



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Recenzja

**Author:** Ireneusz Gielata

**Citation style:** Gielata Ireneusz. (2021). Recenzja. W: M. Kompała (red.), "Jordi Savall: Doctor Honoris Causa Universitatis Silesiensis" (S. 41-52). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

# Recenzja / Review

**dr hab. Ireneusz Gielata, prof. UŚ**

Wydział Humanistyczny

Uniwersytet Śląski w Katowicach

**Assoc. Professor Ireneusz Gielata**

Faculty of Humanities

University of Silesia in Katowice, Poland



Na obrazie Vermeera *Lekcja muzyki (Dama przy wirginalu w towarzystwie mężczyzny, ok. 1662–1665)* młoda kobieta gra na instrumencie. Na spodzie jego wieka widnieje napis: *Musica laetitiae comes – medicina dolorum* („Muzyka towarzyszką radości – lekarstwem na cierpienie”). W myśl tych słów muzyka nie jest jedynie – jak określa to Nicolaus Harnoncourt – swoistą „mową dźwięków”, lecz czymś więcej, czymś, co wykracza poza nią samą. Muzyka leczy i wyzwala radość, a więc uśmierza ból, koi rany, uwalnia od ciężaru smutku czy goryczy czarnej melancholii, potrafi stwarzać dobry nastrój, nieść wesołość, przemieniać chwile ludzkiego życia w epikurejskie doznania. Od wieków poświadczają to twórcy literatury, jak chociażby Jan Kochanowski, który w jednej z *Pieśni* stwierdza:

A kiedy równe towarzystwo siędzie,  
Prędką dobrą myśl, a tym jeszcze chutniej,  
Gdy nie bez lutniej.  
Lutnia – wódz tańców i pieśni uczonych,  
Lutnia – ochłoda myśli utrapionych (16, ks. II)

Natomiast Baltazar Castiglione w *Księżce o dworzaninie* wskazuje na lecznicze właściwości sztuki dźwięków:

[...] używa się w Apulii rozmaitych instrumentów muzycznych i wynajduje rozmaite dźwięki w tym celu, żeby ten sam humor, który powoduje chorobę, za sprawą pewnej zbieżności istniejącej pomiędzy tą właśnie wilgocią a jednym z dźwięków, uległ natychmiastowemu zmieszaniu i do tego stopnia poruszył chorego, iżby ów poprzez to podniecenie wyzdrowiał (przeł. A. Borowski).

Instrument muzyczny posiada zatem niezwykłą moc. Kochanowski przypisywał ją lutni, inni twórcy renesansowi – violi da viola da gamba. To szczególnie instrument. Nie posiada jak wiolonczela nóżki i dlatego podczas gry większość jej odmian, na co wskazuje nazwa (wł. *gamba* – ‘noga’), trzyma się w pozycji pionowej na nodze lub pomiędzy kolanami. W ten sposób wtapia się ona w ciało muzyka, stając się niejako „ludzkim głosem”.

Violę da gamba znajdujemy na obrazie Vermeera. Leży na geometrycznej posadzce, nieopodal wirginału, obok krzesła w kolorze lawendy z rozbłyskującymi ćwiekami i stołu pokrytego strojnym kobiercem z pieczołowicie odmalowanym porcelanowym dzbanem na srebrnej tacy, którego kredowa, intensywna biel wręcz oślepia. Leży niema i porzucona, jakby w przeczuciu swego losu. Ten jeden z najpopularniejszych instrumentów w renesansie i baroku wiek oświecenia skazał na zapomnienie. Jej cichy, delikatny, przymgłony głos stłumiły mocne brzmienia dynamicznych wiolonczel, które obok skrzypiec zdominowały instrumentarium muzyki tworzonej od czasów romantyzmu. Viola da gamba jednak zupełnie nie zamilkła. Marcel Proust w drugim tomie *W poszukiwaniu straconego czasu*, mówiąc o miłośnikach starych nazw, dzieli się spostrzeżeniem, że „dzięki tej kolekcji zamierzchłych dźwięków dają sami sobie koncerty, na sposób tych, co nabywają viola da gamba i viola d’amore, by uprawiać starą muzykę na dawnych instrumentach” (przeł. T. Żeleński-Boy). Na violi, jak „wspomina o tym mimochodem”, gra narrator *Doktora Faustusa* – Serenus Zeitblom: „mogłem czasami, gdy mnie o to proszono, przyczynić się do zabawienia towarzystwa grą na mojej viola d’amore” (przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza). Właściwie nieobecna na salach koncertowych i w zapisach fonograficznych, wiodła swój skryty i niemy żywot do chwili, kiedy sięgnął po nią Jordi Savall.

Kiedy zaczynałem grać na violi da gamba – wspomina po wielu latach – nie było jeszcze nauczycieli, którzy mogliby mnie poprowadzić.

[...] Pierwsze kompozycje przeznaczone na wiolę grałem w roku 1966, a pierwszą płytę z tym repertuarem nagrałem w roku 1975. Spędziłem więc dziesięć lat grając codziennie te utwory. Zacząłem od *Premier Livre* Marina Marais, kolejno brałem pierwszą, drugą i następną stronę. Grałem je, nie mając o tej muzyce najmniejszego pojęcia. Jednak z upływem czasu wszystko stopniowo znajdowało swoje miejsce, aż nadchodził moment, kiedy wyczuwałem, że dany utwór staje się dla mnie jasny (cytat za: D. Czaja, *Kwintesencje. Pasaże barokowe*, Kraków 2014, s. 65).

W latach 60. i 70. minionego wieku Jordi Savall zwrócił się w stronę violi da gamba i zaczął uprawiać z misterną wirtuozerią sztukę gry na dawnym instrumencie. Jako instrumentalista dołączył do Gustava Leonhardta i Nicolausa Harnoncourta, którzy dekadę wcześniej założyli pierwsze zespoły muzyki dawnej. Światu muzycznemu przywrócił niezwykle dzieło – ogromną ilość zbiorów mistrzowskich kompozycji, a słuchaczom przenikliwy głos violi, na której grywał bohater Tomasza Manna. Od 1975 roku Savall pieczołowicie wydobywa z zapomnienia zapisy nutowe i nagrywa kolejne płyty z muzyką gambową, między innymi: Marina Marais’go i jego mistrza i nauczyciela Jeana de Sainte-Colombe’a, François Couperina, Antoine’a Forqueraya, Luisa de Caix d’Hervelois, Orlanda Gibbonsa, Anthony’ego Holborne’a, Tobiasa Hume’a, Williama Lawesa, Matthew Locke’a, Alfonsa Ferrabosco i Diego Ortiza, a także zbiory z muzyką celtycką, foliami czy wariacjami ostinatowymi. Dokonał zjawiskowej transkrypcji na rodzinę barokowych viol Bachowskiej *Kunst der Fuge* (AVSA 9818 A+B), z grupą gambistów i lutnistą José Miguelem Moreno odmalował za pomocą rzewnych dźwięków odcienie ludzkich łez (zob. J. Dowland, *Lachrimae or Seaven Teares*, ES 8701), a także z niezwykłą finezją i muzyczną precyzją wraz innymi mistrzami gry na gambie (M. Müller, S. Watillon, S. Casademunt, W. Kuijken i P. Pierlot) wydobył gęstą, wielobarwną fakturę „niebiańskich” *Fantazji* Henry’ego Purcella (zob. H. Purcell, *Fantasias for the viols* 1680, ES 8536). Przez lata udało się muzykowi

stworzyć niepowtarzalną kolekcję nagrań, którą zgodnie z tytułem jego jednej z solowych płyt można nazwać *Les Voix Humaines* (zob. AV 9803). Systematycznie i z historyczną skrupulatnością rejestrował też nagrania zbiorów olśniewających pieśni z towarzyszeniem viol da gamba i innych instrumentów, najczęściej z Montserrat Figueras (nieżyjącą już żoną muzyka). Niewątpliwie muzyczną perłą spośród nich jest antologia kołysanek *Ninna Nanna 1500-2002* (zob. AV 9826, warto dodać, że w duetach Montserrat Figueras śpiewa tu z córką – Arianną Savall).

Równocześnie z twórczością gambową Jordi Savall wydaje płyty z klasycznym repertuarem. Zakłada trzy zespoły: Hespèrion XX, który w naszym stuleciu przyjął nazwę Hespèrion XXI, La Capella Reial de Catalunya i Le Concert des Nations; z tymi zespołami nagrał na instrumentach z epoki między innymi: muzykę Jana Sebastiana Bacha (*Mszę h-moll* BWV 232, *Koncerty brandenburskie*, *Uwertury* BWV 1066–1069, *Musikalisches Opfer*), msze (*Missa Bruxellensis* i *Missa Salisburgensis*) Heinricha von Bibera, *Les Concerts Royaux* i *Les Nations* François Couperina, arie i lamentacje oraz *Vespro della Beata Vergine* (*Nieszpory Maryjne*) i operę *Orfeusz* Claudia Monteverdiego, kilka koncertów, operę *Farnace* i oratorium *Judyta triumfująca* Antonia Vivaldiego, symfonie (nr 39, 40, 41) i *Requiem* Wolfganga Amadeusza Mozarta, 3 symfonię Es-dur op. 55 „Eroica” Ludwiga van Beethovena, a ostatnio *Weihnachts Oratorium* Jana Sebastiana Bacha, tragedię liryczną *Alcione* Marina Marais’go czy *Passion* Tomása Luisa de Victorii. Jednak Savall nigdy nie zamknął się w granicach kanonu. I to najbardziej odróżnia go od innych pionierów gry na dawnych instrumentach. Od samego początku swojej działalności artystycznej Jordi Savall zajął się studiami nad muzyczną i muzykologiczną przeszłością, otwierając się, jak nikt przed nim wcześniej, na jej geograficzną, kulturową i antropologiczną różnorodność. Skwapliwie przeszukiwał przeróżne archiwa, wydobywając z nich zapomniane zapisy nutowe, studiował nieczytane od lat traktaty (i to nie tylko muzykologiczne), rekonstruował dawne instru-

menty, a – co najważniejsze – z niebywałą intuicją odnajdywał w różnych częściach świata śpiewaków obdarzonych niepowtarzalną barwą głosu i wirtuozów gry na instrumentach, charakterystycznych dla poszczególnych krain czy regionów, których zapraszał do realizacji wielokulturowego projektu muzycznego. W efekcie tej wieloletniej, iście benedyktyńskiej pracy, powstało w dziejach fonografii dzieło unikatowe, będące w swej istocie – na co wskazują już tytuły i podtytuły samych płyt – rozpiętym ponad epokami „muzycznym dialogiem” pomiędzy odmiennymi kulturami. Przywołajmy kilka z nich: *Bailar Cantando. Fiesta mestiza en el Perú. Codex Trujillo, ca. 1780* (AV 9927), *Diáspora Sefadí. Pour que Ilorax blanca niña – romances vocales. Las estrellas de los cielos – música instrumental* (AV 9809 A+B), *El Nuevo Mundo. Folías criollas* (AVSA 9876), *Esprit D’Arménie* (AVSA 9892), *Esprit des Balkans* (AVSA 9898), *Granada. Desde la fundación del reino de Granda, expansión y esplendor del Al-Ándalus, hasta su incorporación al reino de Castilla y León y la conversión forzada de los musulmanes. 1013–1502* (AVSA 9915), *Hispania & Japan Dialogues* (AVSA 9883), *Istanbul. Dimitrie Cantemir. „Le Livre de la Science da la Musique” et les traditions musicales Sépharades et Arméniennes* (AV 9870). To dzieło wyrasta z idei tworzenia miejsc spotkania – spotkania tradycji z nieredukowalną i wprawiającą w zdumienie oraz zachwyty wielogłosowością kultur muzycznych. *De la Iberia Antiqua al Nuevo Mundo (1550–1750)* – głosi wymownie podtytuł płyty *Villancicos y danzas criollas* (AV 9834). I rzeczywiście wszystkie te nagrania przedstawiają materiał, który mieści się w jakichś granicach od – do, wytyczając każdorazowo osobliwą przestrzeń, w której poprzez muzykę wydarza się spotkanie z tym, co inne, odmienne, obce, nieswojskie. W ten sposób nagrane przez Jordiego Savalla i jego zespoły dzieła muzyczne ujawniają swą sprawczą moc. Jaką?

Odpowiedź na to pytanie stanowi seria płyt w formacie książkowym, którą Dariusz Czaja nazwał „biblioteką Savalla” (zob. D. Czaja, *Kwintesencje*, dz. cyt., s. 76–83). Obok materiału muzycznego każda z tych dźwiękowych



„książek” posiada swoistą oprawę plastyczną, złożoną z licznych obrazów, rycin, rysunków, miedziorytów i drzeworytów, a także fotokopii map ze starych atlasów czy dawnych notacji muzycznych. Tytuły zwięzłe i trafnie ujmują tematykę pojedynczych tomów. Wymieńmy choć parę z nich: *Christophorus Columbus. Paraísos Perdidos* (AVSA 9850 A+B), *Dinastia Borgia. Chiesa e potere nel Rinascimento* (AVSA 9875), *Erasmus van Rotterdam. Éloge de la Folie* (AVSA 9895 A/F), *Francisco Javier 1506-1553. La Ruta de Oriente* (AVSA 9856), *Ibn Battuta. Le Voyageur de l’Islam* (AVSA 9930), *Les Routes de L’Esclavage 1444-1888* (AVSA 9920), *Mare Nostrum* (AVSA 9888), *Ramon Llull. Temps de conquestes, de diàleg i desconhort* (AVSA 9917), *Venezia Millenaria 700-1797* (AVSA 9925). Tym, co wyróżnia ten cykl płyt od innych dokonań Savalla, jest prymat słowa zapisanego nad „mową dźwięków”. Podstawową materią są tutaj różnego rodzaju teksty, na przykład Erazmiańskiej *Pochwały głupoty* czy relacji XIV-wiecznego podróżnika, Muhammada Ibn Battuty, przełożonej na język polski pod tytułem *Osobliwości miast i dziwy podróży 1325-1354*, które Savall odczytuje za pomocą muzyki. Nie dokonuje zatem „umuzycznienia” tekstu satyry Erazma czy średniowiecznej relacji z wędrówek szlakami państw muzułmańskich, lecz przeprowadza ich wieloaspektową i nowatorską lekturę. Wobec tego można uznać Jordiego Savalla również za wytrawnego filologa. Nic tego bardziej tego nie potwierdza niż „książka” wydana przez Alia Vox w 2005 roku, która otwiera całą „bibliotekę” – *Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha. Romances y Músicas* (AVSA 9843 A+B).

Savall zaznacza w dołączonym do niej komentarzu, że odnalazł w powieści o losach błędnego rycerza dotąd nieodkryty „muzyczny skarb” w postaci niemałej ilości ballad, pieśni czy madrygałów. I rzeczywiście, bohaterowie Cervantesa nader często śpiewają. Na przykład: w czasie spotkania don Kichota i jego giermka z koziarzami śpiewa Antonio przy akompaniamencie gęśli „romans o swoich miłościach”, dowodząc zarazem, że „w górach i lasach też są ludzie znający się na muzyce” (przeł.

W. Charchalis, kolejne cytaty z powieści podają za tym przekładem; I, 11), na odmianę, bez akompaniamentu śpiewa Cardenio i to dwukrotnie, za pierwszym razem „słodko i delikatnie”, wprawiając słuchaczy w „zdumienie i zadowolenie”, a za drugim – „smutnym głosem jęcząc z boleści” (I, 27). Przy wtórze harfy śpiewa romans podstępna Altisidora, próbując uwieść dla hecy Don Kichota (II, 44). W końcu śpiewa i sam rycerz, co szczegółowo, nie bez krztyny ironii, zapowiada przepysznie narrator: „o jedenastej godzinie w nocy znalazł don Kichot w swej komnacie vihuelę, a nastroszy ją najlepiej jak potrafił, splunął i odchrząknął, a następnie głosem jeszcze chropawym, choć nie fałszywym, zaśpiewał następującą romancę, którą sam tamtego dnia ułożył” (II, 46). Ta scena nie może nikogo dziwić, wszak już w pierwszym tomie rycerz pouczał Sancza Pansę, że „wszyscy, albo większość błędnych rycerzy z minionych wieków, to byli wielcy trubadurzy i wielcy muzycy, gdyż te dwie umiejętności albo łaski, by lepiej je nazwać, są przypisane zakochanym błędnym rycerzom” (I, 23). W całej powieści melodie pieśni mieszają się z dźwiękami instrumentów i odgłosami natury. Narracja Cervantesa tętni muzyką! Lektura Jordiego Savalla wydobywa jej głos, który niknie w trakcie cichego czytania. Rozśpiewany *Don Kichot*, pierwsza z pozycji „biblioteki Savalla”, udziela więc ważkiej i wzorcowej lekcji – wyrywa z niemoty, bezgłośnego czytania, „otwiera oczy” na „mowę dźwięków”, przywraca lekturze słuch. *Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha. Romances y Músicas*, a za nią wszystkie następne muzyczne tomy, ukazują słowo, które materializuje się poprzez dźwięk, dokonując tym samym krytyki lektury opartej na okulocentrycznym paradygmacie, co pozwala filologii odciąć się od hegemonii wzroku i powiązać akt czytania z praktyką słuchania.

Tekst „libretta” o przygodach błędnego rycerza, ułożony przez Jordiego Savalla, poprzedza motto zaczerpnięte z powieści Cervantesa: „Donde hay música no puede haber cosa mala”. To swoisty podpis autorski, który niczym sentencja z obrazu Vermeera, wskazuje na to, czym w swej isto-

cie pozostaje dla niego muzyka. Autorzy polskich przekładów – Anna Ludwika Czerny i Zygmunt Czerny, ale też Wojciech Charchalis, w tym przypadku są zgodni i kwestia, którą wygłasza w powieści Sanczo Pansa, w obu wersjach tłumaczeń brzmi tak samo: „gdzie jest muzyka, nie może być nic złego” (II, 34). Czy zatem muzyka posiada sprawczą moc chronienia przed złem? I czy – jak dopowiada giermek – „muzyka zawsze oznacza radość i zabawę”? (II, 34, rozstrzelanie I.G.).

Do motta dopisujemy znak zapytania, dlatego że stawia go już sama powieść. Przecież słowa wiernego druha rycerza padają w określonej sytuacji. Hałaśliwa wrzawa dźwięków, „jakby Maurów przystępujących do bitwy”, złożona z nachodzących na siebie odgłosów trąbek i rogów, dudniących bębnow i jazgotu piszczących fujarek, która po chwili przemienia się i przechodzi w „delikatną i przyjemną muzykę”, to – jak pamiętamy – nic innego jak maskarada urządzona przez parę książąt po to, aby zakpić z obłądu rycerza (II, 34). Giermek wygłasza sąd o sztuce dźwięków zasłuchany w muzykę odgrywaną dla uciechy i żartu, a jak ostrzega Miguel de Unamuno w *Żywocie don Kichota i Sancza*, „żarty człowieka są gorsze niż agresywność dzikiej bestii, która was atakuje z głodu. Gdy człowiek zaczyna staczać się w żart, może zatrzymać się dopiero na dnie zbrodni i ostatecznej podłości. Wiele najhaniebniejszych czynów ma swój początek w żartach” (przeł. P. Fornelski). A zatem spod słów Sancza wyziera gorycz Cervantesowskiej ironii – ironii, którą przenikliwie odsłania „biblioteka Savalla”, a zwłaszcza dwa jej przejmujące tomy: *Jeanne D'Arc. Batailles et Prisons* (AVSA 9891) i *Le Royaume Oublié*, o jakże gorzkim podtytule *Un fresque musicale et historique passionnant Le Rayonnement des Catharismes et l'Essor de l'Occitanie. La Croisade contre les Albigeois et le témoignage des Trobadoures. L'Inquisition pers persécution et élimination du Catharisme 950-1465* (AVSA 9873).

Historia, znaczone czasami konfliktów i wojen, religijnych krucjat, morderczych rzezi, jarzmem niewolnictwa, której Savall przywraca

dojmujący głos, zdaje się zaprzeczać wierze, że tam, gdzie wybrzmiewa muzyka, nie może dziać się coś złego. Zresztą ta niewiara cechuje już don Kichota. Cervantes każe mu z przekorą skwitować słowa giermka lakonicznym zwrotem – „Się zobaczy” (II, 35), zapowiadając żart książęcej pary, który przerwie brutalnie śpiew rycerza, zadawszy mu tak wielki ból, że popadnie w głęboką zgryzotę (zob. II, 46). Żart z kotami ujawnia misterną przewrotność ironii pisarza, za pomocą której dyskretnie i niejako „po cichu” pasuje Sancza Pansę na szaleńca. Powieść Cervantesa niweczy wszak przeświadczenie, że „muzyka zawsze oznacza radość i zabawę”. Przez frazę rycerza „Się zobaczy” nie przemawia zatem nic innego jak – o dziwo – rozsądek, natomiast przez słowa giermka o mocy muzyki – szaleństwo.

Jordi Savall, choć nigdy nie zapomina, że muzyka posiada także ciemne oblicze, opowiada się za szaleństwem Sancza Pansy; a jest to szaleństwo piękne i wzniosłe, albowiem sytuuje muzykę w sferze etyki. Frazę z powieści Cervantesa można więc uznać za swoisty emblemat całej jego twórczości, która od samego początku dążyła do tego, aby poprzez muzykę stwarzać miejsca, do których zło nie ma dostępu. Savall, jak wskazują to tytuły płyt – *Harmonie Universelle* (AV 9810) i *Musica Nova. Harmonie des nations* (AVSA 9926), poszukując w muzyce „uniwersalnych harmonii”, pragnie zarazem wcielać je w życie ludzkich wspólnot. Skutecznie uprawia więc coś, co można by określić mianem polityki spotkania z innością, wielością i różnorodnością, polityki, która zasadza się na muzycznym dialogu pomiędzy kulturami, narodami, odległą historią a naszym *tu i teraz*. Poprzez ten pełen szacunku dialog wykonuje znamiennej pracę tłumacza, która – jak podpowiada Tadeusz Sławek w eseju o „polityce przekładu” – „szuka wspólnego języka przy zachowaniu odrębności, to jest bez narzucania jednej obowiązującej mowy”, a jednocześnie kultywuje „dobrą ciekawość”, bo ta „prowadzi do zgody na odmienną, na obcość, mającą prawo do pozostania odmienną i obcą. Przekład Innego nie będzie wtedy

zawłaszczeniem, lecz pouczającym oświeceniem tej obcości. To cnota gościnności, polegająca na zgodzie na inność, wykluczająca wszelkie rozwiązania siłowe (T. Sławek, *Na okrężnych drogach. Tłumaczenie literackie i jego światy*, Kraków-Gdańsk 2021, s. 15 i s. 232). Muzyka Savalla pozwala więc wybrzmieć temu, co obce, nie naruszając jego kulturowej czy religijnej tożsamości, w ten sposób urzeczywistnia gest gościnnego spotkania z obcością innego.

Wybitna i wyjątkowa twórczość Jordiego Savalla, będąca źródłem wzruszeń i zachwyków, piękna i uduchowienia, ugruntowująca wiarę w sprawczość muzyki i w przeświadczenie, że sztuka i wiedza, spotkanie i dialog są niezbędne do ulepszania i zmieniania naszego świata, czynią Jego osobę godną wyróżnienia najwyższym zaszczytem akademickim, jakim może Go obdarować Uniwersytet Śląski w Katowicach – tytułem doktora *honoris causa*.

*Ireneusz Gielata*

Gliwice, 10 września 2021 r.