

JULIAN GEMBAŁSKI

PIĘKNO ZINTEGROWANE. ORGANY JAKO SYNTEZA SZTUK

Pytając o piękno w muzyce, myślimy zazwyczaj o wrażeniach estetycznych wywołanych dźwiękiem jako głównym tworzywem muzyki. Pojęcie „piękna muzyka” dotyczy całego zbioru elementów dzieła muzycznego, takich jak melodia, harmonia, rytm, wreszcie przebieg utworu w czasie, czyli forma. Ten ostatni element odgrywa tu znaczenie podstawowe, wiąże się bowiem z odbiorem przez słuchacza napięć wywołujących określone wrażenia emocjonalne. Następstwa: thesis – arsis, nabrzmiewanie – wybrzmiewanie, poprzednik – następnik, temat – przetworzenie – reprzyza, czy takie wybrane pojęcia jak punkt kulminacyjny, pauza generalna, kontrast fakturalny – to elementy dzieła porządkujące w swej istocie napięcia emocjonalne, rozłożone w czasie. Ich obiektywna zależność decyduje o konstrukcji dzieła muzycznego, a w dalszej konsekwencji i o logice jego przebiegu formalnego. Wykrycie owej logiki to, jak pisze R. Bukowski, „podstawowy warunek rozumienia muzyki, wyczuwania istotnego piękna, tkwiącego w konstrukcji, odmiennej dla każdego stylu i dla każdego kompozytora”¹.

Przekaz piękna zawartego w dźwięku odbywa się poprzez narzędzie, które ten dźwięk generuje, czyli instrument muzyczny. Ta podstawowa funkcja instrumentu – generowania dźwięku, a więc oddziaływania na zmysł słuchu – poszerzona została z czasem o funkcje czysto estetyczne. Instrumenty muzyczne przybierają w swym rozwoju historycznym coraz bogatszą formę, wykraczającą poza warunkujące ich istnienie parametry fizyczne. Poszukiwanie nowych kształtów instrumentów wiązało się w historii nie tylko z poszukiwaniem coraz lepszych warunków generowania i wzmacniania dźwięku (np. poszukiwanie w instrumentach strunowych odpowiedniej zależności między długością wprawianej w drgania struny a kształtem i wielkością pudła rezonansowego) ale także ze wzbogacaniem ich strony wizualnej, zdolnej poszerzyć zakres oddziaływania instrumentu na inne niż słuch zmysły. U podstaw takiego procesu leżała z pewnością konieczność i intencja przekazania w sposób bardziej pełny samego dzieła muzycznego, w którym z czasem (a także w konkretnych gatunkach muzycznych) konieczne było odwoływanie się do takich jego elementów jak program, symbol, zawartość ideowa, znaczenie, a więc elementów próbujących uczynić z muzyki sztukę semantyczną.

Budownictwo instrumentów stało się więc w ten sposób jednym z obszarów swoistej syntezy sztuk, w której dążenie do równowagi formy i treści znalazło się na pierwszym miejscu. Dominacja funkcji estetycznej zdaje się w niektórych epokach nawet usuwać w cień ich funkcję podstawową – akustyczną. Instrumenty muzyczne są po prostu piękne nawet wtedy, kiedy milczą, a oddziaływanie poprzez dźwięk jest jedynie jednym z komponentów ich funkcji.

W sposób najbardziej doskonały idea syntezy sztuk dokonało się w ponad dziesięciowiekowej historii budowy organów – instrumentu, który historia określiła mianem „króla instrumentów”.

Nazwa ta, pojawiająca się już w wiekach średnich, jednoznacznie określa wyjątkowość organów i ich roli na przestrzeni dziejów. Można śmiało powiedzieć, że będąc na usługach jednej sztuki – muzyki – organy zespoliły w sobie wiele elementów sztuk przedstawiających, odnoszących się przede wszystkim do zmysłu wzroku. Dopełnieniem tego swoistego „ogrodu sztuk” jest istnienie w organach całej sfery techniczno-konstrukcyjnej, łączącej w sposób nie mający odpowiedników w innych dziedzinach sztuki (może z wyjątkiem niektórych obszarów teatru) wyrafinowaną myśl techniczną z najbar-

¹ R. Bukowski, *Metodyka nauczania form muzycznych*, Kraków 1967.

dziej wzniosłymi ideami muzycznymi. Myśl muzyczna, jej filozoficzna interpretacja i sfera znaczeniowa istniejąca w ścisłej koegzystencji z prawami architektury, nauk ścisłych i najszerzej pojętą techniką.

Na początku organów (a było to w III wieku przed Chrystusem) był oczywiście dźwięk. Był to jednak dźwięk, którego parametry estetyczne określały wyliczenia matematyków, zaś sam instrument był rezultatem eksperymentów matematyczno-fizycznych, prowadzonych przez starożytnych uczonych. I nie pięknym przeżyciom estetycznym dźwięk ten miał służyć. Jego piskliwy charakter powodował, że starożytne organy używane były przede wszystkim na wolnym powietrzu i towarzyszyły walkom gladiatorów, a nierzadko pogromom pierwszych chrześcijan.

O estetycznej roli organów, najpierw w sferze dźwiękowej, później także architektoniczno-plastycznej, mówić można dopiero u schyłku X wieku. Wydaje się nawet, że początkowy opór Kościoła wobec organów swe źródło miał nie tylko w pogańskim ich rodowodzie, ale i w estetycznej „obcości” ich dźwięku, konstrukcji i architektury. Świadczą o tym ówczesne przekazy, wyraźnie wskazujące na szlachetność i doskonałość muzyki wokalne oraz na obcość i nieporadność „narzędzia”, jakim były organy. We wczesnym średniowieczu organy przybierają już postać architektoniczną porównywalną z innymi elementami wyposażenia romańskiej, a później gotyckiej świątyni. W okresie gotyku przybierają postać zamykanej szafy ołtarzowej (np. tryptyku). Zespół brzmieniowy uszeregowany jest więc nie tylko według reguł wynikających z praw akustyki (proporcje piszczałek w naturalnym układzie zmieniającej się długości fali), ale i z zasad symetrii stosowanej w architekturze. Instrument łączy już wówczas przynajmniej trzy dyscypliny: muzykę, architekturę i plastykę.

O ile architektura mogła wychodzić spod ręki samego twórcy instrumentu – organmistrza, będącego de facto konstruktorem i autorem koncepcji brzmieniowej, o tyle dekoracja stawała się domeną samodzielnych mistrzów – malarzy i snycerzy. Rozbudowa strony wizualnej ustawia organy momentalnie w podwójnej roli: instrumentu muzycznego – o funkcji najpierw czysto użytkowej, później także artystycznej oraz jako swoiste przedłużenie „Biblii dla ubogich” wyrażające się w figuralnych przedstawieniach scen biblijnych, alegorii i symboliki o znaczeniu dydaktycznym. Komplikacja architektury organów w powiązaniu z coraz bogatszym programem ikonograficznym buduje „przestrzeń sakralną” organów – wymiar, który z tym instrumentem kojarzy się nieodmiennie także w czasach nam współczesnych.

Rola architektury organów ogromnie wzrasta w okresie renesansu. Szafy organowe przyjmują postać budowli monumentalnych, opartych na porządkach architektonicznych przejętych ze starożytności, z dość jeszcze oszczędną dekoracją snycerską typu figuralnego. Identyfikacyjny punkt wyjścia przyjmuje barok, poddając się jeszcze bardziej regułom architektury monumentalnej wzorowanej na wczesnych świątyniach włoskich. Szczególna rola przypada tu architektowi Francesco Borrominiemu, twórcy fasady kościoła Santa Agnesa w Rzymie, którego realizacje mogły być inspiracją dla organmistrzów baroku w południowej Europie. W budowanych wówczas instrumentach regułą staje się operowanie wklęsło-wypukłą linią prospektu, zaś logiczne proporcje, związane wcześniej nie tylko z regułami klasycznej geometrii, ale i porządkiem akustycznym, zatracają swe pierwotne znaczenie². Organmistrzowie tego okresu, okreśłani często jako „architekci organów”, angażują całe zespoły wąskich specjalistów, takich jak rzeźbiarze, snycerze, pozłotnicy, malarze, witrażyści, ebeniści, zaś do wykonywania dekoracji malarskich angażowane są całe pracownie. Prospekty organowe zawierają cały arsenał ówczesnej sztuki dekoratorskiej, od liści akantu, zwojów, wici i kwiatów, poprzez przedstawienia figuralne – puttów, aniołów, do monumentalnych rzeźb króla Dawida i św. Cecylii. Przedstawienia te związane są z elementami boecjańskiej teorii muzyki: niedostępna niedosko-

² J. Radziejewicz-Winnicki, *Architektura barokowych organów na Śląsku*, w: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, Katowice 1980. Prace Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibl. Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach, Nr 6.

nałym zmysłom ludzkim i ogarniająca wszechświat „musica mundana”, jako muzyka sfer niebieskich (muzykujące anioły, słońca, dzwonki) oraz pojmowana przez ludzkie zmysły i wyrażana przez dźwięk „musica humana”, która nie jest niczym innym niż modlitwą.

Znakomity opis takiej koncepcji muzyki przytacza znawczyni problematyki prospektu organowego, Ewa Smulikowska: „...Niejednokrotnie celem tym silniejszego oddziaływania na wyobraźnię wiernych „organetto” św. Cecylii wyposażone było w grające piszczałki. Jako motyw dekoracji plastycznej prospektów (...) często występują także wyobrażenia samych instrumentów lub nawet całych ich zestawów. Nie należą do rzadkości symboliczne przedstawienia ptaków: orła, interpretowanego jako Miłość Boża, Potęgę a zarazem Moc Kościoła oraz Pelikana oznaczającego Najwyższą Ofiarę. Niejednokrotnie też prospekty zdobią rzeźby Świętych, najczęściej patronów: kościoła, zakonu, miasta lub fundatorów. Niektóre figury stanowiły dzieła z pogranicza mechaniki i sztuki: ruchome ich części, wprawiane w ruch podczas gry organów, to przeważnie skrzydła i ręce aniołów, uderzające w trzymane instrumenty lub unoszące się do góry”³.

W parze z doskonałością zewnętrzną idzie doskonałość brzmienia. Barokowe organy odznaczają się niezwykle bogactwem barw, zestawów kolorystycznych, umożliwiając tworzenie niezliczonych kombinacji wyrazowych, dynamicznych, są też doskonałe pod względem technicznym. Zachowane liczne opisy, jakkolwiek nieprecyzyjne i umowne, jak zawsze przy próbach opisywania dźwięku, odwołują się do kategorii czysto estetycznych (brzmienie monumentalne, dźwięk piękny, barwa subtelna, słodczy brzmienia, brzmienie anielskie itp.) a także do wrażeń emocjonalnych (porównywanie do potęgi niebios lub śpiewów anielskich, uczuć wzniosłości lub grozy itp.). Ukazują organy jako rzeczywistość mistyczną, a muzykę organową jako integralną część obrzędu liturgicznego.

Równowaga między warstwą brzmieniową a architekturą i wystrojem plastycznym organów utrzymywała się aż do czasów romantyzmu. U jej źródeł tkwiła z pewnością rola, jaką poszczególne epoki powierzały organom w kontekście ich obecności w świątyni. Ich zdolność do oddziaływania na odbiorcę w kilku płaszczyznach równocześnie umożliwiała w przeszłości i umożliwia dzisiaj przekazywanie treści estetycznych (kontakt z abstrakcyjnym, aczkolwiek mocno działającym na wyobraźnię dźwiękiem, kontakt z obrazem jako rzeczywistością plastyczną) oraz etycznych i religijno-moralnych (program ideowy wystroju rzeźbiarskiego i malarskiego, symbolika podstawowych pojęć religijnych i filozoficznych, ikonografia). Uczestnik nabożeństwa czy potencjalny słuchacz organów w okresie baroku wchodził od razu w rzeczywistość wielowymiarową, która nie tylko pobudzała jego wyobraźnię muzyczną czy wrażliwość na piękno dźwięku i obrazu, ale „wplatała” go w ustalony „porządek rzeczy” – system wartości, którymi żył on na co dzień i których nie negował.

Organy swą wielowymiarowością budowały więc człowieka, jego duszę i odczucia, zbliżały go do misterium wiary i pomagały akceptować otaczający świat. Wagę takiego posłannictwa organów rozumiemy wyraźniej, kiedy uświadomimy sobie zasięg tego instrumentu i możliwość jego oddziaływania praktycznie na całą ówczesną społeczność. Żaden inny instrument w historii muzyki nie oferował odbiorcy tak syntetycznej wykładni sztuk, jak czynią to organy. Epatowanie dźwiękiem, obrazem, rzeźbą, dynamiką architektury, ruchem figur i wielu innymi elementami dźwiękowo-wizualnymi, dostarczało człowiekowi wrażeń, które odbierał przynajmniej w dwóch podstawowych wymiarach: estetycznym (dźwięk plus całe decorum odbierane było po prostu jako piękne i zadziwiające) oraz religijnym (kontakt z tajemnicą, odniesienia do rzeczywistości sakralnej, element wspólnotowego oddawania czci Bogu itp.).

Tak pojęta rola organów wiąże się ściśle z miejscem, w którym organy budowano. Przyjęcie organów przez Kościół zachodni (w VII wieku) wiązało je szybko z przestrzenią świątyni – zarówno przestrzenią architektoniczną, jak i przestrzenią ideową. Organy przyjęły więc na siebie funkcje, jakie nigdy nie stały się udziałem innych instru-

³ E. Smulikowska, *Prospekty organowe w dawnej Polsce*, Wrocław 1989.

mentów. Dlatego podlegały w swej ewolucji tym samym zmianom, jakim podlegała świątynia w sensie architektonicznym, a Kościół w sensie mistycznym. Pełniły rolę użytkową – przede wszystkim jako narzędzie generujące dźwięki oraz wspomagały nauczanie Kościoła, rozszerzając swą funkcję podstawową (służba poprzez muzykę) o funkcję służby poprzez formę zewnętrzną, dekorację, „dramaturgię” przestrzeni. W równoległe rozwijających się instrumentach, np. smyczkowych czy dętych, funkcje wykraczające poza funkcję podstawową, a więc tworzenia muzyki, redukowane były zwykle do niezbędnego minimum. Dekoracja plastyczna pełniła jedynie funkcję estetyczną, chcąc dodać instrumentowi piękna, bez „zlecania” mu roli dydaktycznej. Rzeźbione główki skrzypiec Grobliczów czy Amatiego nie rozszerzają ich oddziaływania na słuchacza, a jedynie pozwalają mu na obcowanie z pięknem. Funkcje pozaestetyczne dekoracji instrumentów muzycznych spotkać można głównie w renesansowych i barokowych instrumentach klawiszowych (klawesyny, klawikordy) oraz w XIX-wiecznych fortepianach i pianinach.

Organy, poprzez swoją wielowarstwowość, do której dochodzi jeszcze fascynująca technika, korzystająca głównie z mechaniki, prowadziły do stanu obcowania z pięknem zintegrowanym, wpływającym na całą osobowość odbiorcy. Nawet kiedy milczały, oferowały odbiorcy kilka obszarów fascynacji i nie pozostawiały go w sytuacji estetycznego chaosu. Musiały wywoływać i chyba do dziś wywołują także w nas, odbiorcach współczesnych, pozytywne stany emocjonalne. Podobnie jak kiedyś, wznoszą nas swym dźwiękiem, bogactwem form i treści w obszary duchowych uniesień czy mistycznej ekstazy. W tym sensie przyjętą kiedyś świadomie rolę przekaźnika najbardziej ważnych dla osoby ludzkiej wartości: poczucia sacrum, poczucia piękna, odczuwania równowagi duchowej, wreszcie doświadczenia rzeczywistości Boga – pełnią także w naszych czasach.

Niektóre okresy historyczne rezygnowały z tak pojętej roli organów, głównie poprzez redukcję elementów wizualnych. Np. w okresie romantyzmu zaczyna tracić znaczenie decorum plastyczne. Rezygnacja z wystroju malarskiego i rzeźbiarskiego uwypukla na nową samą architekturę, sięgając często do tzw. neostylu (prospekty neoromańskie, neogotyckie, kompilacyjne). Warstwa brzmieniowa ewoluuje w stronę naśladownictwa brzmienia orkiestry symfonicznej. Organy oddziałują przede wszystkim potęgą brzmienia, ale i całą gamą subtelnych barw rejestrów imitujących instrumenty orkiestrowe. Wiek XX posuwa się jeszcze dalej: w niektórych kręgach „modernistycznych” zanika nawet architektura. Organy są tylko jakością dźwiękową, a ich wnętrze ze skomplikowanym mechanizmem skrywa się za „plotem” z piszczałek, układanych często wbrew logice, a nierzadko bez respektowania podstawowych zrozumiałych dla wszystkich kategorii piękna.

Postrzeganie organów jedynie jako narzędzia muzycznego doprowadziło także do przerostu techniki nad sztuką, co objawiało się m. in. w stosowaniu systemów sterowania instrumentem naruszających podstawową komunikację między grającym a dźwiękiem (problem tzw. traktury, czyli systemu połączenia klawisza z piszczałką). Efektem takiej postawy, przekreślającej zasadę syntezy sztuk oraz syntezy sztuki i techniki, był częściowy upadek budownictwa organowego. Reakcją było zwrócenie się pod koniec lat trzydziestych ku organom baroku, a więc ku idei „pięknego zintegrowanego”. Na pierwszym miejscu postawiono sprawę dźwięku jako punktu wyjściowego dla każdego instrumentu muzycznego. Stopniowo zarówno organiści, jak i budowniczowie organów dostrzegać zaczęli wagę pozostałych elementów organów, a więc jego architekturę, mechanikę i stronę plastyczną. Wypracowana przez barok synteza stała się u podstaw odnowy, która realizuje się w instrumentach budowanych obecnie na całym świecie, w tym także (po latach oporów ze strony wielu budowniczych i użytkowników) w Polsce. Organy przyjęły na powrót funkcję „instrumentu integralnego” – nośnika muzyki, formy architektonicznej, obrazu, dekoracji, programu ideowego.

W wielu świątyniach stają się na nowo dziełem sztuki ubogacającym człowieka poprzez dźwięk, dziełem trafiającym w głąb ludzkiej duszy, budującym jego wrażliwość na piękno i kierującym jego myśl ku Bogu.