
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. VIII, 2

SECTIO L

2010

Instytut Muzyki UMCS

RAFAŁ ROZMUS

O źródłach inspiracji w muzyce. Z perspektywy wieków

On the Sources of Inspiration in Music. From the Perspective of Centuries

W języku potocznym bardzo często używamy wyrażen *inspiracja* i *natchnienie*, zwykle jako określeń względem siebie synonimicznych. Patrząc na dzieła sztuki, analizując je, dopatrujemy się oddziaływania tych właśnie kategorii, wyłaniających się z określonych zjawisk, przeżyć, form *etc.*, które mogły mieć wpływ na powstanie i kształt interesującego nas dzieła. Niektóre z nich w oczywisty sposób odwołują się do określonego źródła inspiracji, np. treści literackiej, jakiegoś konkretnego wydarzenia, przeżycia czy uczucia, inne natomiast nasuwają jedynie przypuszczenia, czym mógł kierować się twórca podczas kreowania swojej wizji artystycznej, co zapłodniło i rozpałiło jego wyobraźnię. Zadajemy sobie wówczas także pytania i o samą istotę inspiracji i natchnienia. Kierując je zasadniczo w stronę muzyki, musimy wkroczyć także na teren myśli filozoficznej, niekiedy i teologicznej, jako niezbędnej podstawy do tego rodzaju rozważań oraz potrzebnego kontekstu, pozwalającego bliżej naświetlić źródła twórczości muzycznej.

Słowo *Inspiracja* pochodzi od łacińskiego *inspiratio*, oznaczającego natchnienie. Samo *inspiratio* zaś wywodzi się z czasownika *inspirare*, który znaczy wdmuchiwać, natchnąć, wpajać. Znaczenie słowa *inspiracja* tłumaczy się jako pomysł, wpływ, poddawanie, podsuwanie myśli, pomysłu, sugestia¹. Sięgając do

¹ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1989, wydanie 16, s. 231.

etymologii słowa *inspiracja*, można – by zacytować Władysława Stróżewskiego – stwierdzić, że

„[...] zawiera [ona] rdzeń wywodzący się od łacińskiego *spiritus*, oznaczającego ducha, tchnienie, a także powiew i wiatr. *Inspiratio*, w czysto filologicznym przekładzie, to tyle co wdychanie, oddech, tchnienie czegoś w coś, wprowadzenie ducha lub tego, co duchowe w swej istocie nie jest, a dalej: ożywienie nieożywionego (jeśli tylko zgodzimy się – za Platonem – na ścisły związek ducha i życia) i – wreszcie – pobudzenie do działania czegoś, co właśnie pozostaje w stanie oczekiwania lub bierności, martwo-ty czy uśpienia. *Inspiratio* oznaczać może także natchnienie i oświecenie. A czasownik *inspiro*, *inspirare* znaczy m.in.: dąć, dmuchać, rozdmuchać, tchnąć, natchnąć”².

Określenie *natchnienie* odsyła nas do *natchnienia Pisma Świętego*³. Księgi biblijne bowiem

„[...] zostały napisane pod natchnieniem Ducha Świętego i są dziełem dwóch autorów – Boga i człowieka; wynika ono z charyzmatu natchnienia biblijnego (skryptyrystycznego), rozumianego jako nadprzyrodzony i bezpośredni wpływ Boga na umysł, wolę i zmysły wszystkich ludzi, którzy mieli udział w powstaniu ksiąg biblijnych”⁴.

Terminologia opisująca zjawisko natchnienia nie jest jednolita; główne określenia to: greckie *pnos*, *empneusis* lub *epipnoia* (natchnienie), łacińskie *inspiratio* (Ps 17,16; Hi 32,9; Mdr 15,11) oraz *theopneustos* (natchniony przez Boga), *divinitus inspirata* (2 Tm 3,16).

Mówiąc o etymologii słowa *inspiracja*, a w szczególności odnosząc się do jego rdzenia, wywodzącego się od łacińskiego *spiritus* (duch), oznaczającego również tchnienie, dotykamy zagadnienia oddziaływania Ducha Świętego: „We wszystkich językach na Jego oznaczenie jest używany pospolity rzeczownik (hebr. *Ruah*, gr. *pneuma*, łac. *spiritus*), określający naturalne zjawisko wichru lub oddychania”⁵,

² W. Stróżewski, *O pojęciu inspiracji*, [w:] *Inspiracje w muzyce XX wieku: filozoficzno-literackie, religijne, folklorem. Materiały XXIII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej Związku Kompozytorów Polskich*, wyd. Związek Kompozytorów Polskich – Sekcja Muzykologów, Warszawa 1993, s. 132.

³ S. Szymbik, *Natchnienie Pisma Świętego*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 13, red. E. Gigilewicz, Lublin 2009, kol. 792-800.

⁴ *Ibid.*, s. 792-793.

⁵ *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Léon-Dufour, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1994, wydanie 4, s. 226.

ale także wspomniane tchnienie. Duch Święty zawsze łączy się z konkretną osobą, która jest poddawana Jego działaniu⁶. W kontekście działania Ducha Świętego na proroków zauważyć można, że są oni przekąźnikami Słowa Bożego⁷. Ludzkie dokonania pozostają więc w zależności od Boga i Ducha Świętego: „z Ducha, od którego bierze początek wszystko, co rodzi się z Boga”⁸. Kolejny atrybut Ducha Świętego to pomnażanie⁹. Gdy przyjrzymy się istocie zjawiska inspiracji, dostrzec możemy podobny proces – wprowadzania zmian, subiektywnego pomnażania cech charakterystycznych dla pierwowzoru. Innymi słowy, inspiracja powoduje powstanie nowego wytworu, mającego swe źródło w elemencie inspirującym i przekształconego – również z uwzględnieniem pomnożenia lub przekształcenia jego cech – w nową jakość. W definicjach Ducha Świętego wielokrotnie powtarza się motyw „przekształcania przez Ducha Świętego”. Można go odczytać jako odniesienie do procesu inspiracji: wytwór inspirowany nosi w sobie znamiona rzeczy inspirującej – jest owym „przekształceniem” pierwowzoru. Przekształcenie to polega bardzo często na ewolucji elementu inspirującego. Działanie Ducha Świętego łączy się z twórczym działaniem Boga: „Duch Święty [...] jest być może mocą Bożą stwarzającą świat [...] jest tchnieniem życia”¹⁰.

W formach literackich i muzycznych utworami opiewającymi Stworzenie były hymny („uroczyste pieśni o tematyce religijnej, które mogły być śpiewane w świątyni [...]”; „Jezus i jedenastu uczniów odśpiewali hymn [...], zanim udali się na Górę Oliwną”¹¹) i niektóre psalmy („były śpiewane przy muzycznym akompaniamencie w czasie sprawowania kultu, podczas procesji, błogosławieństwa czy zanoszenia próśb”¹²). Psalmy – jako „pieśni natchnione”¹³ – opowiadają o określonych wydarzeniach, będąc przez nie inspirowane.

Sięgnijmy do filozofii starożytnej. Według Anaksagorasa „każda rzecz nosi w sobie część wszystkich innych”¹⁴. Z twierdzenia tego wynika, że wszystkie ludzkie dokonania są w pewnym sensie kontynuacją i rozwinięciem tego, co istniało wcześniej. Myśl tę można uznać za skonstatowanie inspiracji – wpływu tego, co już istnieje, na wytwory późniejsze. Warto przywołać także poglądy Arystotelesa:

⁶ *Ibid.*, s. 226.

⁷ *Ibid.*, s. 228.

⁸ *Ibid.*, s. 232.

⁹ *Ibid.*, s. 233.

¹⁰ *Słownik biblijny*, red. J. Stranz, M. Bornakowski, P. Kozber, przeł. J. Sławik, Warszawa 2009, s. 119-120.

¹¹ *Ibid.*, s. 194.

¹² *Ibid.*, s. 428.

¹³ K. Leśniewski, *Nie potrzebują lekarza zdrowi... Hezychastyczna metoda uzdrawiania człowieka*, Lublin 2006, s. 324.

¹⁴ M. Vogt, *Historia filozofii dla wszystkich*, przeł. M. Skalska, Warszawa 2004, s. 49.

„Arystoteles stawia pytanie o przyczyny dla których rzecz staje się taką, jaką jest. Wyróżnia ich cztery: *causa materialis* – przyczynę materialną, *causa formalis* – przyczynę formalną, *causa efficiens* – przyczynę sprawczą oraz *causa finalis* – przyczynę celową, najważniejszą. [...] Na końcu tego łańcucha myślenia pojawia się wniosek, że musi istnieć konieczny *Poruszyciel*, który [...] oddziałuje na to, co poruszane”¹⁵.

Owo *poruszenie* w wyraźny sposób odnosi się do słownikowej definicji inspiracji, jako tchnienia właśnie, którego wynikiem jest powstanie konkretnej nowej formy.

Filon z Aleksandrii „uważa boga za byt absolutny, za przyczynę wszystkiego”¹⁶. Według tej filozofii wszelkie przejawy aktywności człowieka wynikają z boskiego tchnienia. To pod wpływem boskiej inspiracji powstają dzieła sztuki¹⁷. Według Plotyna sztuka jest „narzędziem odwzorowywania wyższej, duchowej rzeczywistości w materii”¹⁸. Myśl tę można interpretować jako poddanie swoich działań twórczych boskiej woli i w nim natchnienia dla sztuki. Pitagoras wyróżniał trzy rodzaje muzyki, nazwane „muzyką sfer”: muzykę świata, której przypisywano pochodzenie kosmiczne, muzykę niesłyszalną (wydobywaną przez człowieka w sposób naturalny) oraz muzykę słyszalną (np. gra na instrumencie). Sfery uzupełniają się wzajemnie, tworząc harmonię. Niewątpliwie w teorii „muzyki sfer” możemy dopatrzeć się inspiracji zjawiskami występującymi w kulturze oraz przyrodzie: wszechświat, jako najwyższa forma, miałby dawać „tchnienie” formom niższym, w tym człowiekowi i wytworom jego bytu.

W myśli chrześcijańskiej, jak już powiedziano, inspirującej mocy dopatrywać się możemy w działaniu Ducha Świętego. Święty Paweł pisze:

„Napełniajcie się Duchem, przemawiając do siebie wzajemnie w psalmach, i pieśniach pełnych ducha, śpiewając i wysławiając Pana w waszych sercach” (Ef 5, 18-19).

Apostoł podkreśla znaczenie Ducha Świętego, co w kontekście etymologii terminu *inspiracja* pozwala na dopatrywanie się siły sprawczej w „Boskim tchnieniu”. „Pieśni pełne ducha” rozumieć możemy jako utwory niosące w sobie inspirację płynącą od Boga.

¹⁵ *Ibid*, s. 91-92.

¹⁶ *Ibid.*, s. 128.

¹⁷ J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997, s. 109.

¹⁸ Vogt, *op. cit.*, s. 136.

W Piśmie Świętym, szczególnie w psalmach (np. 9, 30, 33, 47, 68, 81, 96, 98, 105), pojawiają się liczne odniesienia do twórczości muzycznej. Rzeczy, które Bóg uczynił, odczytywać możemy w tym wypadku jako źródło natchnienia do podjęcia twórczości artystycznej o charakterze pochwalnym. W Księdze Daniela (Dn 3, 5-15) autor podkreśla rolę instrumentów muzycznych, które służą oddaniu czci władcy. Niezwykle ilustracyjny tekst jest niewątpliwie źródłem inspiracji do twórczości artystycznej – pozwala na twórcze odniesienie się do zawartego w treści przekazu. Istotnym elementem przekazu Daniela jest wskazanie elementu przyczynowości (Dn 3, 5), charakterystycznego dla procesu inspiracji.

Średniowieczni teolodzy „zajmowali się głównie natchnieniem prorockim [...], a zwłaszcza wymiarem intelektualnym natchnienia; współdziałanie Boga i proroka wyjaśniali, odwołując się do arystotelesowej zasady przyczynowości – Bóg jest «główną przyczyną sprawczą»¹⁹. Augustyn uważał, że

„[...] to *iluminacja*, czyli oświecenie boskim, nadprzyrodzonym światłem, pozwala człowiekowi na prawdziwe poznanie – poznanie prawdy. Tylko za sprawą boskiego oświecenia, iluminacji, człowiekowi dane jest wejrzeć w idee²⁰”.

Konsekwencją wejrzenia w idee jest ich praktyczne zastosowanie, wykorzystanie ich treści. W kontekście pojęcia inspiracji wspomniane przez Augustyna oświecenie umysłu najczęściej polega na twórczym rozwinięciu wspomnianych idei. Augustiańską myśl podjął Bonawentura, który głosił, że

„[...] od urodzenia dusza ludzka jest przez Boga oświecona. To nadprzyrodzone światło odpowiada czynnemu, zdolnemu do abstrakcji intelektowi człowieka [...]. Do mistycznego zjednoczenia z Bogiem prowadzą kolejne stopnie poznania: spostrzeganie zmysłowe, wyobrażanie, wiedza, natchnienie i afirmacja²¹”.

Na to samo źródło wskazywał Tomasz z Akwinu:

„Cokolwiek jest poruszane, musi otrzymać ruch od kogoś innego, a jeśli i ten, kto w ruch wprawia, sam jest poruszany, to i on musi otrzymać ruch od kogoś innego. [...] Nie można zaś tu iść w nieskończoność, bo w ten sposób nie będzie pierwszego poruszyciela. [...] Ostatecznie więc w rozumieniu naszym musimy dojść do jakiegoś pierwszego poruszyciela,

¹⁹ Szymik, *op. cit.*, kol. 795.

²⁰ Vogt, *op. cit.*, s. 154.

²¹ *Ibid.*, s. 178-179.

który już przez nikogo nie jest w ruch wprawiany, i właśnie, w mniemaniu wszystkich, jest nim Bóg²².

Warto dodać do tego współczesny komentarz:

„Podstawą myśli Tomasza z Akwinu było pojęcie przyczynowości – Bóg, autor pierwszorzędny [...] działa na człowieka nie znosząc jego zdolności poznawczych, wolnej woli i swobody działania, ale sprawia, dając impuls i uzdalniając, iż człowiek wytwarza pożądany skutek, nawet nie będąc świadomym natchnienia, które jest specjalnym, nadprzyrodzonym działaniem Boga²³.”

Można więc wyciągnąć wniosek, że wszelkie ludzkie dokonania mają swój początek w Bożym tchnieniu: są konsekwencją procesu rozpoczynającego się od Boskiego impulsu, a kończącego się na „wytworzeniu pożądanego skutku”. Istotne jest tutaj wskazanie na wolną wolę człowieka, co w świetle pojęcia inspiracji oznacza jego indywidualny wkład w powstałe dzieło.

W średniowieczu muzyka – obok arytmetyki, geometrii i astronomii – wchodziła w skład *quadrivium*. Takie usytuowanie korespondowało z pitagorejską koncepcją harmonii sfer, którą na grunt myśli średniowiecznej zaadoptował Boecjusz. W swych traktatach muzykę podzielił na *musica mundana*, *musica humana* i *musica instrumentalis*, co zostało później przyjęte i funkcjonowało przez cały okres średniowiecza. Teoria Boecjusza inspirowana była myślą istniejącą już w czasach starożytnych, „przekształconą” teraz w duchu średniowiecznym²⁴.

Warto wspomnieć o kompozytorce i wizjonerce, Hildegardzie von Bingen, uznawanej przez współczesnych jej za „narzędzie w rękach Boga”. Wierzyła ona, że Bóg w pełni kieruje jej życiem i zsyła natchnienie służące pracy twórczej²⁵. Jak pisze Błażej Matusiak, „Hildegarda wielokrotnie posługuje się obrazem śpiewu aniołów, podkreślając, że śpiew należy do ich natury²⁶”. Wizje Hildegardy z pewnością miały wpływ na charakter jej twórczości kompozytorskiej. Jedną z cech jej muzyki jest duży ambitus, co nasuwa przypuszczenie, że mógł wynikać z chęci zilustrowania np. odległości pomiędzy ziemią a niebem.

Należy oczywiście pamiętać, że podstawowym założeniem myśli średniowiecznej był teocentryzm, zgodnie z którym Bóg znajduje się w centrum ludz-

²² Zob. Szymik, *op. cit.*, kol. 795; zob. też Waloszek, *op. cit.*, s. 52.

²³ Szymik, *op. cit.*, kol. 795.

²⁴ Por. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 29-109.

²⁵ B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003, s. 159-160.

²⁶ *Ibid.*, s. 31.

kiego życia, w tym sztuki. Stanowisko Kościoła wyraźnie określało rolę, jaką miała spełniać muzyka: powinna pełnić rolę służebną w stosunku do liturgii, pomagać w kontakcie człowieka z Bogiem. Ujęcie to determinowało twórców do podejmowania tematyki religijnej w swoich dziełach. Z drugiej strony, w myśl ówczesnej filozofii, twórca czuł się powołany do pełnienia roli medium pomiędzy człowiekiem a Stwórcą.

W zakresie praktyki muzycznej można wskazać przynajmniej na dwa odmienne nurty inspiracyjne. Za pontyfikatu Grzegorza Wielkiego sklasyfikowane zostały śpiewy liturgiczne (chorał gregoriański), co w przyszłych wiekach stało się źródłem inspiracji dla wielu przedstawicieli muzyki wielogłosowej (melodie chorałowe jako fundament organum, potem motetów). W twórczości świeckiej swoje inspiracje mieli poeci-muzycy (truwerzy, trubadurzy, minnesingerzy), którzy śpiewali poezję miłosną i rycerską. W liryce miłosnej inspiracją była opisywana osoba, najczęściej dama dworu, przy tematyce rycerskiej, obok opiewania czynów konkretnej osoby, niejednokrotnie pojawiały się opisy wydarzeń historycznych.

We wczesnych czasach nowożytnych humanista Mikołaj z Kuzy posługiwał się teorią „wywodzenia, wypływania czy też rozwijania się z Boga. Bóg, stwarzając świat, wywiódł go, *rozwinął* z siebie – świat jest Bogiem, który stał się widoczny”²⁷. Filozofia Mikołaja z Kuzy uosabia istotę takiego pojęcia inspiracji, które polega na rozwinięciu zastanych elementów. Nowe jawi się jako kształt powstały w oparciu o istniejący wzorzec. Owoc pracy twórczej przy tym wywodzi się z oryginału, ale prezentuje nowy – wzbogacony o indywidualność – wymiar.

Przykładem twórczego *wywodzenia* może być muzyka religijna epoki renesansu. W takich formach, jak msza czy motet, wykorzystywano chorał gregoriański (jako *cantus firmus* bądź frazy tematyczne w kompozycjach przeimitowanych), cytując go wiernie lub poddając różnym modyfikacjom (np. kolorowaniu). Analogicznie z formą *missa parodia*. Jej istotą było wielorakie czerpanie materiału z istniejącej już wielogłosowej kompozycji religijnej lub świeckiej (motet, madrygał) i dostosowywanie jej do przebiegu poszczególnych części *ordinarium missae*. W przypadku wykorzystania w tego typu mszy utworu świeckiego możemy mówić o sakralizacji elementów świeckich, które zmieniają swoją funkcję poprzez ujęcie ich w formie religijnej. Mówiąc o *missa parodia* w kontekście *wywodzenia* się, warto odnotować, że forma utworu wypływa z formy macierzystej, *ordinarium missae*, a cytowane fragmenty służą jako podstawa opracowania i są rozwijane w dalszym przebiegu utworu.

²⁷ Vogt, *op. cit.*, s. 226-227.

W okresie baroku Nicole Malebranche, przedstawiciel filozofii okazjonalistów, wyznawał pogląd, że

„[...] wszystko, co się dzieje, ma swoją przyczynę nie w rzeczach, lecz w Bogu, tylko Bóg jest przyczyną, bo tylko On może działać. Człowiek zaś nie więcej jest zdolny do działania niż inne przedmioty stworzone; nie człowiek porusza własną ręką, nie on oddycha i nie on mówi; Bóg porusza jego ramieniem nawet wtedy, gdy on posługuje się nim wbrew Jego rozkazom”²⁸.

W filozofii Malebranche’a dostrzec możemy oddźwięk poglądów myślicieli okresu poapostolskiego, traktujących twórcę jako narzędzie w rękach Boga, oraz Tomasza z Akwinu, zwracającego uwagę na wolną wolę człowieka. Te dwa właśnie, często powtarzające się u filozofów, elementy – tchnienie i wolna wola twórcy (wzbożona o wspomniane wcześniej uwarunkowania, tj. sposób myślenia, wrażliwość, wykształcenie, środowisko kulturowe, obyczaje) – zdają się być wyznacznikami przebiegu kreowania wytworu inspirowanego.

Podobny do Malebranche’a sposób myślenia można odnaleźć w filozofii Pierre’a Gassendiego. Głosił on, że

„[...] przestrzeń składa się z ciał bezwładnych, nieobdarzonych siłami; ruch można wyjaśnić jedynie tym, że jedno ciało uderza o drugie. Ruch nadany jest ciałom z zewnątrz, przez Boga”²⁹.

W swoich poglądach Gassendi uwypukla działanie boskiego tchnienia. Dostrzec można ponadto pewną wynikowość działania, charakterystyczną dla zjawiska inspiracji. Jedno ciało uderzające o drugie może być alegorią procesu inspirowania się tym, co istnieje, i nadaniem nowemu dziełu, poprzez wykorzystanie cech istniejącego, indywidualnego rysu. Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na pewną zależność – poruszające się wzajemnie ciała istnieją dzięki sobie i nadają kolejnym ciałom ruch. Wynika stąd, że poszczególne ciała nie mogą istnieć bez siebie nawzajem. Tezę tą odnieść można do samego wyniku inspiracji: dzieło inspirowane, bez elementu inspirującego, nie może istnieć w powstałej formie.

Na przypomnienie zasługują tu też poglądy Johna Locke’a:

„[...] nasze wyobrażenia, idee, wywodzą się z doświadczenia, z postrzegania zmysłowego. Jest ono pierwotnym źródłem wiedzy. To, co postrzegamy, to tylko własności rzeczy. Locke dzieli je na «pierwotne» [...], czyli obiektywne, oraz «wtórne» [...] – subiektywne. Pierwsze są zwią-

²⁸ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2, Warszawa 1988, s. 62.

²⁹ Vogt, *op. cit.*, s. 272.

zane z samymi rzeczami [...]. Drugie [...] – są wynikiem oddziaływania rzeczy [...]”³⁰.

Myśl Locke’a nasuwa skojarzenia z wynikowością obecną u Gassendiego. Sugeruje on, że obecne w nas doświadczenia mają swoje odbicie w tym, co kreujemy; nasze dzieła naznaczone są owym „pierwotnym źródłem wiedzy”. W tej zależności dostrzec możemy element influencji „rzeczy pierwotnych” na „wtórne”, co w konsekwencji odnieść możemy do zjawiska inspiracji, a w szczególności do słownikowej definicji tego słowa, oznaczającego m.in. „wpływ”.

W filozofii George’a Berkeley’a z kolei odnaleźć można odniesienie do zjawiska inspiracji w stwierdzeniu, że

„[...] jakości pierwotne nie występują nigdy w oderwaniu, lecz zawsze w łączności z własnościami wtórnymi”³¹.

Słowa te odnoszą się do elementu inspirującego, który nie tylko wpływa na element inspirowany, ale będąc np. przekształcony poprzez dodanie nowych elementów, tworzy nową jakość. Koresponduje to zresztą z cytowanym poglądem Malebranche’a, według którego każdy ruch jest wynikiem innego ruchu, a wspomniana przez Berkeley’a łączność odpowiadałaby wzajemnemu oddziaływaniu na siebie co najmniej dwóch elementów biorących udział w zjawisku inspiracji.

Przykładem takiego wzajemnego oddziaływania może być wpływ barokowej architektury i rzeźby na określone elementy dzieła muzycznego. W rozbudowanych, odznaczających się monumentalizmem formy utworach religijnych Jana Sebastiana Bacha i Georga Friedricha Haendla dostrzec można pewne podobieństwa z trendami architektonicznymi epoki. Obok wspomnianego monumentalizmu podobieństwa obejmują także mnożenie ornamentów w muzyce, analogiczne do ornamentyki obecnej we wnętrzach barokowych budowli. Mówiąc o wpływie rzeźby na dzieła muzyczne, dostrzec można podobną w obu dziedzinach sztuki dbałość o szczegół. Wzajemne oddziaływanie dwóch elementów (w tym przypadku słowa i muzyki) obecne jest także w barokowej retoryce muzycznej, gdzie obecne w tekście pojęcia lub uczucia mają swe odbicie w stosowaniu określonych figur muzyczno-retorycznych, a ideałem dla kompozytora-muzyka stają się fundamentalne kategorie sztuki retoryki³². Nie można pominąć oczywiście antycznych inspiracji w wykształconej na przełomie XVI/ XVII wieku formie

³⁰ *Ibid.*, s. 288.

³¹ Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 107.

³² Por. T. Jasiński, *Barokowa sztuka retoryki muzycznej. Zarys dziejów*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Artes” vol. III/IV 2005/2006, s. 144-155.

opery³³. Wreszcie, powszechnie stosowana w epoce baroku technika basu cyfrowanego może mieć związek z poglądami Kartezjusza, który pragnął, by „pod względem ścisłości i pewności wszystkie nauki stały się podobne do matematyki”³⁴. Na podstawie basu cyfrowanego budowane były poszczególne akordy, a liczby wyznaczały zależności interwałowe pomiędzy dźwiękami tworzącymi współbrzmienia. Przy Kartezjuszu warto podkreślić, że poszukiwanie „matematycznej” stało się „głównym hasłem i pierwszym zadaniem jego filozofii”³⁵. Poszukiwał metody, która zapewni wiedzy niezawodność. „Miarą niezawodną wiedzy była dla Kartezjusza jasność i wyraźność”³⁶, czyli prostota. Uważał, że zadanie znalezienia metody wypełni analiza. Podobny model myślenia możemy dostrzec w teorii harmonii Jeana Philippe’a Rameau, w której ujęte zostały zasady związków funkcyjnych pomiędzy akordami³⁷. Słynne zdanie Kartezjusza, *myślę, więc jestem*, wprowadza pewne uporządkowanie, obecne np. we wspomnianej teorii harmonii. Warto zwrócić w tym miejscu uwagę, że sam termin *harmonia* jest tożsamy z porządkiem.

Interesującą w kontekście naszych rozważań myśl pozostawił żyjący w XVIII wieku empirysta angielski, David Hume:

„[...] to, co pojawia się w naszym umyśle, to percepcje. Dzieli je na *impresje* (wrażenia) oraz *idee* (wyobrażenia). Te ostatnie są kopiami tych pierwszych, które mają bardziej żywy charakter. Procesy myślowe i pamięć człowieka operują właśnie wyobrażeniami. [...] Hume stwierdza: «Pojawienie się przyczyny naprowadza umysł zawsze, na zasadzie nawykowego przejścia, na ideę skutku»”³⁸.

U Hume’a więc zjawiska inspiracji możemy dopatrywać się we wpływie impresji na idee. Idee nie są tworem nowym, ale poprzez zmianę swego charakteru zostają przekształcone i nadany jest im przez to nowy wymiar. Przenosząc ten sposób myślenia na płaszczyznę sztuki, można posłużyć się porównaniem do techniki wariacyjnej w muzyce, gdzie z tematu – drogą przekształceń – wyrastają nowe jego warianty.

Jeden z czołowych myślicieli Oświecenia, Immanuel Kant, wyznawał pogląd, że

³³ O inspiracjach antycznych świadczy chociażby tematyka librett (m.in. Dafne, Orfeusz).

³⁴ Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 47.

³⁵ *Ibid.*, s. 47.

³⁶ *Ibid.*, s. 47.

³⁷ M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, przeł. E. Dziębowska, Warszawa 1970, s. 523-524.

³⁸ Vogt, *op. cit.*, s. 292-293.

„[...] na to, co postrzegamy zmysłowo, wpływ mają istniejące w nas *a priori* formy odczuwania. [...] Ogólny związek między pojedynczymi faktami poznania ustalają [...] idee. Są to ideały wskazujące nam drogę w życiu”³⁹.

W słowach tych inspiracja rozumiana być może jako oddziaływanie form odczuwania na nasze postrzeganie zmysłowe. Charakterystyczna dla zjawiska inspiracji jest baza, z której czerpiemy; element, który istnieje w świadomości lub w podświadomości, do którego się odnosimy w sposób twórczy. „Wskazuje” on kierunek naszych działań i jest jednocześnie punktem odniesienia w analizie tych działań.

W muzyce epoki klasycyzmu dostrzec możemy odbicie ówczesnych wydarzeń historycznych. W kompozycjach Ludwiga van Beethovena wyczuwalny jest heroizm, a według legendy *III Symfonia Es-dur „Eroica”* miała być dedykowana Napoleonowi. Z kolei *Msza czasu wojny* Josepha Haydna odnosi się do zwycięstwa Bonapartego pod Abukirem. Charakterystyczne dla zjawiska inspiracji w sensie *naprowadzenia umysłu* są w niektórych klasycznych dziełach (np. *VI Symfonia Beethovena*) akcenty programowe, które – poprzez dodanie treści pozamuzycznej – oddziałują na wyobraźnię odbiorcy, sugerując mu określone przeżycia.

Obecne w klasycznej architekturze nawiązanie do starożytności miało swoje odbicie w kulturze i sztuce. Mogło być powodem zainteresowania się kompozytorów tematyką antyczną, obecną np. w dziełach operowych Wolfganga Amadeusza Mozarta (m.in. *Mitrydates, król Pontu, Łaskawość Tytusa*) czy w uwerturze koncertowej *Coriolan* Beethovena. W klasycznej muzyce rozkwita homofonia, co pozwala nam doszukiwać się analogii ze stylistyką budowlą, np. stosowania w architekturze kolumn. Oszczędne stosowanie zdobnictwa zbieżne jest z redukcją bądź całkowitą rezygnacją ze stosowania ornamentów w muzyce.

Patrząc na twórczość operową Mozarta w kontekście wpływów stylistycznych, warto wspomnieć o *Uprowadzeniu z seraju*, której inspiracją była fascynacja ówczesnych wiedeńczyków orientalizmem. Turecka stylizacja dzieła ma swoje odbicie w warstwie instrumentalnej poprzez zastosowanie takich instrumentów, jak trójkąty, dzwonki czy bębny. Były też u klasyków wiedeńskich inspiracje obcą muzyką tradycyjną, by wspomnieć elementy rosyjskie w *Kwartetach Razumowskiego* Beethovena (tematy finału i tria). Zastosowanie tego zabiegu podyktowane było tytułową dedykacją dla księcia i mecenasa kompozytora, Andrieja Kiryłowicza Razumowskiego.

Nawiązując do wspomnianej wcześniej *bazy, z której czerpiemy*, warto odnieść się do dominującej w klasycyzmie budowy okresowej i pracy motywicznej.

³⁹ *Ibid.*, s. 310-311.

Motywy leży u podstaw struktury okresu, może służyć jako podstawa całej kompozycji, może być powtarzany dosłownie, z użyciem progresji lub z zastosowaniem zmian wariacyjnych. Inny przykład – to forma wariacji, tak często obecna w utworach klasyków. Jej istotą jest ściśle odniesienie się do pierwowzoru. Istotnym elementem w świetle naszych rozważań jest wreszcie forma sonatowa. Analizując allegro sonatowe, odnajdujemy kwintesencję zjawiska inspiracji rozgrywającej się wewnątrz samej muzyki: ekspozycję nazwać możemy źródłem inspirującym, przetworzenie tematu opiera się na znaczącym przekształceniu tego źródła oraz wzbogaceniu go o nowe myśli, reprzyza natomiast w bardziej ścisły sposób nawiązuje do ekspozycji, nie jest jednak jej wiernym powtórzeniem. Dodajmy, że pewne rygory formalne nie eliminowały indywidualnego, subiektywnego traktowania poszczególnych form (np. innowacje na gruncie formy sonaty w twórczości Beethovena).

Inspiracja kompozytorów klasycyzmu mogła ponadto wypływać z ich głębokiej wiary. Istnieją przekazy, według których Haydn modlił się zawsze przed rozpoczęciem pracy twórczej, co mogło mieć wpływ na podejmowanie przez niego określonej tematyki utworów.

W dobie romantyzmu Friedrich Wilhelm Joseph Schelling podkreślał, że sztuka jest „przejawem i wytworem ducha ludzkiego”, „jedynym i wiecznym objawieniem” absolutu, boskości, gdzie „spotykają się natura i duch, to, co realne, i to, co idealne, świadome i nieświadome, skończone i nieskończone. Wszystkie te przeciwieństwa [...] mają swoje wspólne źródło w Bogu [...]”⁴⁰. Schelling w swoich poglądach w pewnym sensie odnosi się do filozofii starożytnej, średniowiecznej i filozofii okazjonalistów. Wskazuje bowiem na Boga jako głównego kreatora, który tchnie w twórcę swoją iskrę, poprzez działanie ducha. Inspirację należy tutaj rozumieć jako tchnienie pozwalające człowiekowi – poprzez wykorzystanie swoich zdolności – podjąć pracę twórczą. U Schellinga możemy dostrzec współdziałanie dwóch sfer, realnej i pozazmysłowej; artysta, w jego rozumieniu, jest ogniwem łączącym te dwie płaszczyzny.

Obserwujemy tutaj pewną analogię do tematyki fantastycznej podejmowanej przez kompozytorów romantycznych. W ich dziełach, szczególnie scenicznych, częstym zjawiskiem jest kontakt realnego bohatera ze światem nierzeczywistym (*Wolny strzelec* Carla Marii Webera, Wagnerowski *Tannhäuser*). Można sądzić, że sięganie do tego rodzaju tematyki mogło mieć swoje źródło w ówczesnej filozofii. W kategoriach inspiracji filozofią Schellinga, a w szczególności jego poglądów dotyczących sztuki, rozpatrywać można Wagnerowską ideę *Gesamtkunstwerk*, której założeniem było zjednoczenie wielu dziedzin sztuki w celu pełniejszego oddania

⁴⁰ *Ibid.*, s. 333.

myśli kompozytora (np. *Tristan i Izolda*, *Parsifal*). Trzeba wreszcie wskazać na istotny wpływ romantycznej literatury na powstanie wielu utworów muzycznych. Można w nich dostrzec silne inspiracje na przykład twórczością Johanna Wolfganga Goethego, choćby jego *Faustem* (Faust Gaetano Donizettiego, *Uwertura Faustowska* Ryszarda Wagnera, *Sceny z Fausta* Hectora Berlioz, *Sceny z Fausta* Goethego Roberta Schumanna, *Symfonia Faustowska* Ferenc Liszta).

Istotnym elementem muzyki epoki romantyzmu był subiektywizm wypowiedzi. Twórca wypowiadał się jako jednostka, odsłaniając przed odbiorcą swoje własne odczucia. Przykładem może być autobiograficzna *Symfonia fantastyczna* Berlioz, pierwsze dzieło symfoniczne, w którym zastosowany został pierwotny motyw przewodniego – *idée fixe*. Inspiracją do powstania utworu były przeżycia kompozytora, a *idée fixe* przyjmuje w akcji muzycznej rolę symbolu jego nieszczęśliwej miłości.

Z filozoficznych stanowisk należy przywołać jeszcze poglądy Georga Wilhelma Friedricha Hegla. Niemiecki filozof „próbuję wyjaśnić cały byt przez pojęcie ducha, który wszystko stworzył i jest wszystkim”⁴¹. Twórcza aktywność ducha w kontekście zjawiska inspiracji rozumiana być może tu – podobnie jak u niektórych wcześniejszych myślicieli – jako tchnienie, powodujące powstawanie nowych owoców ludzkiej pracy, w tym wytworów sztuki, muzyki. Dzieło – w myśl teorii Hegla – zawsze nosiłoby w sobie pierwiastek ducha, ponieważ to on był impulsem do ich powstania. Ten pierwiastek duchowy – i zarazem uczuciowy – obecny jest w całej niemalże literaturze muzycznej epoki romantyzmu, od pieśni do opery, od instrumentalnej miniatury do symfonii. Dał o sobie znać w dobie romantyzmu także duch narodowy, będący wyrazem tożsamości poszczególnych nacji, skłaniający kompozytorów do tworzenia utworów opartych na rodzimej tematyce historycznej (np. *Ruslan i Ludmiła* Michaiła Glinki), ludowe legendy, klechdy (np. *Peer Gynt* Edwarda Griega). Bezpośrednim źródłem inspiracji jest tutaj pierwowzór literacki. W narodowym nurcie mieści się również czerpanie wzorców z muzyki tradycyjnej, ludowej, tak dobitnie urzeczywistnione w dziełach Fryderyka Chopina czy kompozytorów *Potężnej gromadki* (Aleksandr Borodin, Milij Bałakiriew, Cezar Cui, Modest Musorgski, Nikołaj Rimski-Korsakow).

Zupełnie inny punkt widzenia i innego rodzaju naświetlenie filozoficzne zależności inspiracyjnych przynosi materialistyczna myśl Ludwiga Feuerbacha, dla którego „miarą wszystkich rzeczy, wszelkiej rzeczywistości” jest człowiek, a „wszystkie idee religijne mają w człowieku właśnie swoje źródło”⁴². Idąc za Feuerbachem, powiemy, że człowiek jest czynnikiem dającym tchnienie ideom. W otaczającej

⁴¹ *Ibid.*, s. 340.

⁴² Vogt, *op. cit.*, s. 348.

nas rzeczywistości mamy odbicie człowieka i jego idei; to on – jako inspiracja i dawca technienia – kreuje rzeczywistość, która jest mu podporządkowana. W muzyce romantyzmu dostrzec można sytuacje, kiedy to od kompozytora wychodzi określona, wyrazista idea, która nadaje kształt jego dziełom. Johannes Brahms przez cały okres swojej twórczości pozostał wierny tradycji muzycznej⁴³, m.in. w przejściu od Beethovena metody pracy tematycznej i techniki wariacyjnej, zamiłowaniu do barokowych form (np. passacaglia, fuga). Do baroku wracał również w swoich oratoriach Felix Mendelssohn-Bartholdy (*Paulus, Elias*), naznaczonych wpływami muzyki Bacha, której Mendelssohn był wielkim orędownikiem. Inne projekcje estetyczne cechowały Johanna Nepomuka Hummła, którego podejście polegało na „cieszeniu się światem przez dawanie radości światu”. Objawiło się to w wirtuozowskich środkach technicznych, obecnych np. w koncertach i sonatach fortepianowych, współtworzących *styl brillant*, który stał się później inspiracją dla Chopina, Liszta i innych przedstawicieli muzyki fortepianowej. Podobne postawy i wpływy ujawniały się w koncertach skrzypcowych Niccolò Paganiniego, Karola Lipińskiego czy Henryka Wieniawskiego.

Powracając do wątku filozoficznego, dodajmy, że w czasach tych były również poglądy opozycyjne wobec cytowanego Feuerbacha, odnoszące człowieka do Boga jako prymarnego źródła dla wszelkich działań. Søren Kierkegaard stwierdził, że „człowiek [...] odnajduje siebie jedynie wtedy, gdy uzna swoją zależność od Boga”⁴⁴. W myśli duńskiego filozofa dostrzec można echa wszystkich tych nurtów, które emitowanie technienia przypisywały czynnikowi boskiemu.

Mówiąc o romantycznych inspiracjach w muzyce, nie można pominąć ważnych związków z innymi dziedzinami sztuki, zwłaszcza z literaturą. Obok wspomnianych wcześniej zależności słowno-muzycznych w pieśni literackiej inspiracje objawiły się na gruncie poematu symfonicznego, zainicjowanego przez Liszta. Kompozytor ten wykazywał duże zainteresowanie literaturą, co zresztą ma odbicie już w nazwie stworzonej przez niego formy, a sama forma jest ściśle uzależniona od konceptu fabularnego wyrastającego z podstawy literackiej. Sięgano też i do plastyki. Przykładem *Obrazki z wystawy* Musorgskiego, który – zachwycony akwarelami i rysunkami Wiktora Hartmanna – postanowił opisać swoje wrażenia językiem muzyki.

Inspiracje malarskie okazały się też niezwykle ważne w powstałym pod koniec XIX stulecia impresjonizmie, gdzie – jak u Claude’a Debussy’ego – dostrzec możemy analogiczne do malarstwa rozwiązania i efekty artystyczne,

⁴³ Zob. L. Erhardt, *Brahms*, Kraków 1969, s. 108.

⁴⁴ Vogt, *op. cit.*, s. 354.

m.in. podobieństwa w zakresie sposobu operowania barwą i kolorystyką, próby uchwycenia ulotności chwili, porzucenie dramatyizmu i patosu.

Kolejną filozoficzno-muzyczną paralełę inspiracyjną możemy wyłowić z myśli Henri Louisa Bergsona, który rzeczywistość postrzegał jako „stawanie się, działanie, akcję”. Ewolucja – według niego – przechodzi „w coraz to nowe wyższe, bardziej śmiałe i niezależne formy”⁴⁵. Opisana przez Bergsona ewolucja dokonuje się w procesie inspiracji – motyw inspirowany „staje się” formą niezależną poprzez dodanie elementów niewystępujących w pierwotnym wzorze i nadanie mu indywidualnego stylu. Muzyczną paralełą mogłoby tu być wykorzystywanie chorału gregoriańskiego przez kompozytorów XX wieku. Śpiew chorałowy, widziany z punktu widzenia współczesnego twórcy, jest w swoich parametrach muzycznych niezwykle ograniczony. Dzisiejszy kompozytor natomiast – wyposażony w wiedzę z zakresu historii muzyki, wypracowanych na przestrzeni wieków technik kompozytorskich, stylów, pomysłów konstrukcyjnych, form *etc.* – ma szansę spojrzeć szerzej i twórczo na pierwotny wzór, czego rezultatem jest zupełnie nowe dzieło, często bardzo odległe już stylistycznie od pierwotnego modelu.

Kolejnym asumptem do namysłu nad problematyką inspiracji są poglądy egzystencjalistów, widzących przede wszystkim „kruchość” ludzkiego istnienia, warunkowaną ciągłymi zagrożeniami ze strony otaczającego go świata. Dla Jeana-Paula Sartre’a ludzka egzystencja była niezrozumiała. Martin Heidegger wskazywał na wpisana w ludzkie życie trwogę przed śmiercią – trwogę wywołaną przeświadczeniem, że śmierć jest przejściem w nicłość⁴⁶. W filozofii egzystencjalistów możemy, z jednej strony, dopatrzeć się elementu przypadkowości, kierującego ludzkim losem, z drugiej – próby odnalezienia przez człowieka swojego miejsca w otaczającej go rzeczywistości.

Tezom egzystencjalizmu wychodzą naprzeciw niektóre zjawiska muzyczne, np. aleatoryzm, który z założenia opiera się na przypadkowości, zastosowany m.in. w *Sonacie fortepianowej nr 3* Pierre’a Bouleza czy – jako aleatoryzm kontrolowany – w *Grach weneckich* Witolda Lutosławskiego. „Nicość” egzystencjalistów mogła zaś być inspiracją do słynnego utworu *Tacet 4’33* Johna Cage’a (cisza: przez 4 minuty i 33 sekundy wykonawca nie wydobywa z fortepianu żadnego dźwięku). Niektórzy dostrzegają w utworze odpowiednik białych obrazów Roberta Rauschenberga⁴⁷. W muzyce konkretnej, np. w kompozycjach Pierre’a Schaeffera *Cinq etudes de bruits* i Pierre’a Henry’ego *Wariacje na drzwi i westchnienie*, odnaleźć możemy z kolei echa filozofii pozytywnej Augusta Comte’a. Popierał on badanie

⁴⁵ *Ibid.*, s. 370-371.

⁴⁶ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t 3, Warszawa 1988, s. 350.

⁴⁷ J. Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2008, s. 33.

przedmiotów „o których można uzyskać wiedzę pewną”⁴⁸, czyli m.in. tych, które są wytworem człowieka. W kompozycji Schaeffera zarejestrowane zostały odgłosy pracy urządzeń mechanicznych; Henry zaś posłużył się nagraniami skrzypiących drzwi. Wykorzystywanie i przetwarzanie obecnych w otaczającej nas rzeczywistości przedmiotów, w tym codziennego użytku (jak żelazko czy koło rowerowe), stało się częstym motywem obecnym w sztuce XX wieku.

Wydarzenia historyczne XX stulecia, w szczególności dwie zgubne ideologie, komunizm i faszyzm, odcisnęły swoje piętno na sztuce, w tym również i na muzyce⁴⁹. Doktryna marksistowska przyniosła estetykę socrealizmu, w myśl której sztuka stała się ideowym oraz propagandowym narzędziem władz komunistycznych, miała wspierać budowę nowego ustroju. Stąd, formułowane przez rządzących, zalecenia sztuki komunikatywnej, prostej, odcinającej się od zachodnich nowości i postaw awangardowych. Kompozytorzy tego okresu, chcąc podtrzymać aktywność zawodową, niejednokrotnie tworzyli na zamówienie władz (m.in. *Kantata na XX-lecie Października* Sergiusza Prokofiewa, kantata *Słońce świeci nad naszą ojczyzną* Dymitra Szostakowicza, *Kantata na pochwałę pracy* Bolesława Woytowicza)⁵⁰. W ideologii faszystowskiej – a najbardziej w niemieckim nazizmie – możemy dostrzec odbicie filozofii Friedricha Nietzschego, który zanegował istniejące wartości i panującą dotąd moralność⁵¹. Wyznawcy faszyzmu, podobnie marksiści, poszukiwali w sztuce możliwości propagowania swojej ideologii. Tak więc, w *Carmina Burana* Carla Orffa dostrzegli walory hołdujące kulturze aryjskiej; promowali też niektóre dzieła powstałe znacznie wcześniej, szczególnie utwory Bacha, którego cenili za wielowiekową „czystość rasową”⁵², oraz Wagnera, który za życia słynął z antysemitycznych przekonań⁵³. W 1933 naziści w Niemczech powołali Izbę Kultury Rzeszy, która miała kontrolować sztukę pod kątem rasowej i estetycznej czystości. Polityka ta skłaniała, a czasem wręcz zmuszała niemieckich kompozytorów do emigracji; wielu podporządkowało się nazistowskiemu wywołaniu. We Włoszech faszystowska ideologia zainspirowała Giuseppe Blanca do skomponowania kilku pieśni (*Orły Rzymu*, *Hymn Imperialny*). Jego utwór *Poże-*

⁴⁸ Tatariewicz, *Historia filozofii*, t. 3..., s. 18.

⁴⁹ Por. A. Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004, s. 205, *passim*.

⁵⁰ Była tu swoista dwutorowość: ci sami kompozytorzy, którzy pisali w duchu socrealistycznym, równocześnie tworzyli muzykę zgodną z własnymi przekonaniami artystycznymi (*Romeo i Julia* Prokofiewa, *De profundis* Woytowicza).

⁵¹ Tatariewicz, *Historia filozofii*, t. 3..., s. 167-168.

⁵² Por. A. Tuchowski, *Rasistowskie podstawy narodowosocjalistycznej myśli o muzyce*, [w:] „Muzyka” 1998, nr 1, s. 48, *passim*.

⁵³ *Ibid.*, s. 44.

gnanie, przemianowany na *Giovinazzę*, stał się hymnem włoskich faszystów. Luigi Dallapiccola w młodości był zwolennikiem faszyzmu, czemu dał wyraz w utworze *La canzone del Quarnaro* (do wiersza Gabriele D'Annunzio, opiewającego roszczenia Włoch związane z wybrzeżem dalmatyńskim). W latach późniejszych stał się skrajnym antyfaszystą, pisząc *Pieśni uwięzionych* i *Pieśni wyzwolenia*.

Przykłady te pokazują, że kompozytorzy nie pozostawali obojętni na uwarunkowania polityczne panujące w ówczesnej Europie. Bardzo często polityka krajów, w których przyszło im tworzyć, skłaniała ich do odstępowania od własnej drogi artystycznej. Jej miejsce zajęła „inspiracja” władzy. Powstałe w ten sposób – przez ograniczenia i naciski – dzieła pobawione były z reguły większej wartości artystycznej i szczerości przekazu.

W czasach najnowszych na tematykę i kształt dzieł sztuki wpływają tendencje globalistyczne, coraz bardziej ekspansywne, stale potęgujące się. Z jednej strony, globalizm służy integracji kultur, a z drugiej – nakłania do przyjmowania i akceptowania narzuconych przez media wzorców. Nie pozostaje też bez wpływu na muzykę. Przykładem gatunku muzycznego, który poddany został procesowi globalizacji, jest jazz. Powstał na początku XX wieku w Nowym Orleanie i był wypadkową tradycyjnej muzyki zachodnioafrykańskiej, europejskiej muzyki artystycznej i rozrywkowej muzyki amerykańskiej⁵⁴. Gatunek ten, docierając początkowo do Europy, a następnie do Azji, szybko rozprzestrzenił się na całym świecie. Warto w tym miejscu zadać sobie pytanie o tożsamość np. jazzu europejskiego. Inspiracją dla samego gatunku są elementy zaczerpnięte z kultur innych kontynentów, ale wykonujący go muzycy, zakorzenieni są w kręgu kultury europejskiej. Ich interpretacja różni się od interpretacji czarnych muzyków amerykańskich. Wynikiem globalizacji w tym przypadku jest zamazywanie się tożsamości gatunku, który poprzez nawarstwianie kolejnych elementów kulturowych może ostatecznie przerodzić się w odrębny styl.

Warto zatrzymać się jeszcze nad postacią Oliviera Messiaena. Kompozytor, który z zamiłowania był ornitologiem, często wykorzystywał w swych utworach motywy śpiewu ptaków (*Katalog ptaków*, *Przebudzenie ptaków*, *Czarny kos*). Inspiracje ornitologiczne polegały u Messiaena na posługiwaniu się w medium instrumentalnym formułami melodycznymi konkretnych gatunków ptaków; kompozytor zamieszczał w odpowiednich miejscach zapisu nutowego, jaki ptak był dla niego inspiracją. Innym rodzajem inspiracji była dawna zasada modalności. Messiaen opracował system skal, siedmiu *modes à transpositions limitées*, który stał się podstawą melody-

⁵⁴ E. J. Berendt, *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*, przeł. S. Haraschin, I. i W. Pankowie, Kraków 1979, s. 18-21.

ki i harmoniki wielu jego utworów⁵⁵. Możemy wykazać tu pewne pokrewieństwa z charakterystycznymi dla okresu średniowiecza i renesansu skalami, które obejmują zarówno nomenklaturę, jak również sposób budowy skal (np. modusu I Messiaena i skali hypodoryckiej). W zakresie innowacji rytmicznych wyraźne są inspiracje starogreckimi stopami metrycznymi. Kompozytor przyjął system rytmów (tzw. rytmy nieodwracalne), które stały się podstawą organizacji czasu w jego utworach. Odrzucenie metrum i sam sposób podejścia kompozytora do rytmiki zbliżony jest do rytmiki poezji starogreckiej. Wyraźne jest w nich również podobieństwo np. do rytmów wschodnich (dzięki nieobecności stałego metrum i miarowości).

Pojawiały się wreszcie u Messiaena niezwykle silne inspiracje religijne. W wielu utworach, którym nadane są tytuły zaczerpnięte z Biblii, liturgii katolickiej czy terminologii teologicznej, kompozytor manifestuje swoją wiarę i postawę⁵⁶. Utwory o charakterze religijnym tworzył przez całe życie. Wśród nich są, między innymi: fortepianowe *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*, organowa *Livre du Saint Sacrement*, wokalnie-instrumentalne *Trois petites liturgies de la Présence Divine*, oratorium *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, opera *Saint François d'Assise*. Znany z głębokiej religijności Messiaen dzieła te traktował jako wyznanie wiary⁵⁷. Religijność Messiaena i jej konsekwencje dla obieranej przez niego tematyki w kompozycjach muzycznych korespondują z myślami zawartymi w pracach teologów (m.in. Hansa Künga i Oswalda Loretza), jakie powstały po Soborze Watykańskim II. Odnaleźć w nich można odniesienia do natchnienia rozumianego jako „aktywność Ducha Bożego w wierzącym i/lub wspólnocie w chwili spotkania z Pismem, które działa inspirująco na nich i umożliwia spotkanie z Bogiem”⁵⁸.

O udziale Boga w procesie twórczym pisał Jan Paweł II w *Liście do artystów*⁵⁹, wskazując, że człowiek, będąc „narzędziem w rękach Boga” i dysponując naturalnymi zdolnościami, pozostaje pod wpływem Boskiej inspiracji:

⁵⁵ Por. T. A. Zieliński, *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Warszawa 1980, wydanie 2, s. 183-185.

⁵⁶ T. Kaczyński, *Messiaen*, Kraków 1984, s. 127. Zob. też Jarzębska, *op. cit.*, s. 169.

⁵⁷ Zob. Kaczyński, *op. cit.*, s. 126.

⁵⁸ Szymik, *op. cit.*, kol. 797.

⁵⁹ „Nieskończenie wiele razy odbłask tamtego doznania [tj. Boskiego stworzenia] pojawiał się w waszych oczach, artyści wszystkich czasów, gdy zdumieni tajemną mocą dźwięków i słów, kolorów i form, podziwialiście dzieła swego talentu, dostrzegając w nich jakby cień owego misterium stworzenia, w którym Bóg, jedyny Stwórca wszystkich rzeczy, zechciał niejako dać wam udział [...] Boski Artysta, okazując artyście ludzkiemu łaskawą wyrozumiałość, użycza mu iskry swej transcendentnej mądrości i powołuje go do udziału w swej stwórczej mocy. Udział ten nie umniejsza oczywiście nieskończonego dystansu między Stwórcą a stworzeniem, na co zwracał uwagę kardynał Mikołaj z Kuzy: «Sztuka twórcza, którą człowiek ma szczęście gościć w duszy, nie jest tożsama ze

„Każda autentyczna inspiracja artystyczna wykracza bowiem poza to, co postrzegają zmysły, i przenikając rzeczywistość, stara się wyjaśnić jej ukrytą tajemnicę. Ma swoje źródło w głębi ludzkiej duszy [...] Wszyscy artyści zdają sobie sprawę, jak głęboka przepaść istnieje między dziełem ich rąk, nawet najbardziej udanym, a olśniewającą doskonałością piękna dostrzeżonego w chwili twórczego uniesienia: wszystko, co zdołają wyrazić, malując, rzeźbiąc i tworząc, jest jedynie przebłyskiem owej światłości, która na kilka chwil zajaśniała oczom ich duszy. Człowiek wierzący nie dziwi się temu, gdyż wie, że przez moment oglądał ów bezmiar światłości, która ma swoje pierwotne źródło w Bogu”⁶⁰.

I dalej:

„Duch Święty – «Tchnienie» (*ruah*) [...]. Jakże bliskie są sobie te słowa: «tchnienie» i «natchnienie!»⁶¹

W słowach tych Papież podkreśla łączność pomiędzy aktem twórczym w wymiarach ludzkim i Boskim. Natchnienie czerpie twórca od Boga poprzez *tchnienie* Ducha Świętego. Sama zresztą analogia słów *tchnienie* i *natchnienie* tworzy pojęciową paralelę do konstatacji o pochodzeniu ludzkiej inspiracji od Pana Boga. To Jego *tchnienie* rozbudza w człowieku możliwości twórcze, które – przy udziale intelektu – są siłą procesu tworzenia⁶².

Wielu twórców przyznaje się do wpływu Boga na ich pracę. Współczesny irański kompozytor Mohammad Reza Darwishi wyznał:

„Muzyka to dla mnie intymna rozmowa z Bogiem. Tak to widzę. Przy każdym utworze, który komponuję, w głębi duszy mówię sobie, że to drobny podarek dla Niego”⁶³.

sztuką w znaczeniu istotowym, czyli z Bogiem, ale jest jedynie sposobem jej przekazywania i udziałem w niej”.

Jan Paweł II, *List do artystów*, [w:] Karol Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice*. Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, red. M. Skwarnicki, J. Turowicz, Kraków 2004, s. 560-561.

⁶⁰ *Ibid.*, s. 565-566.

⁶¹ *Ibid.*, s. 576.

⁶² „Każde autentyczne natchnienie zawiera jednak w sobie jakby ślad owego «tchnienia», którym Duch Stwórcy przenikał dzieło stworzenia od początku. [...] Boskie tchnienie Ducha Stwórcy spotyka się z geniuszem człowieka i rozbudza jego zdolności twórcze. Nawiązuje z nim łączność przez swego rodzaju objawienie wewnętrzne, które zawiera w sobie wskazanie dobra i piękna oraz budzi w człowieku moce umysłu i serca, przez co uzdalnia go do powzięcia jakiejś idei i do nadania jej formy w dziele sztuki.” *Ibid.*, s. 576-577.

⁶³ Cyt. [za:] <http://www.arabia.pl/content/view/291742/137/>.

Rozmowa to wymiana słów, zdań, myśli, a „odpowiedzi” Boga udzielane człowiekowi – to przecież uobecnianie *tchnień* w akcie twórczym, w końcu zaś – zamknięte przez kompozytora *opus*.

Rozważania o inspiracjach i natchnieniach w muzyce mogłyby być jeszcze długo kontynuowane. Pojawiłyby się kolejne przykłady dzieł zrodzonych z wielorakich natchnień, nazwiska wielkich twórców, tytuły utworów, dalsze, niewymienione przez nas źródła i drogi inspiracji, a także następne wypowiedzi filozofów, teologów i innych uczonych. Zgłaszając taką potrzebę – bo ujęcie nasze jest jedynie fragmentaryczne i szkieletowe – mamy świadomość, że nawet najbardziej wyczerpujące dyskursy i wszechstronne egzegezy nie odsłonią prawdziwej natury bardzo wielu inspiracji, które – nie ma co do tego wątpliwości – na zawsze pozostaną tajemnicą.

SUMMARY

In colloquial language we often use the expressions *inspiration* and *creativity* usually as synonymous expressions. Looking at works of art and analyzing them, we can find the influence of these categories which are derived from specific phenomena, experiences, forms *etc.* which could have had an influence on the creation and form of the work of interest to us. Some of them clearly refer to a specific source of inspiration, e.g. literary content, a concrete event, experience or feeling; others only suggest what was the motive of an artist during his/her artistic vision, what inspired and inflamed his/her imagination. We then ask the question concerning the essence of inspiration and creativity. Directing them mainly towards music we must enter the field of philosophical thought, sometimes also theological philosophy as the necessary basis for such meditations and indispensable context which allows us to throw light on the sources of musical compositions.

This article is a review of selected situations in musical compositions within the space of all history of music, in successive epochs – from the ancient till contemporary times; the composition seen from the angle of multiple inspiration and creativity and commented upon and explained by various contexts and parallel phenomena connected – among others – with philosophical and theological views (among others Aristotle, St Augustine, St Thomas Aquinas, F. W. J. Schelling and John Paul II), the revealed word (the Bible), interdisciplinary references (e.g. J. S. Bach, folk music), with ideological and political conditions (e.g. totalitarian doctrines), nature (e.g. birds singing), historic events or the specificity of culture of a given time (e.g. globalism).