



„Płacz” słowika. Ekspresja, emocja, znaczenie

SŁAWOMIRA ŻERAŃSKA-KOMINEK

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

Institute of Musicology, University of Warsaw, Poland

✉ s.kominek@uw.edu.pl

DOI: 10.2478/prm-2023-0010

Cóż bardziej wielbią poeci aniżeli czaruj¹
rująco piękne trele słowika w ustron-
nych zaroślach w cichy letni wieczór
przy łagodnym świetle księżycy?

Immanuel Kant¹

Wstęp

Dźwiękowe porozumiewanie się ptaków stanowi bodaj najważniejszy przedmiot badania ornitologii, ale ptasi „język” znajduje się także w orbicie zainteresowań kompozytorów, antropologów i muzykologów, pozostaje wciąż niewyczerpanym źródłem inspiracji dla artystów i badaczy, wywołuje prawdziwy podziw dla wyjątkowego bogactwa inwencji „śpiewaków natury”. Śpiew ptaków, tak nam bliski, a zarazem tak różny od naszego doświadczenia percepcyjnego, może stać się dogodnym punktem wyjścia dla refleksji nad ekspresyjną treścią i znaczeniem muzyki w ogóle. W kontekście dźwiękowej aktywności ptaków szeroko dyskutowany problem

1 Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przekład, przedmowa i przypisy Jerzy Gałęcki, Warszawa 2004, s. 180.

The “cry” of a nightingale. Expression, emotion, meaning

© 2023 by Sławomira Żerańska-Kominek. · This is an open access article licensed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike International (CC-BY-SA 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/>.

ekspresji i emocji w muzyce odsłania się w nieco odmiennej perspektywie, przynosząc dopełnienie wyobrażeń o naszej własnej muzyczności.

Nie jest rzeczą przypadku, że to właśnie słowik stał się bohaterem nie tylko zachodniej, lecz również niezachodniej muzyki i poezji. Mały, szary, niepozorny i skromny, pozostaje ucieleśnieniem mistrzostwa artystycznego, talentu, siły i poświęcenia. Jego wirtuozowskim śpiewem tak oto zachwycił się w swej *Historii naturalnej* (*Historia naturalis*) Gaius Plinius Secundus (Maior) (23–79):

Trele słowików ukrytych w gąszczu młodych gałązek trwają nieprzerwanie przez piętnaście dni i nocy. Spośród tych ostatnich ptaków żaden inny nie zasługuje na większy podziw. Najpierw tak donośny głos w tak małym ciałku, tak długo-trwały dech. Potem łączy te walory doskonała muzykalność. Wydaje melodyjny głos i raz na jednym wdechu ciągnie go długo, a innym razem różni się on żalonym tonem i znowu staje się krótki, przechodzi w wibrujący, zapowiada powtórkę i niespodziewanie cichnie. Czasami sam do siebie pomrukuje. Głos jest pełny, niski, wysoki, często powtarzający się, natężony, a kiedy „słowik” się pokazuje — wibrujący w tonie najwyższym, średnim i najniższym. Jednym słowem, w tak małym gardelku znajduje się to wszystko, co sztuka ludzka wydobyła z tylu sprawdzonych instrumentów dętych, że nie ulega wątpliwości, iż ta słodczy zapowiada pomyślną wróżbę, ponieważ zaśpiewał na ustach Stesichorosa².

[...] [Słowiki] Rywalizują między sobą i ta walka toczy się jawnie. Często zwycięzca umiera, ponieważ wcześniej przestał oddychać, nim skończył śpiewać³.

Wszystkie opisane przez Pliniusza szczegóły życia słowika, zwyczajnie rodzinne oraz niezwykłość „talentu muzycznego” na wiele stuleci określiły pozycję tego ptaka w europejskiej kulturze. Zwłaszcza kompozytorzy wieków średnich w słowiczych pieśniach poszukiwali inspiracji, której ślady zachowały się do dziś w teorii, w twórczości kompozytorskiej i w tradycji

-
- 2 Starożytni wiązali liryczne zdolności Stesichorusa ze słowikiem: „w chwili narodzin, gdy właśnie ujrzał światło dnia, lecący gdzieś słowik niezauważony przysiadł na jego ustach i zaśpiewał pieśń”. Zob. *Greek Lyric*, Vol. V: *New School of Poetry Anonymous Songs and Hymns*, przeł. i wyd. David A. Campbell, seria “Loeb Classical Library” nr 144, Cambridge (Massachusetts) 1993, s. 75. Jeżeli nie zaznaczono inaczej — tłumaczenia z języka angielskiego S.Ż.-K.
 - 3 Gajusz Pliniuszek Sekundus, *Historia naturalna*, t. II: *Antropologia i Zoologia. Księgi VII–XI*, tekst, wstęp, przekład i komentarz Ireneusz Mikołajczyk, Toruń 2019, ks. 81, par. 81, s. 375.

wykonawczej⁴. To właśnie wyrafinowany śpiew słowika sprowokował, zainicjowaną we wczesnym średniowieczu i trwającą do obecnej chwili, dyskusję nad naturą muzyki, jej ekspresją, emocją i znaczeniem. Wybrane aspekty tej refleksji, oświetlone Nową Estetyką, są przedmiotem tego eseju.

Symboliczne funkcje słowika

W starożytnej Grecji słowika uważano za ptaka tragedii i najgłębszej rozpacz. Słyszac słowika, Grecy odczuwali smutek i żal, a jego pieśń była dla nich wzruszającym, pełnym ekspresji lamentem. Źródłem tej wczesnej semiotyki należy poszukiwać w powszechnie znanym micie, opowiadającym o przemienionej w słowika Aedon, nieszczęśliwej matce, oplakującej własnego syna, którego przez pomyłkę zabiła. Inna, późniejsza, równie tragiczna wersja tego mitu opowiada, że Prokne, córka niejakiego Pandiona, wyszła za mąż za Tereusa, który zakochał się w siostrze swej żony Filomeli. Zgwałcił ją i obciął język, by nikomu nie zdradziła, co zaszło. Pragnąc zemsty, siostry zabiły Itysa — syna Prokne i Tereusa — i podały go Tereusowi do zjedzenia. Ten zaś postanowił uśmiercić obie kobiety. Dzięki boskiej interwencji cała trójka została zamieniona w ptaki: Prokne w rozpaczającego słowika, Filomela — w jaskółkę, a Tereus w dudka⁵.

Za sprawą Homera⁶, a później Owidiusza⁷ ekspresyjny i emocjonalny walor lamentu słowika upowszechnił się jako wiodąca interpretacja jego kunsztu wokalnego, choć nie była to interpretacja jedyna. Oto bowiem śpiew tego ptaka średniowiecze onmatopeizowało jako *oci, oci* (po włosku może *occidi*), które to słówko jest trybem rozkazującym starofrancuskiego

4 Zob. Elizabeth Eva Leach, *Sung Birds. Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*, Ithaca-London 2007, s. 7.

5 Timothy Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Vol. 1, Baltimore-London 1993, s. 239-241.

6 Homer, *Odyszeja*, przeł. Lucjan Siemiński, Kraków 2002, ks. XIX, w. 530-535, s. 283.

7 Owidiusz, *Przemiany*, przeł. Bruno Kiciński, Warszawa 1995, ks. VI, w. 424-674, s. 134-140.

czasownika *occir* — „zabijać”. Zawołanie słowika tłumaczono więc jako „zabij, zabij” i to znaczenie, jako wspomnienie przemocy, wiąże się z odmienną aniżeli w starożytności interpretacją jego śpiewu. Powiązanie śpiewu słowika z zabijaniem znalazło wyraz w tekście virelai przypisywanej Jean Vaillantowi (fl. 1360–1390) *Par maintes foys*, w której słowik namawia inne ptaki, by zabiły kukułkę:

Wiele razy słyszałem słodki śpiew słowika
 Lecz kukułka nigdy nie chce się z nim zgodzić.
 Woli śpiewać zazdrośnie ku-ku, przez całe życie,
 Swą pieśnią sieje niezgodę.
 Więc słowik śpiewa głośno:
 Żądam, żeby cię zabić, zabić, zabić, zamordować, zabić,

 Oci, oci, oci, oci, oci, oci,

 Rozkazuję wam zabić kukułkę, która chce mówić o miłości.
 Słodki skowronku, błagam cię zaśpiewaj swą pieśń, jak Bóg przykazał.

 Jest pora, by swą pieśń zaśpiewał słowik
 Oci, oci, oci, oci, oci, oci, oci, oci
 Zabici, zabici, zabici będą ci, którzy z tobą wojują.
 Łączmy się, poprośmy szczygła i szpaka by zaśpiewały
 Zabij kukułkę i ucisz ją.
 Jest złapana, pozwól ją zabić, zabić, zabić.
 Teraz idźmy w spokoju
 Bawmy się i zbierajmy kwiatki na łące
 Miłość, miłość, miłość, moja miłość.
 Zawsze będę się modlił do boga miłości⁸.

Nieprzypadkowo słowik stał się heroldem wojny, a jego pieśń słyszano jako wezwanie dla króla wyruszającego na wojnę w maju. Królowie — pisał franciszkański zakonnik Bartholomeus Anglicus (XIII w.) — przygotowują się na wojnę w tej porze roku, gdy słowik wyśpiewuje swoje pieśni i kiedy jest pełno trawy dla wołów i koni⁹. W opozycji do znaczeń wojennych,

8 E.E. Leach, *Sung Birds...*, op. cit., s. 128–135.

9 Joseph L. Baird, John R. Kane, *Rossignol. An Edition and Translation*, Kent (Ohio) 1978, s. 19.

zrodziła się także w łacińskim średniowieczu zadziwiająca tradycja poetycka, wedle której słowik stał się piewczą świętości, a jego ekspresyjny śpiew wyrażał chwałę Boga¹⁰. Alkuin z Yorku (735–804) nazwał słowika *Luscinia*, inicjując chrześcijańską interpretację jego pieśni jako zwiastującej światło Chrystusa.¹¹ W IV wieku św. Ambroży pisze o radosnym słowiku, który śpiewa o świcie, budząc chrześcijańskie dusze ze snu.¹² W pewnym bestiariuszu z przełomu XII i XIII wieku znajduje się taki oto, potwierdzony autorytetem Izydora z Sewilli, opis słowika:

Fizjolog mówi nam, że słowik chętnie przebywa w pięknych lasach i ogrodach i śpiewa całą noc. A gdy dzień nadchodzi śpiewa jeszcze głośniej. Gdy widzi wschód słońca wkłada całą swą duszę w śpiew i odczuwa tak wielką radość [...], że o mało nie płonie. Słowik jest świętą duszą, która w nocy tego życia oczekuje Naszego Pana, prawdziwego słońca sprawiedliwości. A gdy czuje, że On obdarza jego serce swą łaską, odczuwa wielką radość [...], która jest pieśnią chwały¹³.

Słowik jako ptak wiosennej radości był także znakiem miłości i odrodzenia do nowego życia, o czym wspomina tekst pieśni *Tempus est iucundum* ze zbioru *Carmina Burana*:

Wspaniała pogoda, o dziewczęta! Cieszymy się wszyscy młodzi. Rozkwitam, płonę ogniem miłości; to jest nowa, nowa miłość, od której umieram. Odpowiadając mi melodią, Filomena słodko śpiewa, a ja w środku płonę¹⁴.

Tryskający radością ptak miłości, słowik (*rossignol*, *nahtegal*, *nightegale*) osiągnął szczyt popularności w poezji wernakularnej, której wyjątkowym przykładem jest cançon *Can l'erba fresch'elh folha par* Bernarta

¹⁰ Ibidem, s. 28.

¹¹ Alkuin cytowany za: Joseph L. Baird, John R. Kane, *Rossignol. An Edition and Translation*, Kent (Ohio) 1978, s. 19.

¹² Św. Ambroży, *Hexameron*. Pisma starochrześcijańskich pisarzy, t. IV. Akademia Teologii Katolickiej., Warszawa 1969, s. 183.

¹³ Charles Cahier, Arthur Martin, *Melanges d'archeologie, d'histoire et de litterature*, Paris 1851, s. 160.

¹⁴ George F. Whicher, *The Goliard Poets. Medieval Latin Songs and Satires in New Verse Translations*, New York 1949, s. 218.

de Ventadorn (ok. 1130/40–ok. 1190/1200), zwanego przez współczesnych, co warto podkreślić, słowikiem:

Gdy nowa trawa wzeszła i kwiaty zakwitły na gałęzi, a słowik wznosi swój wysoki czysty głos i rozpoczyna pieśń, odczuwam radość z tego śpiewu i z tego kwiatu i radość we mnie i z mojej pani przede wszystkim; z każdej strony jestem otoczony radością i jest to radość przewyższająca inne radości¹⁵.

Pieśniom słowiczym zarówno w starożytności, jak i w wiekach średnich przypisywano zatem różne, niekiedy zupełnie przeciwstawne znaczenia. Ekspresyjne walory śpiewu słowika nie mogły więc być niezmiennie ani odczytywalne z samych melodii i zależały od przyjętych w danym czasie i miejscu interpretacji. Z drugiej jednak strony można zauważyć, że w europejskiej tradycji poetyckiej nie brakuje wskazówek, sugerujących całkowitą lub prawie całkowitą niezależność ptasich aktywności wokalnych od jakichkolwiek znaczeń i jakichkolwiek uczuć. Aktywności te były często postrzegane w kategoriach, które nazwalibyśmy czysto estetycznymi. Weźmy chociażby trzy zwrotki słynnej trzynastowiecznej *Powieści o Różji* francuskiego poety Wilhelma z Lorris, który wiele wersów swego dzieła poświęcił „cudownie” śpiewającym ptakom:

Niech Bóg ich strzeże, ptasząt owych,
Które śpiewały tak cudownie
Miłosne pieśni i melodie
Wdzięczne, uroczę i czarowne¹⁶.

Pieśń zatem, jaką usłyszałem,
Z innego, zda się przyszła świata.
Jej dźwięki zachwyty budzą szczery...¹⁷
Ich śpiew za serce chwytający

15 Frederick Goldin, *Lyrics of the Troubadours and Trouvères. An Anthology and a History*, Garden City 1973, s. 136–139.

16 Wilhelm z Lorris, Jan z Meun, *Powieść o Różji*, przeł. Małgorzata Frankowska-Terlecka i Teresa Giermak-Zielińska, Warszawa 1997, s. 59, w. 480–496.

17 Ibidem, s. 64, w. 645–665.

Dźwięczał nad wyraz harmonijnie
 I wszyscy mogli się nim cieszyć.
 Ja także się uradowałem,
 gdy usłyszałem śpiew ten cudny;¹⁸

Powstaje więc pytanie, jakie jest źródło estetycznej przyjemności, którą czerpią ludzie z ptasich melodii. Lub inaczej: co słyszał narrator z francuskiej powieści, słuchając śpiewu ptaków: czy podziwiał cudowną harmonijność ich „pieśni”, piękno ich „muzyki”? Czy słuchając śpiewu ptaków, słuchamy muzyki?

Czy śpiew ptaków jest muzyką?

Odpowiedź nie wydaje się bynajmniej oczywista. Prawdą jest, że fonokodowanie u zwierząt wykazuje związki z muzyką i że między pieśnią ptaków i muzyką można doszukać się pewnych analogii na różnych poziomach ich organizacji. Oto materiał dźwiękowy pieśni ptasich, podobnie jak w muzyce, jest połączeniem dyskretnych elementów. Podstawowymi jednostkami kompozycji są wyodrębnione segmenty, które mają swój początek i koniec, oddzielone od siebie pauzami o zmiennym czasie trwania. W czasie jednego występu pieśni mogą ulegać przekształceniom wariacyjnym — technika jakże dobrze znana w muzyce. U niektórych gatunków ptaków stwierdzono funkcjonowanie pewnych elementów systemu tonalnego. Pieśń ptasia może także wykazywać różną intensywność emocjonalną, uzależnioną od zmian tempa wykonania, głośności i rejestru. Wrażenie podobieństwa do muzyki potęguje fonologiczne bogactwo pieśni ptasich, które wykazują zróżnicowania ambitus, konturu melodycznego, tempa, rytmiki i dynamiki¹⁹. Karol Darwin sugerował, że ptaki posiadają zmysł estetyczny, czerpiąc przyjemność ze śpiewania, co jeszcze bardziej zbliża ich zachowania

¹⁸ Ibidem, s. 59, w. 486–489.

¹⁹ Zob. Peter J.B. Slater, *Birdsong Repertoires: Their Origins and Use*, w: *The Origins of Music*, red. Nils L. Wallin, Björn Merker, Steven Brown, Cambridge (Massachusetts)–London 2000, s. 49–63.

wokalne do muzycznych zachowań człowieka. Później także i inni badacze, zafascynowani ptasim śpiewem, dopatrywali się wrażliwości estetycznej ptaków, których aktywność muzyczna wydawała się znacznie wykraczać poza przystosowawcze potrzeby biologiczne²⁰.

A jednak św. Augustyn w *Traktacie o muzyce* całkowicie i jednoznacznie odrzucił przypuszczenie, jakoby wokalną aktywność ptaków można nazwać aktywnością muzyczną, a ich dźwiękowe wytwory — muzyką. Twierdził, że ptakom brakuje intelektu, niezbędnego do uprawiania sztuki. Muzyka jest sztuką, pieśń ptaków pozostaje jedynie wytworem natury. Przytaczam fragment tego, często w literaturze cytowanego, dialogu z uwagi na jego kluczowe znaczenie nie tyle dla oceny artystycznych walorów śpiewu słowika, ile jako argument w dyskusji nad naturą muzyki:

N. Odpowiedz więc, czy wydaje ci się, że dobrze moduluje głos słowik wiosenną porą roku? Bo śpiew jego jest i rytmiczny, i bardzo miły, i jeśli się nie myłę, zgadza się z porą roku.

U. Zupełnie tak się wydaje.

N. Czy biegły jest w tej sztuce wyzwolonej?

U. Nie.

N. Widzisz zatem, że termin „umiejętność” (scientia) jest bardzo potrzebny w definicji.

U. Właśnie widzę.

N. Powiedz mi więc, proszę, czy takimi jak słowik wydają ci się wszyscy, którzy wiedzeni pewnym wyczuciem, dobrze śpiewają, to znaczy czynią to rytmicznie i przyjemnie, choć zapytani o same melodie lub o interwały wysokich i niskich dźwięków, nie mogliby odpowiedzieć?

U. Uważam ich za bardzo do niego podobnych.

N. A co powiedzieć o tych, którzy chętnie ich słuchają, nie mając tej umiejętności? Gdy patrzymy na słonie, niedźwiedzie i niektóre inne gatunki dzikich zwierząt, poruszające się w takt śpiewu, i na ptaki, same rozkoszujące się swymi głosami (nie śpiewałyby bowiem tak intensywnie bez jakiejś żądzy rozkoszy zmysłowej, ponieważ nie mają prócz tego żadnej korzyści), to czy nie powinniśmy takich ludzi porównać do zwierząt?

U. Pewnie, lecz ta obraza odnosi się prawie do całego rodzaju ludzkiego.

[...]

20 Zob. Edward A. Armstrong, *A Study of Bird Song*, London 1963; *Ecology and Evolution of Acoustic Communication in Birds*, red. Donald Kroodsma, Edward H. Miller, Ithaca-London 1996.

N. A jak ci się wydaje: czy fletnistów, kitarystów lub innych instrumentalistów można porównać ze słowikiem?

U. Nie.

N. Czym więc się różnią?

U. Tym, że widzę u nich pewną sztukę, u słowika zaś samą tylko naturę²¹.

W zadziwiająco podobny sposób problem muzyczności ptaków rozstrzygnął Peter Kivy. W swej *Music Alone* z 1990 roku argumentuje, że śpiew ptaków muzyką nie jest, ponieważ cechuje go syntaktyczna niegrammatyczność lub wręcz brak jakiejkolwiek gramatyczności. Nie zaprzecza wprawdzie pewnym analogiom między muzyką człowieka i „muzyką” ptaków, lecz brak reguł strukturalnych stanowi, jego zdaniem, kluczowy czynnik definiujący percepcyjną odrębność i odmienną ptasiej aktywności dźwiękowej. Zdarza się, twierdzi Kivy, że w ptasich szumach (*noises*) słyszemy muzykę, to znaczy słyszemy je tak, jak gdyby były muzyką²². Jednak twierdzenie, iż pieśni ptasie są muzyką byłoby równoznaczne z przypisaniem im właściwości syntaktycznych, co z założenia jest po prostu wykluczone. Logika wskazuje, że żaden obiekt naturalny, czy jest to pieśń ptasia czy cokolwiek innego, nie może wspierać się na regułach syntaktycznych, które pozostają wyłączną domeną ludzkiego umysłu. Choć więc niektóre ptasie melodie mogą brzmieć jak muzyka, to muzyką nie są, o ile oczywiście nie przypisujemy ptakom życia umysłowego porównywalnego z naszym. Wiadomo jednak, że pogląd przeciwny byłby przecież nieakceptowalny dla większości ludzi²³.

Podążając drogą wskazaną przez Petera Kivy’ego można przyjąć, zgodnie zresztą z powszechnie akceptowanym poglądem ornitologów, że ptasie wokalizacje nie spełniają warunków bycia muzyką i wszelkie do niej podobieństwo jest przypadkowe, powstałe w procesie konwergentnej ewolucji

21 *Św. Augustyna traktat „O muzyce”*, wstęp i przekład Leon Witkowski, red. Remigiusz Popowski SDB, Lublin 1999, księga I, cz. 1, rozdz. IV, s. 91–92.

22 Peter Kivy, *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca–London 1990, s. 24.

23 *Ibidem*, s. 24–25. Por. także prezentującą antropomorfizującą perspektywę Hollis Taylor w książce *Is Birdsong Music? Outback Encounters with an Australian Songbird*, Bloomington 2017.

cech różnych niepowiązanych ze sobą gatunków zwierząt²⁴. Choć analitycznie możemy wskazać pewne podobieństwa muzyki człowieka do „muzyki” ptaków, o czym była już mowa, to jednak o bardzo niewielu pieśniach ptasich możemy powiedzieć, że są w istotny sposób do muzyki podobne. Naszej percepcji narzucają się raczej znaczące różnice, które dotyczą także ekspresyjnej zawartości ptasich produkcji. Zauważmy więc, że wprawdzie śpiew słowika składa się z sekwencji skomplikowanych niekiedy wariantów, to jednak są one pozbawione kontrastu, konfliktu, napięcia i rozwiązania, decydujących o strukturze emocjonalnej utworu muzycznego. Nawet najkunsztowniejszy śpiew słowika reprezentuje dość sztywne, schematyczne następstwo szeregów dźwiękowych, o nieuchwytnym metrum, pozbawionych akcentów i charakterystycznych cezur znaczeniowych. Dodajmy do tego „niemuzyczne” tempa, bardzo wysokie rejestry i dużą gęstość zdarzeń dźwiękowych w pasmach częstotliwości przystosowanych do możliwe najskuteczniejszego oddziaływania w środowisku. Wszystko to utrudnia, a najczęściej wręcz uniemożliwia, podążanie za „melodią”, śledzenie sensu i logiki narracji i kontynuacji, nie mówiąc o gotowości słuchacza do powtórzenia chociażby fragmentu prezentowanego przez ptaka utworu.

Istotową właściwość muzyki stanowi, według Petera Kivy’ego, podporządkowanie regułom syntaktycznym, będących przedmiotem świadomości percepcyjnej. Muzyka nie jest bodźcem, nie jest fizykalnym dostarczycielem przyjemności, lecz postrzegany i poznawany przez ucho obiektem, dającym się w taki lub inny sposób zrozumieć i opisać. Rozumienie muzyki poprzez rozpoznanie leżących u jej podstaw reguł syntaktycznych jest źródłem estetycznej satysfakcji, manifestującej się w jej werbalizacji, z czego wynika, że pozbawiona reguł muzyka ptaków nie może wiązać się z doświadczaniem estetycznej przyjemności. Nieobecność struktur gramatycznych w śpiewie ptaków sprawia, że nie jesteśmy w stanie rozumieć ani odkrywać ich znaczeń, co uprawnia do stwierdzenia, że ekspresja i emotywne znaczenie może być przypisane jedynie muzyce człowieka, podczas gdy „muzyka” ptaków takich ekspresyjnych walorów

24 Por. Peter J.B. Slater, *Birdsong Repertoires...*, op. cit., s. 59–60.

nie posiada i emocji wywoływać nie może, ponieważ nie dysponuje osadzonymi w strukturach dźwiękowych zwrotami, figurami, z którymi te znaczenia dałoby się powiązać²⁵.

A jednak codzienne doświadczenie w kontakcie z ptakami mówi nam coś zgoła odmiennego. Oto ich śpiew możemy z różnymi zastrzeżeniami wziąć za muzykę, co jako słuchacze często czynimy, lub, jak chcą ornitologowie i jak sugeruje Peter Kivy, uznać go za nie-muzykę, przy czym można przedstawić wiele argumentów przemawiających w jednakowym stopniu na rzecz obu tych rozstrzygnięć. Jeśli zgodzimy się, że pieśń słowika jest muzyką, wówczas chętnie powiążemy ją z ekspresją i znaczeniem estetycznym, mimo że śpiew ten nie jest ustrukturuwany zgodnie z regułami (ludzkiej) gramatyki. Ale walor estetyczny ma dla nas pieśń słowika również wtedy, gdy przyjmujemy, że muzyką nie jest, ponieważ nie odnajdujemy w niej zasad konstrukcyjnych. Nasuwa się zatem myśl, że śpiew słowika zawsze ma dla nas znaczenie ekspresyjno-emotywne, niezależnie od tego, czy wykazuje ono zdefiniowane przez nas cechy muzyki, czy cech takich nie wykazuje. Innymi słowy, niezależnie od tego, jakich analogii z muzyką doszukamy się w śpiewie ptaków i jakich różnic — zawsze niesie ona dla nas znaczenia emotywne. Co zatem stanowi o ekspresyjno-emotywnych znaczeniach śpiewu słowika? „Skąd mogę wiedzieć — pyta amerykański badacz pieśni ptasich Donald Kroodsma — dlaczego ja i ludzie tacy jak ja tak bardzo wzruszają się muzyką natury?”²⁶

Słowik w świetle estetyki ekologicznej

Odpowiedź na to frapujące pytanie Kroodsmy podsuwa estetyka ekologiczna (*environmental aesthetic*), zwana także Nową Estetyką²⁷, która

25 P. Kivy, *Music Alone...*, op. cit., s. 42 i 72.

26 “Can I know why I and others like me are so affected by the music of nature?” Zob. Donald Kroodsma, *The Singing Life of Birds. The Art and Science of Listening to Birdsong*, Boston–New York 2005, s. 275.

27 Arnold Berleant, *Aesthetics Beyond the Arts. New and Recent Essays*, London–New York 2012; idem, *The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience*, Christchurch

odrzuca wąską formułę analizy i interpretacji sztuki, skupionej niemal wyłącznie na przedmiotowych wytworach artystycznych. Arnold Berleant twierdzi, że głównym przedmiotem nowej estetyki nie powinny być dzieła artystyczne, lecz szeroko rozumiane doświadczenie, pozbawione charakterystycznego dla estetyki Kantowskiej dystansu między postrzegającym podmiotem a percypowanym przedmiotem artystycznym. Doświadczając estetycznie przedmiot, jesteśmy wraz z nim zanurzeni w kontekście, który Berleant nazywa środowiskiem (*environment*). Przedmiot staje się dziełem sztuki tylko wtedy, gdy pojawia się w polu estetycznym, czyli w środowisku, w którym znajduje się co najmniej przedmiot sztuki oraz jednostka aktywująca jego estetyczny potencjał²⁸. Środowisko nie jest dla człowieka otoczeniem zewnętrznym, nie jest wypełnianą przedmiotami zwykłą przestrzenią, lecz posiadającą znaczenie siecią relacji, powiązań i zależności, będących dopełnieniem człowieka i jakby jego przedłużeniem²⁹. Berleant rozumie środowisko równie szeroko, jak sztukę, co doprowadziło go do poszerzenia koncepcji środowiska poza potocznie rozumiane krajobrazy lub ogrody³⁰.

Koncepcja pola estetycznego

Sztuka może być zdefiniowana wyłącznie poprzez odniesienie do możliwie najszerzej pojętego kontekstu, do kompleksowo rozumianej sytuacji, którą Arnold Berleant nazywa polem estetycznym. W polu estetycznym

(New Zealand) 2000; idem, *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. Maria Korusiewicz, Tomasz Markiewka, Kraków 2007. Por. także: Gernot Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody*, przeł. Jarosław Merecki, Warszawa 2002.

²⁸ Arnold Berleant, *The Aesthetic Field...*, op. cit., s. 56.

²⁹ “I construed environment as broadly as I did art, and this carried me to unusual regions of environmental experience, such as outer space and virtual space. It also suggested ways of re-conceiving environments, from the more customary landscapes and gardens to canoeing and community. I continue to find environment, like aesthetics itself, endlessly rich and inclusive.” Zob. Arnold Berleant, *The Aesthetic Field...*, op. cit., s. 49–82.

³⁰ Ibidem., s. 6.

zachodzi proces doświadczenia estetycznego, którego podstawę stanowi aktywna uwaga, partycypacja i reakcja obserwatora, przy czym pole estetyczne jest obszarem współdziałania przedmiotu sztuki, postrzegającego podmiotu, artysty oraz wykonawcy. Przedmiot sztuki jest obiektem fizycznym lub wydarzeniem, które przyczynia się do zaistnienia doświadczenia estetycznego. O estetycznym sposobie istnienia przedmiotu nie decyduje jednak jakaś jego istotowa właściwość, lecz funkcja w polu estetycznym. Postrzegający podmiot pełni aktywną rolę w artystycznej percepcji, aktywizując procesy kognitywne, afektywne i somatyczne. Przykłady aktywnego uczestnictwa estetycznego podkreśla psychologia czy antropologia kulturowa, ukazujące rolę sztuki w społecznościach przedindustrialnych, gdzie sztuka pozostaje zintegrowana z życiem, gdzie nie poszukuje się dla niej obszarów specjalnej wrażliwości lub medytacyjnego odosobnienia. Z tej perspektywy Kantowska bezinteresowna, niezaangażowana kontemplacja dzieła zostaje odrzucona na rzecz zaangażowania, pełni doświadczenia zmysłowego, psychicznego i duchowego. Z kolei czynności i rola artysty wykraczają poza techniczne wytwarzanie przedmiotu artystycznego. Artysta kreuje warunki dla zaistnienia doświadczenia estetycznego, prezentuje publicznie sztukę cechującą się oryginalnością i wyjątkowością, odkrywa nowe wymiary ludzkiej wrażliwości, inicjuje powtarzalne doświadczenie, uczestniczy we wspólnym, ludzkim zaangażowaniu w pole estetyczne. Wykonawca wreszcie łączy w swoich działaniach geniusz i autorytet artysty. Rzadko jednak oddaje w pełni intencję artysty, rzadko bywa neutralnym przekaznikiem treści jego dzieła, nakładając na nie swoją twórczą osobowość.

Pole estetyczne jest różne dla różnych sztuk, przedmiotów i odbiorców. Pozostając pewnym rodzajem poznania w ramach całego spektrum ludzkiej aktywności, ulega wpływom tych samych czynników, które warunkują całość ludzkiego doświadczenia. I tak oto pole estetyczne jest polem percepcyjnym, obejmującym pełne spektrum zmysłowych reakcji, do których jest zdolny ludzki organizm (wizualne, dotykowe, słuchowe, kinestetyczne). Co więcej, partycypacja w doświadczeniu estetycznym ma również aspekt somatyczny, a obserwator jest zawsze w pełni świadomy odczuć cielesnych, które realnie wpływają na postrzeganie i analizę pola

estetycznego. Wielowymiarowy wpływ na pole estetyczne mają także czynniki psychologiczne, działające co najmniej w trzech głównych obszarach, a mianowicie w zakresie psychologii percepcji, psychologii rozumienia oraz psychologii twórczości.

Naszą świadomość dotyczącą cech stylistycznych, technicznych i estetycznych poszczególnych dzieł w znacznym stopniu kształtują wskazania historii sztuk, zainteresowanych ewolucją przedmiotów artystycznych i stylów wykonawczych. O funkcjach elementów pola estetycznego decydują także historycznie udokumentowane procesy, zdarzenia, czy interpretacyjne mody. Równie doniosłe są religijne, moralne i kulturowe idee epoki, aktualne poglądy i teorie, które ludzie mają na temat sztuki, a także historycznie zmieniający się światopogląd. Tu właśnie historia percepcji estetycznej łączy się z historią idei, historią społeczną i antropologią kulturową.

Ponieważ doświadczenie sztuki jest częścią ludzkiego doświadczenia jako całości, a nie wyłącznie przeżyciem osobistym, subiektywnym i niedostępnym, pozostaje ono mocno uzależnione od warunków społeczno-kulturowych. Oznacza to, że kultura i społeczeństwo mają swój udział w sposobie interpretacji takiego doświadczenia. Rzeczy są postrzegane przez ludzi ukształtowanych w taki sposób, aby przyjąć pewne postawy, mieć określone oczekiwania i reagować w taki lub inny sposób. Doświadczenie estetyczne nie jest doświadczeniem samotnej jednostki, która nawet w izolacji przynosi ze sobą swą kulturę. Najczęściej ma ono miejsce w kontakcie z innymi ludźmi, za pośrednictwem instytucji społecznych, takich jak sala koncertowa, teatr, galeria sztuki.

Doświadczenie muzyczne

Koncepcja doświadczenia muzycznego Arnolda Berleanta stanowi uszczegółowienie i doprecyzowanie jego koncepcji pola estetycznego, z uwzględnieniem właściwości związanych z naturą muzyki. Punktem wyjścia refleksji filozofa jest przypomnienie, że w muzykologii dość powszechnie akceptuje się postkantowską koncepcję, wedle której w muzyce obecne

są ekspresja i emocja — elementy, które kompozytor strukturuje, wykonawca wyraża, a słuchacz ma usłyszeć. Ponieważ zwykle ludzie odczuwają emocje, słuchając muzyki, sądzą, że to właśnie muzyka sama w sobie jest emocją lub że emocję wyraża. Innymi słowy, z faktu, że ludzie reagują emocjonalnie na muzykę wnioskuje się, że źródłem muzyki jest uczucie lub — jak proponowała Susan Langer — że muzyka jest symbolem uczucia. Ponieważ śpiew słowika wzbudza uczucia, jesteśmy skłonni przyjąć, że ekspresja jest właściwością jego melodii, która ma dla nas znaczenie emocjonalne. Przypisywanie muzyce takich znaczeń idzie w parze z tezą, że muzyka te emocje wyraża i że za pośrednictwem struktur dźwiękowych możemy te emocje odczuwać. Bardziej skomplikowana wersja tego poglądu zakłada, że ekspresja rezyduje w muzyce i że muzyka posiada w związku z tym właściwości ekspresyjne.

Nie ulega wątpliwości, że u większości słuchaczy słuchanie muzyki wiąże się z odczuwaniem, silnych niekiedy, emocji. Nie jest łatwo uniknąć myślenia o muzyce w kategoriach innych aniżeli wyrażanie lub doznawanie emocji. Czy jednak ich źródłem są rezydujące w muzyce struktury ekspresji? Idąc za myślą Eduarda Hanslicka³¹ można przyjąć, że muzyka jako czysta forma nie wyraża ani uczuć, ani nie posiada jakiegokolwiek innej, poza dźwiękową, treści, jest czystą formą. „Ona nie wyraża niczego, ona może wyrażać tylko siebie” — powiedział Strawiński w czasie nagrania telewizyjnej serii *Balanchine*³². „Wydaje się oczywiste, że muzyka jako taka w ogóle nie może posiadać jakości emotywniej” — stwierdził Peter Kivy w cytowanej już wcześniej *Music Alone*³³. Jeśli przyjmiemy, że muzyka „jako taka” emocji nie wyraża, to w kontekście naszych rozważań nad „muzyką” słowika powstaje uzasadnione pytanie, co stanowi źródło

31 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), wyd. pol. pt. *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, przeł. Stanisław Niewiadomski, Warszawa 1903.

32 „Muzyka jest to organizacja dźwięków i akt ludzkiego umysłu. Pamiętam wypowiedź wielkiego filozofa Schopenhauera, który o muzyce mówił w tych samych kategoriach. Dźwięki muzyczne znajdują się i tworzą swój własny wszechświat, w którym umysł człowieka wytworzył materiał i ograniczył go do porządku”. Por. Charles M. Joseph, *Stravinsky Inside Out*, New Haven–London 2001, s. 28.

33 P. Kivy, *Music Alone...*, op. cit., s. 174.

estetycznej oceny śpiewu tego ptaka lub, jak pytał Kroodsma: dlaczego ludzie tak bardzo wzruszają się „muzyką” natury?

Muzyka jest sztuką najściślej powiązaną ze środowiskiem lub kontekstem, sztuką najbardziej konkretną, zakotwiczoną w określonym miejscu, manifestującą się w sposób najbardziej bezpośredni. Zarazem jednak muzyka nie jest przedmiotem, a niekończące się debaty nad ontologią dzieła muzycznego (ulotny dźwięk?, partytura?, wykonanie? itp.) wydają się całkowicie nieprzydatne, ponieważ z perspektywy pragmatycznej koncepcji Berleanta coś takiego, jak muzyczny przedmiot estetyczny po prostu nie istnieje. Obiektywizująca idea przedmiotu implikuje, że coś znajduje się poza nami, jest od nas niezależne, coś, co musi być zidentyfikowane, umiejscowione, zrozumiane. Ale podobnie jak środowisko nie jest oddzielnym od nas miejscem, tak muzyka nie jest odrębnym od nas bytem, realizując się jedynie w doświadczeniu, w kontekście zwanym także środowiskiem³⁴.

Środowisko jest kontekstualnym polem, w którym następuje zaangażowanie w muzyczny proces, poprzez który stajemy się częścią muzyki. O środowisku muzycznym możemy myśleć jako o polu percepcyjnym, w którym znajdują się cztery komponenty: 1) kreacja, czyli czynność kompozytora w kształtowaniu pierwotnego doświadczenia; 2) obrazowanie, czyli partytura bądź nagranie „oświetlające” (*focussing*) ideę kompozytorską; 3) wykonanie; 4) aktywne słuchanie, które jest w stanie sprostać zawartym w partyturze wskazaniom i które oznacza także proces ostatecznego rozumienia muzyki. Kreacja, obrazowanie, wykonanie, aktywne słuchanie dotyczą każdej sytuacji muzycznej, w której ma miejsce proces muzycznego rozumienia. Sytuacja muzyczna staje się sytuacją estetyczną na mocy odwołania się do doświadczenia rozumiejącego, które najpierw spełnia się pośrednictwem zmysłów, następnie poddawane jest procesowi modelowania przez różne uwarunkowania kulturowe. Inaczej mówiąc, sytuacja muzyczna uzyskuje walor sytuacji estetycznej poprzez odwołanie się do normatywnego doświadczenia, które jest zjawiskiem wyjątkowo

34 Zob. Krystyna Wilkoszewska, *Czy istnieje eko-estetyka?*, „Diametros” 2006 nr 9, s. 136–142.

złożonym, angażującym wiele czynników, zdarzeń i współdziałających warunków³⁵.

Odrzucenie koncepcji muzyki jako zamkniętego, odrębnego przedmiotu w odniesieniu do aktywności wokalne ptaków, stanowi najlepszy argument na rzecz koncepcji zaangażowanego doświadczenia estetycznego, które jest naturalną niejako postawą percepcyjną wobec kontaktu człowieka z ptasią „muzyką”. Z tej perspektywy nie ma najmniejszego znaczenia, czy śpiew ptaków zdefiniujemy jako muzykę, czy też uznamy, że muzyką nie jest, ma on dla nas walor estetyczny niezależnie od tego, czy jest ustrukturuwany zgodnie z prawami muzycznej syntaksy, czy wedle innych, ptasich zapewne, zasad. Śpiew jakichkolwiek ptaków od każdej muzyki się różni, z żadną nie daje się porównać, choć każdą trochę przypomina.

Trzeba jednak przyznać, że śpiew ptaków, a zwłaszcza tak popularnego słowika, ma dla nas niezaprzeczalny walor ekspresyjny i wywołuje różne uczucia, których źródłem zgodnie z teorią Berleanta nie są właściwości kunsztownych struktur melodii, lecz całe złożone doświadczenie normatywne, które aktywizujemy w polu artystycznym. Nasze postrzeganie ptaków ma charakter multisensoryczny, a być może niekiedy także synestezyjny, angażujący wszystkie zmysły, nie tylko zmysł słuchu. Wokalne aktywności ptaków nie można wyizolować ani z właściwego im kontekstu naturalnego, który dostarcza nieskończonej liczby bodźców, dopełniających naszą percepcję emitowanych przez ptaki dźwięków, ani z nakładających się przez wieki ich znaczeń i kulturowych funkcji. Słowik — rozpaczająca matka, morderca, herold wojny, piewca świętości, umierający kochanek, zwiastun wiosny, wirtuoz śpiewu — wszystkie te funkcje symboliczne określają nadzwyczaj bogaty potencjał możliwych estetycznych interpretacji słowiczych pieśni, których wszakże nie słuchamy w skupieniu jako autonomicznego bytu, nośnika ekspresji, emocji i znaczeń, bacząc, by oklaskami nie naruszyć integralności „dzieła muzycznego”. Źródłem znaczeń emotywnych słowiczych treli nie jest ekspresyjność czy znaczenie ich melodii, których sensu nie możemy ani w pełni usłyszeć, ani zinterpretować. Nasze uczucia w kontakcie z ptakami są wzbudzone przez

35 Zob. A. Berleant, *The Aesthetic Field...*, op. cit., s. 86–133.

znajdujące się poza muzyką obrazy, przeżycia i doświadczenia, które projektujemy na ptasi świergot, sądząc, że to on właśnie jest ich przyczyną i skutkiem. Autorytet Kanta zdaje się potwierdzać tę myśl: „Przypuszczalnie jednak mieszamy tu z pięknem samego śpiewu [słowika — S.Ż.-K.] to, że współuczestniczymy w radości małego, przemitego stworzenia; śpiew ten bowiem dokładnie naśladowany przez człowieka (tak jak to niekiedy dzieje się z trelami słowika) wydaje się nam czymś zgoła pozbawionym smaku”³⁶.

Zakończenie

Ekologiczna estetyka Arnalda Berleanta stanowi wyjątkowo dogodną płaszczyznę interpretacji fenomenu ptasiej „twórczości wokalne”, która odegrała i nadal odgrywa tak ważną rolę w ludzkich kulturach. Zarazem postawa zaangażowania estetycznego otwiera nowe możliwości w refleksji nad ekspresją i znaczeniem ludzkiej muzyki i zachęca do przekraczania nieprzekraczalnych dotychczas tez postkantowskiej estetyki, opartej na obiektywizującym uprzedmiotowieniu dzieł artystycznych. W myśl refleksji Kanta można zaryzykować twierdzenie, że piękno śpiewu ptaków wyrzmiwia w połączeniu z kompozycją krajobrazu, atmosferą zapadającego wieczoru lub za pośrednictwem ciepła słonecznych promieni, ożywczego chłodu strumienia, powiewów wiatru, zapachów i barw. Zaangażowanie estetyczne może też być inspirowane wspomnieniem bliskości z drugą osobą i uczuciem nieokreślonej tęsknoty. Ekspresyjne znaczenie i znaczenie w ogóle nadaje ptasim świergotom kontekst pola artystycznego, w którym zanurzony jest aktywny podmiot. Emocjonalny stan zaangażowanego, wielozmysłowego doświadczenia estetycznego ujął poetycko Juliusz Słowacki, odpowiadając piękną strofą na pytanie Donalda Kroodsmysy:

Jest chwila, gdy się ma księżyc pokazać,
Kiedy się wszystkie słowiki uciszą
I wszystkie liście bez szelestu wiszą,

36 Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, op. cit., s. 128–129.

I ciszej źródła po murawach dyszą;
 Jakby ta gwiazda miała coś nakazać
 I o czym cichym pomówić ze światem,
 Z każdym słowikiem, z listeczkiem i z kwiatem.
 Jest chwila, kiedy ze srebrzystą tęczą
 Wychodzi błądy pierścionek Dyjanny:
 Wszystkie się wtenczas słowiki rozjęczą
 I wszystkie liście na drzewach zabręcą,
 I wszystkie źródła jęk wydają szklanny;
 O takiej chwili, ach, dwa serca płaczą,
 Jeśli coś mają przebaczyć — przebaczą,
 Jeżeli o czymś zapomnieć — zapomną.
 O takiej chwili z moją panią skromną
 Jużśmy siedli w naszych progach sielskich,
 Już rozmawiali o rzeczach anielskich³⁷.

Muzyką natury wzruszamy się dlatego, że ekspresyjny walor ma dla nas samo doświadczenie estetyczne, obejmujące szeroko pojęte środowisko naszego życia, wiedzę, wierzenia i postawy, które uczestniczą w procesie doświadczania, umożliwiając jego strukturyzację i interpretację.

BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

- Edward A. Armstrong, *A Study of Bird Song*, London 1963.
 Joseph L. Baird, John R. Kane, *Rossignol. An Edition and Translation*, Kent (Ohio) 1978.
 Arnold Berleant, *The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience*, Christchurch (New Zealand) 2000.
 Arnold Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. Maria Korusiewicz, Tomasz Markiewka, Kraków 2007.
 Arnold Berleant, *Aesthetics Beyond the Arts. New and Recent Essays*, London–New York 2012.
 Gernot Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody*, przeł. Jarosław Merecki, Warszawa 2002.

37 Juliusz Słowacki, *W Szwajcarii*, strofa XVI, w: *Dzieła wybrane 1. Liryki i powieści poetyckie*, oprac. i wstęp Julian Krzyżanowski, Wrocław 1979. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/trzy-poemata-w-szwajcarii.pdf> [dostęp: 13.04.2023].

- Charles Cahier, Arthur Martin, *Melanges d'archeologie, d'histoire et de litterature*, Paris 1851.
- Ecology and Evolution of Acoustic Communication in Birds*, red. Donald Kroodsma, Edward H. Miller, Ithaca-London 1996.
- Gajusz Pliniusz Sekundus, *Historia naturalna*, t. II: *Antropologia i Zoologia. Księgi VII-XI*, tekst, wstęp, przekład i komentarz Ireneusz Mikołajczyk, Toruń 2019.
- Timothy Gantz, *Early Greek Myth. A Guide do Literary and Artistic Sources*, Vol. 1, Baltimore-London 1993.
- Frederick Goldin, *Lyrics of the Troubadours and Trouvères. An Anthology and a History*, Garden City 1973.
- Greek Lyric*, Vol. V: *New School of Poetry Anonymous Songs and Hymns*, przeł. i wyd. David A. Campbell, seria "Loeb Classical Library" nr 144, Cambridge (Massachusetts) 1993.
- Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), wyd. pol. pt. *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, przeł. Stanisław Niewiadomski, Warszawa 1903.
- Homer, *Odyseja*, przeł. Lucjan Siemieński, Kraków 2002.
- Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przekład, przedmowa i przypisy Jerzy Gałęcki, Warszawa 2004.
- Charles M. Joseph, *Stravinsky Inside Out*, New Haven-London 2001.
- Peter Kivy, *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca-London 1990.
- Donald Kroodsma, *The Singing Life of Birds. The Art and Science of Listening to Birdsong*, Boston-New York 2005.
- Elizabeth Eva Leach, *Sung Birds. Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*, Ithaca-London 2007.
- Owidiusz, *Przemiany*, przeł. Bruno Kiciński, Warszawa 1995.
- Peter J.B. Slater, *Birdsong Repertoires: Their Origins and Use*, w: *The Origins of Music*, red. Nils L. Wallin, Björn Merker, Steven Brown, Cambridge (Massachusetts)-London 2000, s. 49-63.
- Juliusz Słowacki, *W Szwajcarii*, strofa XVI („Jest chwila gdy się ma księżyc pokazać”), w: *Dzieła wybrane 1. Liryki i powieści poetyckie*, oprac. i wstęp Julian Krzyżanowski, Wrocław 1979.
- Św. Augustyna traktat „O muzyce”, wstęp i przekład Leon Witkowski, red. Remigiusz Popowski SDB, Lublin 1999.

- Hollis Taylor, *Is Birdsong Music? Outback Encounters with an Australian Songbird*, Bloomington 2017.
- George F. Whicher, *The Goliard Poets. Medieval Latin Songs and Satires in New Verse Translations*, New York 1949.
- Wilhelm z Lorris, Jan z Meun, *Powieść o Róży*, przeł. Małgorzata Frankowska-Terlecka i Teresa Giermak-Zielińska, Warszawa 1997.
- Krystyna Wilkoszewska, *Czy istnieje eko-estetyka?*, „Diametros” 2006 nr 9, s. 136–142.

BIOGRAM

Sławomira Żerańska-Kominek, uzyskała stopień doktora na Uniwersytecie Warszawskim w 1976 r. a tytuł profesorski w 1992 r. Jej badania skupiają się na relacjach między muzyką a szeroko rozumianą kulturą, szczególnie na teorii analizy muzyki tradycyjnej, mitologii i religii w odniesieniu do muzyki, ikonografii muzycznej, teorii pozaeuropejskich historiografii muzycznych, relacji między słowem a muzyką w pieśniach polskich, arabskiej teorii antropologii muzyki.

Wśród jej publikacji znajdują się takie pozycje jak *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, 1995; *The Tale of Crazy Harman. The Musician and the Concept of Music in the Turkmen Epic Tale, Harman Däli (z Arnoldem Lebeuf)*, 1998; *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, 2003; *Muzyka w ogrodzie – ogród w muzyce*, 2010; *Muzykalne dzieci Wenus i inne studia z antropologii muzyki*, 2014; *Nationality vs Universality. Musical Historiographies in Central and Eastern Europe*, 2016; „*Muzyka*” ptaków w muzyce. Imitacje, stylizacje, transpozycje (*The ‘Music’ of Birds in Music*).

BIOGRAPHICAL NOTE

Sławomira Żerańska-Kominek, has a PhD from the University of Warsaw (1976). She became a full professor in 1992. Her research work explores the relations between music and broadly understood culture, especially the theory of analysis of traditional music, mythology and religion in relation to music, music iconography, the theory of non-European historiographies of music, word-music relationships in Polish art songs, Arab theory of anthropology of music. Her latest project concerns the presence of birds in European music.

Żerańska-Kominek’s publications include: *Music in Culture. Introduction to Ethnomusicology* 1995; (with Arnold Lebeuf) *Crazy Harman. The concept of music and musician in the Türkmen Epic Tale, Harman Däli* 1998; *The Orpheus myth. Inspirations and reinterpretations in European artistic tradition* 2003; *Musical children of Venus and other essays in anthropology of music* 2014; *Nationality vs Universality. Musical Historiographies in Central and Eastern Europe* 2016; “*The Music’ of Birds in Music*.”

Imitations, Stylizations, Transpositions), „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje. Pismo Akademii Muzycznej w Krakowie”, 2020/17.

Imitations, Stylizations, Transpositions”, Music Theory Studies. Interpretations. Documentations. Journal of the Academy of Music in Krakow 2020/17.

STRESZCZENIE

„Płacz” słowika. Ekspresja, emocja, znaczenie?

Pieśni ptasie należą do najpiękniejszych i najbardziej skomplikowanych dźwięków wytwarzanych w świecie naturalnym. Współczesne badania ornitologiczne nad komunikacją wokalną ptaków otwierają wciąż nowe pola badań w dziedzinie neurobiologii, etologii i biologii ewolucyjnej. Pieśń ptaków stanowi także przedmiot fascynacji muzykografów i muzykologów, zainteresowanych z jednej strony obecnością ptaków w muzyce, z drugiej zaś — problematyką teoretyczną dotyczącą ontologii, walorów estetycznych i semiotyki ptasiego śpiewu, pod niektórymi względami przypominających muzykę. Refleksja nad tym bezpośrednim, łatwo dostępnym i naturalnym doświadczeniem dźwiękowym człowiekiem stanowi temat niniejszego artykułu. Jest on próbą odpowiedzi na pytanie, jakie jest źródło ekspresji i estetycznego znaczenia śpiewu ptaków dla człowieka, w jaki sposób ptasia „muzyka” rezonuje ze światem ludzkim. W szczególności zaś — czy ekspresyjne znaczenie pieśni ptasiej jest w niej osadzone i zawarte, czy też jego źródłem pozostaje subiektywna projekcja słuchacza.

SŁOWA KLUCZOWE śpiewy ptasie, ekspresja w muzyce, estetyka ekologiczna

ABSTRACT

The “cry” of a nightingale. Expression, emotion, meaning

Birdsong is among the most beautiful and complex sounds produced in the natural world. Modern ornithological research into the vocal communication of birds continues to open up new fields of research in neurobiology, ethology and evolutionary biology. Birdsong also fascinates musicographers and musicologists interested in, on the one hand, the presence of birds in music, and, on the other — theoretical questions concerning the ontology, aesthetic qualities and semiotics of birdsong resembling music in some respects. Reflection on this direct, easily accessible and natural sound experience of human beings is the subject of the present article. It is an attempt to answer the question about the source of expression and aesthetic meaning of birdsong for humans, about how bird “music” resonates with the human world. In particular — about whether the expressive meaning of birdsong is embedded and contained in it or whether its source is the listener’s subjective projection.

KEYWORDS birdsong, expression in music, ecological aesthetics

E-publikacja „Polskiego Rocznika Muzykologicznego” 2023 (vol. 21) została dofinansowana ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego.