodę porównawczą, Lissa zwróciła jednak uwagę na odmienny charakter funkcji reprezentowania układów dźwiękowych w porównaniu z przedstawianiem przedmiotów w utworach literackich i plastycznych. Przekonanie o tej odmienności pozwoliło jej podjąć pierwszą polemikę z poglądem Ingardena na funkcję przedstawiającą muzyki i sformułować już w roku 1938, tj. blisko 30 lat przed opublikowaniem *Uwag o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*²⁷, własną, wielowarstwową koncepcję dzieła muzycznego:

²⁴ Mieczysław Wallis, *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki*, w: *Księga pamiątkowa prof. Tadeusza Kotarbińskiego*, Warszawa 1934, s. 17–19. Zob. tenże, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki sztuce (1931–1949)*, Kraków 1968.

²⁵ A. Flach, *Zur Psychologie der Ausdrucksbewegungen*, „Archiv für die gesamte Psychologie”, t. 65.

²⁶ Z. Lissa, *O komizmie muzycznym*, op. cit., s. 50–51.

²⁷ Z. Lissa, *Uwagi o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*, „Studia Estetyczne” 1966, s. 95–113.

Wprawdzie Ingarden²⁸ – pisała – twierdzi, że „ani sama funkcja wyrażania, czy przedstawiania, ani też to, co zostało na tej drodze wyrażone lub przedstawione, nie może stanowić istotnego czynnika dzieła muzycznego”, a także, że dzieła muzyczne są tworem jednowarstwowymi, gdyż nie zawierają w sobie warstwy znaczeń językowych; mimo to postaramy się tu przedstawić nieco odmienne stanowisko. Układy dźwiękowe w pewien specjalny sposób mogą spełniać zarówno funkcje przedstawiania, jak i wyrażania, a w konsekwencji tego twory muzyczne mogą być dwu- lub nawet trzywarstwowe w swej ontologicznej budowie²⁹.

Również to stanowisko nosi znamiona prekursorskie, jako że podobne wątki, płynące także z krytycznego podejścia do jednowarstwowej koncepcji Ingardenowskiej, pojawiły się, trzeba podkreślić – znacznie później, w pracach Carla Dahlhausa w latach sześćdziesiątych³⁰ i siedemdziesiątych³¹. Wielowarstwowość utworu kojarzył on początkowo z jego konstrukcją: formą brzmieniową, harmonią i rytmem, natomiast później, w swej koncepcji muzyki jako tekstu, wskazywał również na istnienie momentu wyrazowego, uznając, że „[...] sens muzyczny, choć pozbawiony przedmiotu, może jednak zostać «przedmiotowo» doświadczony”³².

Cennym materiałem, który pozwala zorientować się w przedwojennych lekturach Lissy, pozostają liczne recenzje rozpraw muzykologicznych opublikowane przez nią w latach 1929–1933 na łamach „Kwartalnika Muzycznego”. Problematyka tych rozpraw łączyła się w znacznym stopniu z zagadnieniami psychologii muzyki, które tkwiły w centrum ówczesnych zainteresowań badawczych Lissy³³. Niemniej, wśród recenzowanych książ-

²⁸ R. Ingarden, *Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego*, „Przegląd Filozoficzny”, Warszawa 1933, nr XXXVI.

²⁹ Z. Lissa, *O komizmie muzycznym*, op. cit., s. 46–47.

³⁰ Zob. C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln (Hans Gerig) 1967; wyd. polskie *Estetyka muzyki*, przeł. Zbigniew Skowron, Warszawa 2007 (zwłaszcza rozdział 12 – *Fenomenologia muzyki*).

³¹ Zob. C. Dahlhaus, *Musik als Text*, w: *Dichtung und Musik*, red. Günter Schnitzler, Stuttgart (Klett-Cotta Verlagsgemeinschaft) 1979; wyd. polskie *Muzyka jako tekst*, w: C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, Kraków (PWM) 1988.

³² Ibidem, s. 255.

³³ H. Jahnke, *Beiträge zur Psychologie der musikalischen Komposition*, Leipzig 1928, rec. w: „Kwartalnik Muzyczny” 1929, nr 5, s. 93–95; P. Servien, *Introduction à une connaissance scientifique des faits musicaux*, Paris 1929, rec. w: „Kwartalnik Muzyczny” 1930, nr 9, s. 108–109; J. Kreis, *Wer ist musikalisch?*, Berlin 1926, rec. w: „Kwartalnik Muzyczny” 1931, nr 10–11, s. 294–295; H. Meissner, *Beitrag zur Entwicklung des „musikalischen Sinnes” beim Kinde während des Schulpflichtigen Alters*, Berlin 1914, rec.

żek znalazły się również pozycje poświęcone zagadnieniom historycznym³⁴, estetycznym³⁵, nowej muzyce³⁶ i nowym mediom³⁷. Szczególne znaczenie miały wśród tych prac dwie recenzje, które zostały zamieszczone w niniejszym zbiorze. Przedmiotem pierwszej z nich była książka *Musikpsychologie* Ernsta Kurtha³⁸, drugiej – książka *Zur Psychologie des musikalischen Gestaltens* Juliusa Bahle³⁹. Lektura pierwszej recenzji nie pozostawia wątpliwości co do tego, że stanowisko Ernsta Kurtha silnie zainspirowało orientację badawczą Lissy. Gruntowne zapoznanie się z jedną z jego podstawowych prac z pewnością podbudowało jej własną koncepcję istoty muzyki związaną z podejściem psychologicznym, wiodącym w prostej linii do szczegółowej analizy przeżycia estetycznego.

W centrum zainteresowania filozofii muzyki – pisała – stoi w każdej epoce dzieło sztuki i jego istota, a dopiero wtórnie łączą się z tym problemy kryterium jego wartości, istota jego tworzenia, doznawania itp. [...] Kurth widzi w konkretnym dziele sztuki tylko zewnętrzny przejaw energii psychicznych, które

w: „Kwartalnik Muzyczny” 1931, nr 10–11, s. 297–298; F. Struwe, *Erziehung durch Rhythmus in Musik und Leben*, Kassel 1930, rec. w: „Kwartalnik Muzyczny” 1931, nr 10–11, s. 309–310; H. Schöle, *Tonpsychologie und Musikästhetik*, Göttingen 1930, rec. w: „Kwartalnik Muzyczny” 1932, nr 14–15, s. 610–611; J.M. Rymaszeński, *Muzyka a sugestia*, Warszawa 1932, rec. w: „Kwartalnik Muzyczny” 1933, nr 19–20, s. 198–199.

³⁴ A. Casella, *Levoluzione della musica. L'évolution de la musique*, London 1924, rec. w: „Kwartalnik Muzyczny” 1930, nr 8, s. 366–368; A. Lorentz, *Musikgeschichte in Rhythmus der Generationen*, Berlin 1928, rec. w: „Kwartalnik Muzyczny” 1931, nr 12–13, s. 444–445.

³⁵ J. Gehring, *Grundprinzipien der musikalischen Gestaltung*, Leipzig 1928, rec. w: „Kwartalnik Muzyczny” 1929, nr 5, s. 89–90; S. Furmanik, *Próba wyznaczenia przedmiotu muzyki*, „Kwartalnik Muzyczny” 1929, nr 3, rec. w: „Kwartalnik Muzyczny” 1930 nr 6–7, s. 249–250; M. Schlesinger, *Grundlagen und Geschichte des Symbols*, w: *Symbolik in der Tonkunst*, Berlin 1930, rec. w: „Kwartalnik Muzyczny” 1930 nr 8, s. 381–382; H. Schüman, *Monozentrik, eine neue Musiktheorie*, Stuttgart 1924, rec. w: „Kwartalnik Muzyczny” 1930, nr 6–7, s. 251–252; G. Cooke, *Tonality and Expression*, London 1929, rec. w: „Kwartalnik Muzyczny” 1931, nr 12/13, s. 446; H. Fleischer, *Philosophische Grundanschauungen in der gegenwärtigen Musikästhetik*, Berlin 1928, rec. w: „Kwartalnik Muzyczny” 1932, nr 14–15, s. 612.

³⁶ H. Cowell, *New Musical Resources*, New York 1930, rec. w: „Kwartalnik Muzyczny” 1930, nr 8, s. 379–381.

³⁷ B. Winzheimer, *Das musikalische Kunstwerk im elektrischer Fernübertragung*, Augsburg 1930, rec. w: „Kwartalnik Muzyczny” 1931, nr 12–13, s. 467–469.

³⁸ Ernst Kurth, *Musikpsychologie*, Max Hesse Verlag, Berlin 1931.

³⁹ Julius Bahle, *Zur Psychologie des musikalischen Gestaltens*, „Archiv für gesamte Psychologie”, Lipsk 1930, nr 3–4 (t. 74).

– jego zdaniem – tworzą istotę muzyki i decydują o jej formach i prawidłowości, i z punktu widzenia energii psychicznych, występujących przy doznawaniu muzyki, usiłuje wyjaśnić wszelkie przejawy tej sztuki⁴⁰.

Wiele przedwojennych prac Lissy świadczy o tym, że dyrektywę metodologiczną Kurtha uznała ona za własną, inicjując na gruncie polskim badania usytuowane w nurcie ówczesnej muzykologii europejskiej związanym z psychologią postaci, który ma już obecnie długą tradycję – także dzięki pracom uczonych amerykańskich⁴¹.

W studium Juliusa Bahlego uwagę Lissy przykuła próba eksperymentalnego podejścia do problematyki twórczości muzycznej w celu ustalenia jej czynników i mechanizmów, skojarzona zarazem z ujęciem historycznym, doszukującym się specyfiki procesu twórczego w różnych okresach historii muzyki. Stanowisko, jakie przyjął Bahle, łącząc przesłanki psychologiczne z diachronicznym podejściem do zjawiska twórczości, również silnie zainspirowało poglądy Lissy. Potwierdzają to jej własne rozważania nad ekspresją muzyki, jej strukturą i przeżyciem, zmierzające z jednej strony do wykazania związków przebiegu dźwiękowego z emocjonalnym impulsem twórczości, z drugiej zaś – do ujmowania muzyki (znamiennego dla prac z późnego okresu) w szerokiej perspektywie kulturowej, z jej diachronią i zmiennością. Tym, co zwróciło szczególną uwagę Lissy w studium Bahlego, była jego koncepcja przeniesienia strukturalnych czynników przeżycia (dynamiki emocji) i tzw. ruchów wyrazowych na przebieg dźwiękowy, a także wyodrębnienie trzech rodzajów twórczości: emocjonalno-wyrazowego, ilustracyjno-przedmiotowego i „formalnego”, przy czym w tym ostatnim miał przeważać moment intelektualny i estetyczny. Główna teza Bahlego, że „[...] jakiś wyraz muzyczny powstaje dzięki przeniesieniu czynników strukturalnych [podkr. Z.S.] przeżyć twórcy (świadomych aktualnie lub nieświadomych)”⁴² ukierunkowała dalsze badania Lissy powiązane z psychologią i oparte na przekonaniu, że muzyka stanowi strukturę znaczącą, uwarunkowaną emocjonalnie, przy czym mechanizm znaczeniowy ulega zróżnicowaniu zależnie od danego typu twórczości.

⁴⁰ Z. Lissa, *Z najnowszych badań nad psychologią i estetyką muzyczną*, „Kwartalnik Muzyczny” 1932, s. 548.

⁴¹ Przykładem klasycznej pracy z kręgu muzykologicznej literatury anglosaskiej, inspirowanej psychologią postaci, jest książka Leonarda Meyera *Emotion and meaning in music*, Chicago–London (University of Chicago Press) 1956; wyd. polskie *Emocja i znaczenie w muzyce*, przeł. Antoni Buchner, Karol Berger, Kraków 1974.

⁴² Z. Lissa, *Z najnowszych badań nad psychologią i estetyką muzyczną*, op. cit., s. 557.

Recenzja pracy Bahlego świadczy o tym, że jej autorka była gruntownie zaznajomiona z tym nurtem badań muzykologicznych, jaki stanowiła psychologia postaci. Trzeba podkreślić, iż założenia tego nurtu doskonale korespondowały z psychologicznym ujęciem muzyki we własnych badaniach Lissy. Kluczowe pojęcie „postaci”, wywodzące się z prac niemieckich autorów, takich jak recenzowany Julius Bahle, tkwiło bez wątpienia u podstaw dociekań polskiej uczzonej nad percepcją i rozumieniem muzyki, którym dała ona świadectwo m.in. w artykule pt. *O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych*⁴³.

Przewidywanie możliwych działań uczonych, kierunków badań, które nie mogły się urzeczywistnić w obliczu nagłych zwrotów dziejowych, pozostaje zawsze w sferze domniemań. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że aktywność naukowa Zofii Lissy potoczyłaby się zupełnie inaczej, gdyby nie stanął jej na przeszkodzie wybuch wojny. Można przypuszczać, iż ugruntowałaby ona swe osiągnięcia w zakresie psychologicznie zorientowanej estetyki muzycznej, że zgłosiłaby zapewne akces do takich nowych nurtów, jak np. żywo rozwijająca się muzykologia kognitywna. Tymczasem dramatyczne, wojenne losy nie tylko przerwały wielce obiecujący rozwój młodej uczonej, ale też oderwały ją na kilka lat od środowiska akademickiego.

LATA WOJNY I DEKADA 1945–1955

W pierwszym okresie wojny, po wkroczeniu Armii Czerwonej do Polski i zajęciu Lwowa we wrześniu 1939 roku, Lissa pracowała jako redaktor muzyczny w tamtejszej rozgłośni radiowej, a następnie – od roku 1940 – piastowała funkcję dziekana Wydziału Teorii w lwowskim Konserwatorium. Po inwazji hitlerowskiej na ZSRR w czerwcu 1941 została ewakuowana do Namanganu (Uzbekistan), gdzie uczyła teorii muzyki w technikum muzycznym. Po przeniesieniu się do Moskwy jako jedna z pierwszych wstąpiła w roku 1943 do Związku Patriotów Polskich. W roku 1945 objęła funkcję attaché kulturalnego w tamtejszej polskiej ambasadzie. Związek ze środowiskiem, w którym ukształtował się narzucony Polsce przez Stalina – na mocy manifestu PKWN w lipcu 1944 roku – komunistyczny rząd, oznaczał nieuchronnie akces do ideologii tkwiącej u podstaw jego działań. Sympatie lewicowe Lissy dały wprawdzie o sobie znać jeszcze w okre-

⁴³ Por. przypis 5.

się studiów w Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie⁴⁴, jednak w momencie, kiedy powiązała je z wyborem o charakterze politycznym, zwróciły się jednoznacznie w stronę dogmatycznego marksizmu-leninizmu. Kwestii tego, w jakiej mierze ów ideowy akces wpływał z własnych przekonań, w jakiej zaś mierze był motywowany zewnętrznymi, tj. konkretnymi celami czy zamierzeniami, nie sposób rozstrzygnąć jednoznacznie. Faktem jest jednak, że po powrocie do Polski w roku 1947 Lissa powiązała swą działalność naukową z udziałem w strukturach ówczesnej, komunistycznej władzy. Objęła wówczas stanowisko wicedyrektora Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki w Warszawie, co – siłą rzeczy – usytuowało ją w aparacie administrującym rodzimą twórczością muzyczną, poddaną presji doktryny socrealizmu. Niechlubnym tego przykładem stała się krajowa konferencja w Łagowie Lubuskim w sierpniu 1949 roku, poprzedzona Międzynarodowym Kongresem Kompozytorów i Muzykologów w Pradze w maju 1948 roku⁴⁵.

Drugą domeną powojennej aktywności Lissy była akademicka muzykologia; jej osiągnięcia na tym polu wiązały się zarówno z działalnością organizacyjną, jak i naukową. Już w roku 1947 habilitowała się w Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, wracając ponownie pod opiekę naukową Adolfa Chybińskiego, który od roku 1945 do śmierci w roku 1952 kierował tamtejszym Zakładem Muzykologii⁴⁶. Uzyskana habilitacja pozwoliła jej podjąć skuteczne starania o utworzenie Zakładu Muzykologii w Uniwersytecie Warszawskim, co nastąpiło w roku 1948. W ten oto sposób – zarówno Adolf Chybiński, jak też Zofia Lissa (wraz z Józefem M. Chomińskim) przenieśli lwowską tradycję muzykologiczną do dwóch nowych ośrodków: poznańskiego i warszawskiego. W trzecim, krakowskim ośrodku, który przetrwał kataklizm wojenny bez większych wstrząsów, zna-

⁴⁴ Swego rodzaju świadectwem tych sympatii, których świadkiem musiał być Adolf Chybiński na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, stał się tekst pt. *Uwagi o metodzie marksistowskiej w muzykologii*, nadesłany do *Księgi pamiątkowej ku czci Prof. A. Chybińskiego* (Kraków 1950).

⁴⁵ Por. przypis 47.

⁴⁶ Powojenna, owocna działalność prof. Adolfa Chybińskiego w Poznaniu była niewątpliwie wynikiem znalezienia przezeń *modus vivendi* w nowej rzeczywistości politycznej. O skuteczności jego działań (płynącej niewątpliwie z umiejętnego znalezienia się w nowych warunkach, w najtrudniejszych latach dekady stalinowskiej) świadczy uznanie ówczesnych władz, które odznaczyły go w roku 1950 Orderem Sztandaru Pracy I klasy, zaś w roku 1951 przyznały mu Nagrodę Państwową I stopnia oraz honorowe członkostwo PAN. Nie jest wykluczone, że przyczyniła się do tego właśnie Zofia Lissa.

lażła zatrudnienie kolejna postać związana wcześniej z muzykologią lwowską – Stefania Łobaczewska.

Kolejne etapy kariery naukowej Zofii Lissy wyznaczyło przyznanie jej tytułu profesora nadzwyczajnego w roku 1951, zaś profesora zwyczajnego – w roku 1957. Wkrótce potem, w roku 1958, Zakład Muzykologii UW uzyskał status instytutu, Lissa zaś pozostawała dyrektorem tej placówki do roku 1975. Trzeba zaznaczyć, że pomimo ideologicznej presji, jakiej były poddane polskie wyższe uczelnie we wczesnych latach pięćdziesiątych, od roku 1951 zatrudniła ona w Zakładzie Muzykologii UW osobę duchowną – księdza dr hab. Hieronima Feichta (1894–1967), gdzie ten wybitny znawca dawnej muzyki polskiej wykładał do końca życia.

Pracą stanowiącą łącznik między studiami muzyczno-estetycznymi Lissy z lat przedwojennych i tymi z okresu powojennego był artykuł z 1948 roku zatytułowany *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną*⁴⁷. Początek tego tekstu świadczy o tym, że jego autorka weszła w orbitę oddziaływań radzieckiej myśli o muzyce, która – pod wpływem doktryny Andrieja Żdanowa⁴⁸ – zwróciła ostrze bezpardonowej krytyki przeciwko wszelkim innowacjom w muzyce zachodniej, piętnując je mianem „formalizmu”. Na wstępie swego tekstu dała jednak Lissa w ł a s n ą wykładnię terminu „muzyka formalistyczna”, pozbawioną ideologicznych przerysowań i myślowych uproszczeń znamienych dla autorów radzieckich. Nie oznacza to wprawdzie, że była entuzjastką, jak to ujęła, „praktyki kompozytorskiej współczesnych twórców”, jednak krytykę ich dokonań podjęła z pozycji *stricte* estetycznych, w formie naukowego dyskursu, który nie miał nic wspólnego z przywołaną przez nią, wtedy jeszcze jakby mimochodem (w jednym zdaniu), „dysputą o stylu muzycznym w ZSRR”⁴⁹. Co więcej, wstępna konstatacja kryzysu w muzyce europejskiej, skojarzona z twórczością szkoły wiedeńskiej XX wieku, a także krytyka formalizmu, której przyświecała teza, że „środki artystycznego w y r a ż e n i a”⁵⁰, przeszła niepostrzeżenie w wykład własnego stanowiska estetycznego w kwestii semantyczności muzyki.

⁴⁷ Z. Lissa, *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną*, „Myśl Współczesna” 1948, nr 10, s. 276–289.

⁴⁸ Zob. Nicolas Slonimsky, *Music since 1900*, New York (Schirmer Books) 1994, w szczególności: rezolucja KC WKP (b) z 10 lutego 1948, s. 1055–1057; przemówienie A. A. Żdanowa podczas dyskusji na Generalnym Zjeździe Kompozytorów Radzieckich w Moskwie, 17–26 lutego 1948, s. 1057–1058; deklaracja II Międzynarodowego Kongresu Kompozytorów i Muzykologów w Pradze, 29 maja 1948, s. 1068.

⁴⁹ Z. Lissa, *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną*, op. cit., s. 277.

⁵⁰ Ibidem.

Wykład ten, co trzeba podkreślić, odwołuje się wprost do poglądów sformułowanych przed wojną. O tym odniesieniu świadczą liczne partie tekstu, w których powracają – niemal *expressis verbis* – tezy sformułowane we wspomnianym już rozdziale studium *O komizmie muzycznym* oraz w artykule *O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych*. Nie ma tu już jednak ani rozterek poznawczych, jakim dawała Lissa wyraz w swych przedwojennych pracach, ani też odniesień do metafizyki. Co więcej, nawet odwołując się do autorów, takich jak A.W. Ambros, czy A. Schering, których myśl mogłaby wspierać jej semantyczną koncepcję muzyki, ze względu na kwestię reprezentacji symbolicznej, uznaje jednak, że ich teoria nie szukała „[...] ścisłych związków przyczynowych pomiędzy zjawiskami muzycznymi a heteronomicznymi w stosunku do nich zjawiskami życia społecznego, ekonomicznego, ogólnokulturalnego”⁵¹. Wśród tych odniesień, rzecz znamienita, nie ma już „najrozmaitszych form wyrazu człowieka”⁵², które przed wojną pozostawały podstawą rozważań na temat struktur reprezentujących.

Okres 1950–1954 stanowił szczególny etap aktywności naukowej Zofii Lissy, naznaczony jej wcześniejszymi wyborami ideowo–politycznymi. Opublikowała wówczas szereg prac o tematyce muzyczno–estetycznej, których wspólnym mianownikiem ideowym był marksizm–leninizm w dogmatycznej, pełnej uproszczeń postaci, jaką nadali mu ideolodzy radzieccy, na czele ze Żdanowem i samym Stalinem⁵³. Przy wszystkich swych zapożycze-

⁵¹ Ibidem.

⁵² Por. przypis 25.

⁵³ Zaliczają się do nich: *Leninowska teoria odbicia a estetyka muzyczna*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1950 (nr specjalny), s. 95–159; *Uwagi o metodzie marksistowskiej w muzykologii*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Prof. A. Chybińskiego*. Kraków 1950; *Problem odzwierciedlenia rzeczywistości w muzyce*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1951, nr 5, s. 164–183; *Niektóre zagadnienia estetyki muzycznej w świetle artykułów Józefa Stalina o marksizmie w językoznawstwie*, „Studia Muzykologiczne” 1953, nr 1, s. 11–154; *O specyfice muzyki*, „Studia Muzykologiczne” 1953, nr 2, s. 7–132; *Podstawy estetyki muzycznej*, Warszawa 1953, cz. 1–2 (*Zagadnienia ogólne; Leninowska teoria odbicia a estetyka muzyczna; Zagadnienia estetyki muzycznej; O specyfice muzyki*); *O obiektywności praw w historii i teorii muzyki*, „Studia Muzykologiczne” 1954, nr 3, s. 7–112; *Prawa dialektyki w muzyce*, „Studia Muzykologiczne” 1955, t. 4, s. 75–104. Warto wspomnieć, że równoległe do tej jednoznacznie ukierunkowanej działalności naukowej Z. Lissa opracowała w latach 1949–1952 kilka zbiorów pieśni radzieckich, w tym – zbiór *Pieśni o Stalinie* (Warszawa 1949, 13 zeszytów). Na ironię zakrawa fakt, że recenzent „Sowieckiej Muzyki”, podpisujący się inicjałami G.M., pisząc z uznaniem o zbiorze *25 Pieśni radzieckich* opracowanym przez Z. Lisę (Warszawa 1949), zarzucił jej jednocześnie brak w owym śpiewniku *Hymnu Związku Radzieckiego* oraz... pieśni o Stalinie. Zob. Tamara Monko-Ejgenberg (red.), *Mysz radziecka*, „Ruch Muzyczny 2008, nr 7, s. 16.

niach, jak też stereotypach teoriopoznawczych i metodologicznych, prace Lissy z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych nosiły na sobie jednak ślad jej przedwojennych doświadczeń: wychodziły wszak spod pióra uczoney, której nieobca była przecież odsądzana wówczas od czci i wiary „burżuazyjna” metodologia, nie mająca nic wspólnego z materializmem dialektycznym czy leninowską teorią odbicia. Paradoks tej sytuacji polegał na tym, że dając wyraz przekonaniu, że muzyka zdolna jest nie tylko odzwierciedlić otaczającą rzeczywistość, dokładniej – procesy przemian społecznych, ale też stać się narzędziem w służbie „postępowej” ideologii, Lissa miała za sobą zgoda inne doświadczenia estetyczne, związane z koncepcją muzyki jako znaczącego przesłania, które aktualizuje się w akcie percepcji ujętym w świetle psychologii postaci. Doświadczeń tych nie sposób było – rzecz oczywista – pogodzić z orientacją ideologiczną spod znaku marksizmu-leninizmu, toteż w swych pracach z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych nie uniknęła ona uproszczeń w opisie relacji między muzyką i rzeczywistością, a co za tym idzie – w ujęciu zapośredniczeń między tymi dwiema sferami. Jest jednak zaskakujące, że niektóre podstawowe tezy Lissy, wyłączone z przenikniętego ideologią kontekstu, zachowują estetyczną integralność i wskazują na klasyczną tradycję, jak w przypadku tezy o odzwierciedleniu rzeczywistości w muzyce:

Ażeby już tu sformułować naszą tezę, stwierdzam: Struktury dźwiękowe mogą odzwierciedlać dwojake przejawy rzeczywistości: bezpośrednio mogą odzwierciedlać pewne przejawy akustyczne oraz przejawy wzrokowe w ich rozwoju, a więc przejawy ruchowe, występujące w ramach rzeczywistości; pośrednio zaś mogą być wyrazem emocji ludzkich, odzwierciedlając ruchy wyrazowe człowieka, jakie tym emocjom towarzyszą. Od wieków zauważona różnica gatunkowa muzyki programowej oraz muzyki wyrazu sprowadza się właśnie do tych dwu form odzwierciedlenia, jakie są w muzyce możliwe⁵⁴.

Publikacje Lissy z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, będące szczególnie świadectwem powiązania refleksji nad muzyką z przesłankami i celami o charakterze ideologicznym, nie doczekały się jeszcze wnikliwych badań⁵⁵. Wydźwięk ideologiczny tych tekstów korespondował z polityką kul-

⁵⁴ Z. Lissa, *Problem odzwierciedlenia rzeczywistości w muzyce*, op. cit.

⁵⁵ Polska literatura muzykologiczna podejmująca problem związków muzyki, ideologii i polityki została zapoczątkowana stosunkowo niedawno. Zob. Małgorzata Gąsiorowska, *Muzyka polska lat 1945–1955 wobec socrealizmu*, w: Anna Oberc (red.), *Muzyka, słowo, sens – Mieczysławowi Tomaszewskiemu w 70. rocznicę urodzin*, Kraków

turalną ówczesnych władz, którą musiała ona wcielać w życie w związku z kierowniczą funkcją, jaką pełniła wtedy w Departamencie Muzyki Ministerstwa Kultury i Sztuki. Jej ówczesne prace estetyczne łączył wprawdzie bliski związek z postulatami socrealizmu, które formułowano pod adresem wszystkich środowisk twórczych, niemniej jednak, jak można przypuszczać, zapewne utrwalone już, przedwojenne doświadczenia, obudziły w niej wewnętrzny krytycyzm wobec przyjętych początkowo, w atmosferze propagandowej presji i narzuconych z zewnątrz, w istocie swej politycznych, postulatów. I jakkolwiek trudno usprawiedliwiać – jak w każdej podobnej sytuacji – intelektualny oportunizm, który wynika wszak z własnych, osobistych wyborów, trudno jednak mierzyć wszystkie naznaczone ideologicznie prace Lissy jedną miarą.

KIERUNKI BADAŃ W LATACH SZEŚĆDZIESIĄTYCH I SIEDEMDZIESIĄTYCH

W roku 1956 Zofia Lissa krytycznie oceniła swój dorobek z poprzedniej dekady i zdystansowała się wobec dogmatycznie pojętej ideologii realizmu socjalistycznego. Nie oznaczało to jednak odejścia od pewnych aspektów metody marksistowskiej, zwłaszcza od społecznego spojrzenia na muzykę w perspektywie historycznego rozwoju. Właśnie w tym świetle, uwolnionym – co trzeba podkreślić – od ideologicznych nacisków i uproszczeń, rozpatruje ona szereg problemów estetycznych, m.in. zagadnienia historycznie zmiennego odbioru i rozumienia muzyki. Jej prace z tego zakresu,

1994; Maciej Jabłoński, Janina Tatarska (red.), *Muzyka i totalitaryzm*, Poznań 1996; Danuta Gwizdalanka, *Muzyka i polityka*, Kraków 1999; *Socrealizm?* Dyskusja redakcyjna (Michał Bristiger, Andrzej Mencwel, Stefan Morawski, Wojciech Tomasik, Władysław Malinowski), „De Musica” 2002, vol. III. Jeśli zaś chodzi o opinie na temat prac Zofii Lissy z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, formułowali je m.in. Leszek Polony – zob. tenże, *Polski kształt sporu o istotę muzyki. Główne tendencje w polskiej myśli muzyczno-estetycznej od Oświecenia po współczesność*, Kraków 1991, zwłaszcza rozdział 9 – *O sporze z estetyką socrealizmu i marksistowsko-stalinowskim projekcie muzykologii*, s. 277–306; tenże, *Powikłania ideologii estetycznych w powojennym pięćdziesięcioleciu*, w: *Muzyka polska 1945–1995. Materiały sesji naukowej 6–10 grudnia 1995 w 20-lecie Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Szwaigier, Kraków 1996, s. 46–47, oraz Zofia Helman – zob. [hasło] *Lissa, Zofia*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, t. 11, Kassel 2004, s. 197–200.

m.in. publikowany w niniejszym zbiorze artykuł *O historycznej zmienności percepcji muzycznej*, a także tekst pt. *Recepcja muzyczna jako współczynnik historii muzyki* (1971)⁵⁶, wpisują się w ogólną teorię recepcji, która – inspirowana pracami z zakresu literaturoznawstwa – rozwinęła się na gruncie muzykologii w drugiej połowie XX wieku, w dużej mierze za sprawą Carla Dahlhausa⁵⁷.

Na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte przypada dojrzały okres piarstwa muzyczno-estetycznego Zofii Lissy. W okresie tym wyróżniają się zwłaszcza prace dotyczące ontologii dzieła muzycznego, na czele z polemicznym tekstem pt. *Uwagi o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*. Punktem wyjścia tej polemiki stało się zakwestionowanie przez Lisę stanowiska Ingardena zakładającego rozróżnienie pomiędzy wykonaniem jako konkretyzacją dzieła muzycznego a statusem tegoż dzieła pojętego jako przedmiot intencjonalny. Kwestionując powszechność tej tezy, sięgnęła Lissa do najnowszej wówczas domeny twórczości – muzyki elektronicznej – i wykazała, że wykonanie kompozycji elektronicznej nie tylko u t o Ź s a m i a s i ę z utworem utrwalonym na zawsze w zapisie⁵⁸, lecz – co więcej – utwór zyskuje w tym wypadku jedną, niezmienną postać. Roman Ingarden zamieścił swoją replikę pt. *Uwagi do Uwag Zofii Lissy* w tym samym numerze „Studiów Estetycznych”, w którym ukazał się jej tekst⁵⁹. Ustosunkowując się do poczynionych uwag o szczególnym statusie dzieła elektronicznego, przyznał wprawdzie, że odnosił swe stanowisko do „przedmiotów znajdujących się w zasięgu doświadczenia”⁶⁰, jednak starał się z dużą determinacją wykazać, że stanowisko to potwierdza się również w odniesieniu do utworów elektronicznych. Można wszelako odnieść wrażenie, że argumenty Ingardena nie były w pełni adekwatne do specyficznych własności dzieła elektronicznego, bowiem ani jego wykonanie, ani partytura nie odpowiadają w istocie temu, czym jest wykonanie i zapis utworu tradycyj-

⁵⁶ Z. Lissa, *Recepcja muzyczna jako współczynnik historii muzyki*, w: *taż, Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975, s. 114–133.

⁵⁷ Zob. C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln (Musikverlag Gerig) 1977 (zwłaszcza rozdział 10 – *Probleme der Rezeptionsgeschichte*, s. 238–259).

⁵⁸ Jedynym wówczas nośnikiem umożliwiającym ten zapis była taśma magnetyczna, stąd też obok określenia „muzyka elektronowa” funkcjonowało także określenie „muzyka na taśmę” (obecnie stosuje się do tego typu twórczości nazwę „muzyka elektroakustyczna”).

⁵⁹ R. Ingarden, *Uwagi do Uwag Zofii Lissy*, „Studia Estetyczne” 1966, s. 115–128.

⁶⁰ Ibidem, s. 115. Przykłady utworów, które przytaczał Ingarden, mieszczą się w tradycji klasyczno-romantycznej.

nego. Broniąc różnic w wykonaniu utworu elektronicznego przez analogię do wykonania utworu instrumentalnego, Ingarden, jak się wydaje, nie uchwycił zasadniczej rozbieżności pomiędzy wykonaniem muzycznym *sensu stricto* a odtworzeniem utworu przez głośniki. Różnic akustycznych wynikających z jakości aparatury odtwarzającej nie sposób bowiem porównywać z różnicami interpretacji muzyków wykonujących utwór instrumentalny lub wokalny. W pierwszym przypadku można mówić jedynie o różnicach czysto akustycznych, podczas gdy w przypadku drugim, różnice dotyczą już znacznie szerszego zakresu współczynników wykonania. Na podobnej zasadzie nie można też utożsamiać partytury utworu elektronicznego z zapisem tradycyjnym. Specyfika partytury elektronicznej, nie zawsze zresztą udostępnianej przez kompozytora, polega bowiem na tym, że jest to partytura *realizacyjna*, określająca ściśle zespół procedur studyjnych, a zatem nie pozostawiająca tzw. miejsc niedookreślonych, jak w zapisie tradycyjnym, który funduje niejako *per se* wielość interpretacji. Utwór elektroniczny, dookreślony w zapisie, a zarazem w swej dźwiękowej realizacji studyjnej, stanowił przypadek niespełniający założeń teorii Ingardenowskiej i trudno odmówić w związku z tym Zofii Lissie (z pewnością mającej większą orientację w niuansach muzyki elektronicznej niż odwołujący się do XIX-wiecznych klasyków Ingarden) słuszności jej uwag, które nie naruszają wszakże głównych zrębów koncepcji autora *Sporu o istnienie świata*.

Podobnie jak uwagi Ingardena o utworach elektronicznych i obrona ich intencjonalnego statusu, również jego uwagi o zapisie utworów aleatorycznych nie wydają się do końca przekonujące. O ile bowiem można bronić koncepcji utworu jako przedmiotu intencjonalnego w przypadku kompozycji opartej na tzw. aleatoryzmie formy (kolejność precyzyjnie zanotowanych części utworu pozostawiona jest decyzji wykonawcy, jak w fortepianowym utworze *A piacere* Kazimierza Serockiego), to jednak trudno uznać taki intencjonalny status (pełne wyobrażenie utworu przez jego twórcę), kiedy ma się do czynienia z kompozycją, której wszystkie elementy poddane są działaniu przypadku, a nawet pozostają całkiem nieokreślone, jak w tzw. muzyce intuicyjnej (np. *Aus den sieben Tagen* Karlheinz Stockhausena) bądź graficznej.

Dyskusja Zofii Lissy z Romanem Ingardenem jest jeszcze jednym świadectwem jej podejścia do zjawisk muzycznych w ich historycznych, zmiennych przejawach, a zarazem wynikiem przeświadczenia, że również koncepcje dzieła nie są dane raz na zawsze i ulegają przekształceniom wraz z samymi dziełami. Nie ma zresztą wątpliwości, że właśnie w drugiej połowie XX wieku nastąpiły niebywale wcześniej przemiany i przewartościowania tradycyjnego wyobrażenia dzieła jako *opus perfectum et absolutum*. Wy-

pada jednak żałować że dyskusja obojga uczonych ograniczyła się tylko do statusu utworów elektronicznych i aleatorycznych, i nie objęła tak fundamentalnej kwestii estetycznej, jak wielowarstwowość dzieła muzycznego. Lissa wprawdzie „wysłała” do Ingardena sygnał w tej kwestii jeszcze przed wojną, w cytowanym wyżej tekście *O komizmie muzycznym* z 1938 roku⁶¹, jednak pozostał on ostatecznie bez echa.

Na dojrzałą twórczość Lissy składają się studia poświęcone m.in. czasowemu aspektom dzieła muzycznego, jego procesualnemu charakterowi, percepcji muzycznej i rozumieniu muzyki. Prace te – włączone do niniejszego zbioru – oddają estetyczne stanowisko polskiej uczonej wobec kluczowych problemów muzyki rozumianej przede wszystkim jako fenomen społeczny i historyczny, w perspektywie głębokich związków z kulturą. Obok podejmowania głównych zagadnień współczesnej estetyki muzycznej, takich jak istota dzieła muzycznego i wartość w muzyce, Lissa zwracała się też ku zagadnieniom historycznym, ze szczególnym uwzględnieniem niemieckiej myśli muzycznej z okresu romantyzmu – poglądów A.W. Schlegla i J.G. Herdera. Odrębny dział jej prac z dojrzałego okresu twórczości stanowią artykuły dotyczące muzyki filmowej. Również na tym obszarze przeprowadziła Lissa badania interdyscyplinarne, o czym świadczy zamieszczony w niniejszym zbiorze tekst *Film a opera. Z zagadnień krzyżowania konwencji gatunkowych w sztuce* (1963).

*

Niniejszy wybór pism muzyczno-estetycznych Zofii Lissy jest trzecią polskojęzyczną publikacją tego rodzaju. Pierwsza z nich, zatytułowana *Szkice z estetyki muzycznej*, ukazała się z inicjatywy samej autorki w roku 1965⁶². Zbiór ten zawierał następujące teksty: *O komizmie muzycznym* (1937); *Rola kojarzeń w percepcji dzieł muzycznych* (1954); *O ewolucji percepcji muzycznej* (1959); *O wielowarstwowości kultury muzycznej* (1959); *O stylu narodowym w muzyce* (1960); *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce* (1961); *Teoriopoznawcza analiza struktury czasowej gatunków muzycznych* (1964); *Romantyzm w muzyce: definicja, kryteria, periodyzacja* (1967); *O cytacie w muzyce* (1966); *O procesualnym charakterze dzieła muzycznego* (1965). W 1975 roku Lissa opublikowała *Nowe szkice z estetyki muzycznej*⁶³, w których znalazło się siedem studiów w dwóch częściach: I – *O isto-*

⁶¹ Por. przypis 28.

⁶² Z. Lissa, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965.

⁶³ Z. Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975.

cie dzieła muzycznego (1968); *O tzw. rozumieniu muzyki* (1974); *O wartości w muzyce* (1969); *II – Świadomość historyczna w muzyce i jej rola we współczesnej kulturze muzycznej* (1972); *Recepcja muzyczna jako współczynnik historii muzyki* (1971); *Prolegomena do teorii tradycji w muzyce* (1970); *Muzyka a rewolucja* (1974). W tym samym roku ukazał się zbiór pism Lissy w języku niemieckim, zatytułowany *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*⁶⁴, w którym znalazły się następujące teksty: *Über das Wesen des Musikwerkes* (1968); *Ebenen des musikalischen Verstehens* (1974); *Zur Theorie der musikalischen Rezeption* (1974); *Musikalisches Geschichtsbewusstsein – Segen oder Fluch?* (1973); *Einige kritische Bemerkungen zur Ingardenschen Theorie des musikalischen Werkes* (1972); *Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik* (1970); *Musik und Revolution* (1974).

Jest faktem znamiennym, że w żadnym z wymienionych wyżej zbiorów nie zamieściła Lissa swych prac spod znaku doktryny marksistowsko-leninowskiej i socrealizmu. Decyzja ta wskazuje wyraźnie, że nie zaliczyła ich do trzonu swego dorobku, biorąc je niejako w nawias, który z jednej strony wyłącza tę grupę tekstów z jej naukowej biografii, z drugiej – zbliża do siebie prace z okresu przedwojennego oraz teksty powstałe po roku 1956. Niniejszy wybór pism muzyczno-estetycznych Zofii Lissy nawiązuje do koncepcji edytorskiej dotychczas wydanych zbiorów jej prac, jako że zostały tutaj wyłączone teksty z lat 1949–1955, stanowiące odrębną, ideologicznie naznaczoną całość samą w sobie. Wyłączenie to nie ma bynajmniej na celu zatarcia tego etapu w biografii naukowej ich autorki, w którym zgłosiła ona akces do sterowanej politycznie doktryny socrealizmu, wspierając ją swym naukowym autorytetem. Raz dokonany, osobisty wybór pozostaje wszak na zawsze biograficznym faktem. Teksty Lissy powstałe w rezultacie tego wyboru czekają na wnikliwą, pełną analizę – właśnie jako przejaw zideologizowanej, upolitycznionej estetyki a zarazem jako swoiste memento.

Głównym celem niniejszego wyboru pism było ukazanie dorobku Zofii Lissy w zakresie *a k a d e m i c k i e j* estetyki muzycznej, a więc dyscypliny mającej wielowiekową tradycję, w którą bez wątpienia wpisuje się przeważająca część spuścizny polskiej uczonej. Przyjęcie takiego założenia pozwala ująć jej dorobek muzyczno-estetyczny w szerokiej perspektywie, obejmującej – obok prac dojrzałych, powstałych po roku 1956 – również pisma przedwojenne. Układ niniejszego zbioru odpowiada głównym obszarom zainteresowań muzyczno-estetycznych Lissy, na które składają się: 1) ontologia i semantyka dzieła muzycznego; 2) zagadnienia z historii este-

⁶⁴ Z. Lissa, *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, Wilhelmshaven (Heinrichshofen's Verlag) 1975.

tyki muzycznej; 3) zagadnienia z pogranicza psychologii i estetyki muzyki; 4) estetyka muzyki filmowej. Teksty w każdym z tych działów ułożone są chronologicznie, ze szczególnym uwzględnieniem mało znanych i trudno dostępnych prac powstałych przed wojną. Założenie to pozwala prześledzić ewolucję poglądów Lissy, a zarazem uchwycić zbieżności między tekstami wczesnymi i późnymi. Szczególnym przykładem takich zbieżności pozostają jej badania nad muzyką filmową uwieńczone monografią pt. *Estetyka muzyki filmowej* z 1964 roku, zaliczaną (również dzięki przekładowi na języki obce) do klasycznych pozycji w światowej literaturze przedmiotu. Studium to stanowiło nowatorskie podejście strukturalistyczne, które pozwoliło autorce ukazać nie tylko szeroki wachlarz funkcji, jakie pełniła muzyka w filmie, ale też ich współzależność decydującą o łącznym efekcie estetycznym filmowego obrazu. Główne tezy zawarte w tej książce pochodzą wszelako z okresu przedwojennego, co pozwala dostrzec włączony do niniejszego zbioru pism rozdział wspomnianej już, mało znanej i trudno dostępnej książki pt. *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej* (1937).

Kierunki badań zainicjowane przez Zofię Lissę w okresie międzywojennym i rozwinięte po październikowym przełomie w 1956 roku, w atmosferze wolnej od ideologicznych nacisków, pozwalają uznać ją za wybitną przedstawicielkę XX-wiecznej estetyki muzycznej, aczkolwiek jej dorobek na tym polu zyskuje w chwili obecnej walor historyczny. Wynika to z jednej strony z przyjętych przez nią orientacji metodologicznych, a więc ze związków z psychologią postaci, historyzmem i strukturalizmem, z drugiej zaś z odniesień do aktualnych w swoim czasie przejawów życia muzycznego, w tym – do propozycji światowej i krajowej II awangardy prezentowanych m.in. na festiwalach „Warszawskiej Jesieni”. Trzeba przyznać, że była Lissa uważnym obserwatorem tych muzycznych wydarzeń, które poddawała swej refleksji, konfrontując propozycje nowej muzyki i związane z nią – niekiedy radykalne – koncepcje dzieła i jego odbioru (rozumienia), z tradycyjnymi ustaleniami estetyki muzycznej. Jej myśl estetyczna ogarniająca najnowsze przejawy życia muzycznego pozostała związana z nurtem modernistycznym i – siłą rzeczy – nie objęła już muzycznej ponowoczesności.

Wartość spuścizny muzyczno-estetycznej Zofii Lissy polega przede wszystkim na wielostronnym i interdyscyplinarnym charakterze jej refleksji, która, wychodząc od pytania o sens muzyki jako narzędzia komunikacji międzyludzkiej, objęła szereg fundamentalnych kwestii, takich jak istota i struktura dzieła muzycznego, semantyczność i asemantyczność muzyki, jej przeżycie i rozumienie, wreszcie – estetyczne podstawy muzyki filmowej. Nie tylko jednak sam zakres podjętej problematyki, będącej wszak przedmiotem rozważań wielu przedstawicieli XX-wiecznej myśli o muzy-

ce, lecz sposób jej ujęcia decyduje o walorach jej prac. Tym, co nadało indywidualny kształt refleksji estetycznej Lissy, było jej spojrzenie na dzieło muzyczne z podwójnej perspektywy: psychologicznej – jako na przedmiot, który zyskuje pełny sens w procesie percepcji, oraz socjologicznej – jako na wytwór społeczny, uwarunkowany historycznie i transkulturowo. Na tę wielość perspektyw badawczych podporządkowanych metodzie diachronicznej, a więc ujęciu jakości i wartości estetycznych w ich dziejowych przemianach, zwrócił uwagę wybitny przedstawiciel niemieckiej muzykologii XX wieku, Hans Heinrich Eggebrecht, pisząc we wstępie do wspomnianego wyboru tekstów muzyczno-estetycznych Lissy:

W swym podejściu estetycznym, tzn. zorientowanym na istotę, łączy Zofia Lissa kwestie ontologiczne i antropologiczne w ujęciu dialektycznym z aspektem socjologicznym i historycznym. Muzyka w jej przejawach, oddziaływaniu i funkcjach jest dla niej zjawiskiem na wskroś historycznym; historyczność zaś rozumie ona i uzasadnia w kategoriach społeczno-historycznych. Z tej perspektywy wynika w społeczno-muzyczne struktury społeczeństwa, z ich historycznie uwarunkowanymi warstwami klasowymi i poziomami wykształcenia, przy czym zdaje sobie sprawę, że pytanie o istotę muzyki musi wykroczyć poza europejskie ograniczenie horyzontu⁶⁵.

Prezentowany zbiór pism muzyczno-estetycznych Zofii Lissy, który ukazuje się w setną rocznicę jej urodzin, stanowi już wprawdzie dokument z bliższej i dalszej przeszłości, jednak rezultaty jej dociekań, jak też przyjęte stanowiska metodologiczne nadal inspirowały do dalszych badań na wytyczonych przez nią drogach poznania istoty muzyki oraz dzieła muzycznego.

⁶⁵ H. H. Eggebrecht, *Vorwort*, w: Z. Lissa, *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, op. cit., s. XI.

WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH
ZOFII LISSY

1

*ONTOLOGIA I SEMANTYKA
DZIEŁA MUZYCZNEGO*