

ALICJA GRONAU-OSIŃSKA

RYTM MUZYCZNY W KONCEPCJI WITOLDA RUDZIŃSKIEGO –
TEORIA I PRAKTYKA

Naukę o rytmie muzycznym Witold Rudziński formułował przez szereg lat. Jej syntetyczny charakter oraz związek z praktyką muzyczną, w tym szczególnie kompozytorską, wzbogacają erudycyjnie nakreślone odwołania do bogatej literatury przedmiotu. Tak w największym skrócie można scharakteryzować dzieło Witolda Rudzińskiego, stanowiące swoiste *opus magnum*, zwieńczenie jego lat dojrzałych i prowadzonej wówczas działalności jako teoretyka muzyki. Dodać należy, że pierwsze swoje zainteresowania teorią rytmu sam Rudziński datuje na czas, gdy miał 16 lat, gruntowną wiedzę z tego zakresu zdobył w latach 1938-39 w Paryżu, studiując w Instytucie Gregoriańskim, a także – już jako kompozytor – u Nadii Boulanger i Charlesa Koechlina. I właśnie piśmiennictwo Dom André Mocquereau, francuskiego benedyktyna, autora pracy poświęconej rytmice gregoriańskiej, z którego uczniem Rudziński spotkał się w Instytucie Gregoriańskim, uczynił fundamentem i punktem wyjścia swojej teorii rytmu muzycznego.

Potrzebę sformułowania nowoczesnej teorii rytmu W. Rudziński zaznacza już na początku dwutomowej monografii – w obszernym *Wprowadzeniu*¹. Zauważa, że choć każdy dobry muzyk zwykle dobrze realizuje rytm muzyczny, to jednak gdy chce uogólnić swą praktykę, napotyka na trudności, choćby natury terminologicznej czy wynikającej z niedostatków kompletności tworzonej systematyki (częściej bywają to enumeracje konkretnych przykładów, a nie trwała systematyka). Rudziński podjął iście heroiczny trud zbudowania narzędzia badawczego aspektu rytmicznego muzyki wszystkich czasów, przede wszystkim z obszaru Europy, ale także muzyki hinduskiej, arabskiej czy tureckiej². Wiedząc, że rytm w muzyce nie istnieje sam dla siebie, nie zamyka oczu na jego związki z pozostałymi elementami muzyki, ale jednak wyodrębnia go i czyni protoelementem, elementem pierwotnym, a więc podatnym na wyabstrahowanie. Szukając ogólnego, uniwersalnego wymiaru teorii rytmu, postawił sobie zadanie pokazania zjawisk z tego zakresu o ogólnym właśnie znaczeniu, ilustrując je przykładami z muzyki europejskiej.

Za główne założenia autorskiej teorii rytmu muzycznego W. Rudziński przyjął Platońską definicję rytmu (rytm to porządek ruchu) i podstawową komórkę rytmiczną czyli rytm elementarny złożony z *arsis* i *thesis*, z iktusem, czyli akcentem rytmicznym, jako momentem przejścia ze stanu ruchu w spoczynek. Dalej analizował układy złożone tworzące toki rytmiczne (wymierne i niewymierne, cykliczne i mieszane, niecykliczne czyli swobodne). Te z kolei stają się składowymi faz lub fraz, budujących dalej okresy i poprzez kolejne stopnie organizacji rytmicznej dochodzące do utworu jako całości. Tak więc hierarchiczny układ, zakorzeniony w *arsis* i *thesis*, Rudziński przenosi na kolejne piętra organizacji utworu, by skończyć na nim jako całości, wtedy określanej jako rytm całego utworu. Konkretyzację rytmu nazwał postaciami rytmicznymi. Elementarną jednostkę metryczną powiązał z odległością od jednego iktusu do następnego. Zreformował myślenie o takcie, sklasyfikowanym tradycyjnie jako prosty lub złożony, ale realizowanym w zapisie nutowym już nie w tak prosty i bezpośredni sposób. Generalnie był zwolennikiem wiązania oznaczenia taktowego z jego zawartością rytmiczną. Również tempo poddał wielostopniowemu ustrukturuwaniu. Rozpatrywał ponadto konflikty rytmiczne: multimetrię i polimetrię, polirytmie, przegrupowania, przesunięcia i synkopy.

¹ Witold Rudziński, *Nauka o rytmie muzycznym*, cz. I, PWM 1987, s. 13-63.

² Por. tamże, s. 14.

Jak wspomniano, podstawą teorii rytmu stało się piśmiennictwo Dom André Mocquereau. Witold Rudziński niezwykle starannie zbiera, selekcjonuje oraz prezentuje opatrując komentarzem pełen przekrój piśmiennictwa poświęconego rytmowi³. Są tu teoretycy XVIII i XIX w., jak Hugo Reimann, Joseph Riepel, Heinrich Christoph Koch, Johann Georg Sulzer, Jean Philippe Rameau, także polskie rozprawy autorstwa Józefa Elsnera i Józefa Królikowskiego. Szczególne miejsce poświęca odkrytemu na nowo przez Reimanna Jérôme Josephowi de Momigny. XIX wiek reprezentują prace heglisty Moritza Hauptmanna oraz Rudolfa Hermanna Westphala, Julesa Combarieu, Abdy C. F. Williamsa i Theodora Wiehmayera. Tu skupia się na koncepcji Mathisa Lussy'ego, która wywarła wielki wpływ na Emila Jaques-Dalcroze'a, Hugo Riemanna i Dom André Mocquereau. Z XX-wiecznych prac Rudziński wspomina kilka, podkreślając te z okresu powojennego, autorstwa Curta Sachsa, Edgara Willemsa, Bernardo de Quirosa, Friedricha Neumanna, Paula Crestona, Grosvenora W. Coopera, Leonarda B. Meyera, Walentyny Chołopowej i Gisèle Brelet. Wśród polskich prac wymienia i charakteryzuje prace Elsnera i Królikowskiego, dalej Józefa Sikorskiego, Oskara Kolberga, Adolfa Chybińskiego, Józefa Reissa, Henryka Opieńskiego, Stefanii Łobaczewskiej, wreszcie strefową teorię czasu Ludwika Bielawskiego, monografię poświęconą rytmowi w twórczości Chopina Mieczysławy Demskiej-Trębacz, dzieło Stefana Szumana, a także Karola Hławiczki, Bogusława Schaeffera, Mariana Borkowskiego, Marka Podhajskiego, Izabelli Grzenkowicz, Barbary Zwolskiej, Sławomiry Żerańskiej-Kominek, Jerzego Barta. Ta budząca podziw lista zaowocowała obszerną bibliografią zamieszczoną w drugim tomie monografii⁴. W 139 przypisie (także i w bibliografii) W. Rudziński umieszcza szereg prac magisterskich z zakresu jego teorii rytmu pisanych pod jego kierunkiem⁵.

Tak *Wprowadzenie*, jak i każda następna główna część książki zakończona została przypisami, w nich często znajdujemy obszerne cytaty w języku oryginalnym pozycji, oraz streszczeniem angielskim. Po *Wprowadzeniu* W. Rudziński omawia kolejno w I tomie następujące zagadnienia: I. *Czas i muzyka*, II. *Rytm*, III. *Metrum*, IV. *Takty*, w II tomie: V. *Postaci rytmiczne*, VI. *Rytm złożony*, VII. *Konflikty rytmiczne*, VIII. *Faktura, tempo i rytm*, IX. *Rytm swobodny*, X. *Granice rytmu*.

Jak *Wprowadzenie* ma charakter rozbudowanego wstępu, tak pierwszy rozdział *Czas i muzyka* przynosi ogólne wiadomości o czasie, ugrupowane w: 1. *Czas fizyczny i ruch*, 2. *Podstawy percepcji czasu*, 3. *Przeżycie czasu*, 4. *Istnienie przedmiotów w czasie*, dalej rozważania o czasie w muzyce ujęte w: 5. *Uwagi ogólne o czasie muzycznym*, 6. *Muzyka wśród sztuk pięknych*, 7. *Strefowa teoria czasu wg L. Bielawskiego*, 8. „*Schichtenproblem*” wg F. Klugmanna, 9. *Aspekt czasowy utworu muzycznego wg R. Ingardena*, 10. *Rola muzyki w przewyciężaniu czasu*.

³ Por. *Charakterystyka piśmiennictwa*, w: tamże, s. 24-59.

⁴ Witold Rudziński, *Nauka o rytmie muzycznym*, cz. I, PWM 1987, s. 393-411.

⁵ Są to (w kolejności alfabetycznej): Anna Buzuk, *Studium synkopy*, PWSM, Warszawa 1973; Alicja Gronau, *Rytm swobodny i jego realizacja w ekspresyjnym ruchu ciała*, AMFC, Warszawa 1982; Teresa Grzywacz-Szawłowska, *Rytm w twórczości Oliviera Messiaena*, PWSM, Warszawa 1974; Lidia Kawecka, *Z zagadnień interpretacji rytmicznej w utworach klawesynowych*, PWSM, Warszawa, 1978; Witold Kurdwanowski, *Próba analizy rytmu najwyższego rzędu na przykładzie wybranych utworów*, AMFC, Warszawa 1979; Magdalena Olszewska-Cybulska, *Podstawowe zjawiska rytmiczne w 32 sonatach fortepianowych L. v. Beethovena*, PWSM, Warszawa 1970; Anna Rybacka-Komorowska, *Studium niejednoznacznych układów spoistych w rytmie muzycznym*, PWSM, Warszawa 1972; Małgorzata Serwińska, *Zjawiska rytmiczne w muzyce organowej J.S. Bacha (na podstawie percepcji słuchowej)*, PWSM, Warszawa, 1975; Teresa Waśkowska, *Charakterystyka rytmu w twórczości kameralnej Artura Malawskiego*, PWSM, Warszawa 1969.

Na początku rozdziału pierwszego (*Czas i muzyka*) W. Rudziński zastanawia się nad właściwościami czasu, rytmicznością procesów czasowych i istotą ruchu, a korzysta tu zarówno ze zdobyczy fizyki, jak i ujęć filozoficznych, by przejść w dalszej części rozdziału do problematyki odbioru czasu: jego spostrzegania, oceny i pomiaru, rzutowania teraźniejszości na wyobrażenia czasowe i fizjologicznych podstaw przeżycia czasu. W samym przeżyciu czasu wyodrębnia (wg E. Husserla) wewnętrzną świadomość czasu i rytmiczne właściwości jego przeżywania. Do dzieł Romana Ingardena nawiązuje zastanawiając się nad istnieniem przedmiotów w czasie. Drugą podstawową część rozdziału pierwszego, poświęconą rozważaniu czasu muzycznego, opiera na pracach Gisèle Brelet, ujmując go w problematykę czasowości brzmienia i pauzy oraz relację czasu muzycznego i rytmu. Tu także znajdziemy pogłębione analizy: koncepcji Ludwika Bielawskiego, którą uważa za najbardziej uniwersalną, pracy Friedhelma Klugmanna i wreszcie czasu utworu muzycznego w ujęciu Romana Ingardena. I jak widzi w muzyce sposób na przezwyciężanie upływu czasu, tak za Brelet uważa, że „rytm godzi nas z czasem”⁶.

Kolejne rozdziały zawierają zasadniczą treść monografii. W. Rudziński każdy z nich rozpoczyna od poszukiwania i ustalania definicji omawianego zagadnienia, zarysowuje wieloaspektowe podejście do niego, wreszcie prezentuje ich występowanie na przykładach nutowych zaczerpniętych z literatury muzycznej. Te miejsca dają moment wejścia w bezpośrednią analizę muzyki – jej rytmicznego aspektu. Wraz z analizowanymi przykładami pojawia się system znaków oraz piętrowa, hierarchiczna metoda rozumienia zagadnienia rytmu.

Autor ponadto nie stroni w monografii od szerszych nawiązań, jak np. do języka słownego⁷, do sztuk pięknych⁸, w tym także tańca, dramatu, filmu, sztuk plastycznych, ruchowych, poezji, do relacji etosu i postaci rytmicznej⁹ czy relacji synkopy i języka¹⁰.

Również często odnajdujemy szerszą perspektywę dla czynnika rytmicznego, jaką stanowi wymieniane wyżej odniesienie do sfery percepcji i przeżycia¹¹, w tym subiektywności przeżycia tempa¹², wykonania i słuchania utworu muzycznego¹³, akustycznych cech dźwięku w relacji do rytmu¹⁴, relacji faktury i złożonych struktur rytmicznych¹⁵.

W ostatnim rozdziale – X. *Granice rytmu* – W. Rudziński podejmuje w sposób szczególny polemikę z C. Sachsem i C. Dalhausem, by bronić swojej koncepcji hierarchicznego wyjścia od *arsis* i *thesis* i dojścia do rytmu całego utworu, całej formy¹⁶. Przytoczmy tu kluczowe zdanie Rudzińskiego: „Przy organizowaniu się całości dochodzą w rytmie do głosu zupełnie inne czynniki, zwykle nowe w porównaniu z tymi, które grały rolę decydującą na niższych stopniach syntezy rytmicznej”¹⁷. W przypisie uszczegółowia, że analogią, którą można się

⁶ Witold Rudziński, *Nauka...*, cz. I, s. 128.

⁷ Por. tamże, s. 217-222.

⁸ Por. tamże, s. 103-111.

⁹ Por. tamże, cz. II, s. 38-43.

¹⁰ Por. tamże, cz. II, s. 203.

¹¹ Por. przywoływane części *Wprowadzenia*: I. 2. *Podstawy percepcji czasu*, cz. I., s. 86-89, I. 3. *Przeżycie czasu*, cz. I., s. 90-94,

¹² Por. cz. II, s. 263-264.

¹³ Por. cz. I, s. 124.

¹⁴ Por. tamże, s. 164-169.

¹⁵ Por. cz. II, s. 265-274.

¹⁶ Por. tamże, s. 366-370.

¹⁷ Tamże, s. 368.

kierować, analizując rytm całego utworu, jest sama komórka podstawowa – rytm elementarny złożony z *arsis* i *thesis*. W tym myśleniu Rudzińskiego bliższe są poglądy E. Kurtha, który oparł swoją koncepcję formy na dynamice – podobnie jak u Rudzińskiego – działającej na wszystkich poziomach organizacji utworu¹⁸.

W rezultacie na zadane pytanie, czy „proces wielostopniowego tworzenia się rytmu od stadium najniższego do najwyższego, obejmującego całość”¹⁹ zachodzi w rzeczywistości, Rudziński odpowiada oczywiście twierdząco. Zaznacza przy tym, że oddziaływanie rytmu na poziomie utworu w całości może mieć charakter bezpośredni, wtedy „rytm ogarnia całość utworu, organizuje jego ruch, jakkolwiek nie jest identyczny z formą”²⁰. Dodam, że tak działający rytm czasem może, choć oczywiście nie musi, a tego dotyczy powyższe dopowiedzenie Rudzińskiego, nakładać się na ukształtowanie formalne dzieła. W pozostałych przypadkach, gdy oddziaływanie rytmu na poziomie utworu jako całości nie ma charakteru bezpośredniego, Rudziński pyta o rzeczywiste granice oddziaływania rytmu. Skoro zaś podstawową analogią jest tu komórka *arsis* i *thesis* z momentem iktycznym pomiędzy tymi dwoma elementami, to Rudziński w pierwszym rzędzie zastanawia się nad tymże momentem, czyli nad rodzajami kulminacji w utworze²¹. Widzi je generalnie dwie: o charakterze arsycznym, czyli nabrzmiewająca, narastająca, na wzlocie, i tetycznym, czyli o charakterze rozładowania, rozrzedzenia, spadku. Jednak charakter arsyczny czy tetyczny takiej kulminacji całego utworu nie musi pokrywać się z takim samym charakterem kulminacji, momentu iktycznego, na niższym poziomie organizacji utworu. Rudziński mocno podkreśla: „nie musi istnieć między tymi punktami szczytowymi jakiś bezpośredni stosunek następstwa. Nie jest więc utwór muzyczny jako całość czymś w rodzaju gigantycznej komórki rytmicznej, w której na różnych szczeblach powtarzania byłaby bezpośrednia zależność *arsis-thesis*, jaką spotykamy na najniższym stopniu”²². Zatem istnieją granice bezpośredniego oddziaływania rytmu na utwór: „nie sięga [ono] poza utwory o zakończonym ruchu, nie dotyczy więc na ogół utworów cyklicznych jako całości, spotykamy w nich bowiem między częściami przerwy (...). Ruch zostaje wtedy całkowicie zaniechany, rozpoczęcie nowej części cyklu będzie **jest** równoznaczne z rozpoczęciem nowego utworu. Poczucie całości cyklu będzie więc zależec od czynników formalnych a nie rytmicznych”²³. Utwory cykliczne typu wiązańek i mieszańek stają się „luźnym tokiem, zastawieniem kolejnych utworów, nie powiązanych jednolitą, nadrzędną organizacją ruchu”²⁴, choć i to nie jest regułą bezwzględną, bowiem *Karnawał* Schumanna czy *Preludia* Chopina tworzą „całość rytmicznie jednolitą, a występujące w nich przerwy między częściami mają charakter chwilowego zawieszenia ruchu, a nie jego zaprzestania”²⁵.

Na zakończenie należałoby zapytać, czy sformułowana przez Witolda Rudzińskiego nauka o rytmie muzycznym wniosła do polskiej myśli teoretycznej nowe walory i czy znalazła zastosowanie w praktyce. Merytoryczna odpowiedź na pierwszą część pytania brzmi: tak. Bezspornie bowiem w monografii Rudzińskiego mamy do czynienia z gruntownie opracowaną i przekonująco przedstawioną koncepcją całości zagadnienia rytmu muzycznego. Jednak trudno w polskim piśmiennictwie znaleźć rezonans tej koncepcji, choć kwerenda w tym zakresie czeka na opracowanie. Właściwie przeszła bez większego echa. Nawet w

¹⁸ Tamże, s. 369.

¹⁹ Tamże, s. 371-375, dalej podaje przykłady: s. 375-382, a pochodzą one z muzyki J.S. Bacha i F. Chopina.

²⁰ Tamże, s. 383.

²¹ Tamże, s. 383-384.

²² Tamże, s. 383.

²³ Tamże, s. 384.

²⁴ Tamże, s. 385.

²⁵ Tamże.

środowisku warszawskim jej żywotność stopniowo malała. Koncepcje Rudzińskiego propagowała przez wiele lat wykładów poświęconych tej tematyce Mieczysława Demska-Trębacz. Koncepcja nauki o rytmie muzycznym ożyła na krótko 10 lat temu w związku z jubileuszem 90. urodzin Profesora, jeszcze za Jego życia i z Jego udziałem. Jednak odpowiedź na drugą część pytania – o zastosowanie nauki o rytmie muzycznym w praktyce analitycznej – pozostaje z odpowiedzią negatywną. Wraz z ostatnią pracą magisterską, poświęconą koncepcji Rudzińskiego i jej zastosowaniu w praktyce, pracą mojego autorstwa, a dotyczącą rytmu swobodnego i jego realizacji w ekspresyjnym ruchu ciała, której pisanie wspominam z największą przyjemnością, ustały działania praktyczne. Nie przeprowadziłam co prawda kwerendy w tym zakresie, więc nie mogę twierdzić z całą pewnością, jednak sądzę, że jesteśmy świadkami zaniechania i pominięcia koncepcji rytmu muzycznego Witolda Rudzińskiego. Zastanawiając się nad zmianą tej sytuacji, doszłam do wniosku, że być może warto opracować syntetyczny skrót monografii, będący rodzajem sprofilowanego narzędzia analitycznego dla teoretyków muzyki. Bowiern erudycyjność ujęcia przez Rudzińskiego, przepełniona wielością odniesień do szeregu prac i koncepcji innych autorów, erudycja cenna w monografii, dla szukających metod analizy muzyki może być trudna w odbiorze, a szczególnie w praktycznym zastosowaniu.

Konkludując, sądzę, że wielka praca Witolda Rudzińskiego czeka na swój renesans i odkrycie. Czeką na nowy odbiór, na nowe spojrzenie i podjęcie trudu zrozumienia i docenienia całościowej koncepcji rytmu muzycznego. Mam nadzieję, że czas ten nadejdzie.