

Abstrakcja malarska a abstrakcja muzyczna w dziełach Wasyla Kandyńskiego i Arnolda Schönberga

Aleksandra Chmielewska

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
aleksandra_chmielewska@wp.pl

Podobieństw pomiędzy sztukami plastycznymi a muzyką można na przestrzeni dziejów odnaleźć bez liku. Na pierwszy plan wysuwają się zbieżności powierzchowne, takie jak zainteresowania pozaartystyczne i generalne tendencje twórców w danej epoce. W ten sposób można przyrównać lapidarność utworów klawesynistów francuskich do błahości tematyki rokokowego malarstwa, a heroiczną symfonię programową będącą domeną romantyków do szczególnego statusu malarstwa historycznego w tej epoce. Analogie odnoszące się do samej techniki wykonywania dzieł reprezentujących różne sztuki są trudniejsze do zaobserwowania i najczęściej wymagają gruntownej wiedzy z obu dziedzin, by móc je zdiagnozować (co i tak przeważnie nie jest możliwe bez poetyckich metafor). Przyrównuje się na przykład impastową fakturę impresjonistów do dudniących współbrzmień kwartowo-kwintowych w niskim rejestrze, a nieostrość konturów do rozmycia linii melodycznej rozproszonej pomiędzy zróżnicowanymi barwowo instrumentami.

W swoim traktacie *O duchowości w sztuce* wydanym po raz pierwszy w 1912 roku Wasyl Kandyński daje wyraz przekonaniu, że „nie da się powtórzyć dokładnie tego samego wyrazu artystycznego w innej sztuce. A gdyby nawet było to możliwe, samo powtórzenie tego samego tonu w odmiennej dyscyplinie już by go przynajmniej zewnętrznie inaczej

zabarwiło”¹. Trudno zaprzeczyć, że bez względu na trafność interdyscyplinarnych porównań, siłą rzeczy w inny sposób oddziałuje na nas dźwięk, a w inny kolor. I nawet, jeśli idąc za Kandyńskim, stwierdzimy, że kolor żółty oddziałuje na nas jak coraz głośniejszy, przenikliwy dźwięk trąbki, jasny błękit kojarzy się z fletem, a barwy czarna i biała są jak pauzy w muzyce, nadal będą to jedynie porównania, które synestetyk może zaaprobować lub nie.

W tym samym traktacie Kandyński zauważa, że jeszcze nigdy tak jak na przełomie XIX i XX wieku różne dziedziny sztuki nie były tak blisko siebie. Istotnie, początek nowej epoki, czas duchowej przemiany, to moment szczególny – zarówno kompozytorzy, jak i malarze stanęli przed nowymi wyzwaniem: jak generować struktury muzyczne i wizualne w posttonalnej i postfiguratywnej rzeczywistości i jak prezentować dzieło w sposób spójny mimo braku tradycyjnych paradygmatów. Warto pochylić się nad złożoną relacją pomiędzy muzyką atonalną a malarstwem abstrakcyjnym na przykładzie twórczości teoretycznej i artystycznej Wasyla Kandyńskiego i Arnolda Schönberga.

O duchowości w sztuce to jedna z dwóch wielkich rozpraw teoretycznych Wasyla Kandyńskiego, stanowiących, można powiedzieć, jego credo artystyczne i zarazem pierwszy teoretyczny fundament abstrakcjonizmu. Napisana, jak twierdzi autor, by nauczyć krzewić w ludziach umiejętność widzenia duchowej treści w rzeczach zarówno materialnych, jak i abstrakcyjnych, stanowi zapis wieloletnich przemyśleń artysty na temat znaczenia sztuki współczesnej i środków, jakimi powinna się posługiwać.

Za punkt wyjścia dla swoich dywagacji Kandyński obiera kryzys duchowy współczesnych mu czasów, który opisuje w następujący sposób:

Nasza dusza, po długich doświadczeniach materializmu, dopiero budzi się i dotąd nosi w sobie zarodki zwątpienia, niewiary, dezorientacji oraz poczucie zagubienia sensu. Nie uwolniliśmy się jeszcze spod przygniatającego nas ku ziemi wpływu materialistycznego poglądu na świat, który życie kosmiczne zamienił na ponurą grę przypadku. Przebudzona dopiero świadomość ciągle jęczy pod tym ciężkim brzemieniem. Powszechnie panujące ciemności rozjaśnia jedynie słabiuteńki brzask, świeci tylko jeden malutki punkcik. Jest to zaledwie przeczucie, zapowiedź, a duch prawie nie ma odwagi uwierzyć, w obawie, że może to światło jest omamem, rzeczywistością zaś czarna

1 W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996.

noc. Zwątpienie i doskwierający ucisk filozofii materialistycznej bardzo różni naszą duszę od duszy prymitywa².

Kandyński potępia materializm, odrzucając próby naukowego udowodnienia metafizyki. Niechęć do materializmu połączona z pragnieniem pogłębiania duchowości znajduje wyraz w podejściu do dzieła sztuki, które w opinii Kandyńskiego powinno być bramą do transcendencji. Artysta wierzy, że zarówno kolor, jak i forma mają duchowe przeznaczenie, a także że materia artystyczna jest reprezentacją fizyczną abstrakcyjnej esencji duchowej, za jej pośrednictwem może bowiem zostać usłyszana wibracja duszy. Wobec tak ambitnych wyzwania malarstwo figuratywne wydaje się niewystarczalne. Już w 1907 roku niemiecki historyk sztuki, Wilhelm Worringer w swojej rozprawie *Abstraktion und Einfühlung* pisał: „Banalna teoria naśladownictwa [...] uczyniła nas ślepyimi na istotne wartości psychiczne, będące punktem wyjścia i zarazem wszelkiej wytwórczości psychicznej”³. Kandyński nie tylko daje wyraz przekonaniu, że formy wzięte z natury stawiają niezliczone granice, ale także mocno krytykuje wykształconą w minionych epokach tendencję do „idealizowania”, dążenie do upiększenia form organicznych, prowadzące do tłumienia osobowości twórcy. Przy tej okazji chwali Cézanne’a, który umiał przemienić filiżankę do herbaty w przedmiot obdarzony duszą; dostrzec w niej coś w rodzaju osobowości. Jednocześnie docenia muzykę Debussy’ego twierdząc, że wyraża impresje wewnętrzne, obrazy istniejące wewnątrz nas, zamknięte w formie czysto muzycznej.

Należy jednak w tym momencie zaznaczyć, że muzyka – w odróżnieniu od sztuk plastycznych – nie boryka się z problemem naśladownictwa, gdyż abstrakcyjność jest niejako jej cechą wrodzoną. Kandyński, będąc tego świadom, w swoim dziele *O duchowości w sztuce* powołuje się na przykład kurnika:

Jak bardzo żałośnie wypadają próby zastosowania środków muzycznych dla oddania zewnętrznych efektów, ukazuje wąsko rozumiana muzyka programowa. Nawet ostatnio takie eksperymenty ciągle jeszcze są czynione. Przechrześnianie kumkania żab, gdakania kur lub świstu ostrzonych noży jest przypuszczalnie na miejscu w variete i może być potraktowane jako bardzo zabawny żart. Jednakże w muzyce poważnej tego rodzaju wybryki są wyłącznie pouczającym przykładem nadużycia w „naśladowaniu natury”. Natura

2 Tamże, s. 24

3 W. Worringer, *Abstraction and empathy*, Elephant paperback, Chicago 1997, s. 127.

posiada swój własny język, działający na nas nieprzewycięzoną siłą. Tego właśnie języka nie da się podrobić. Kiedy muzycznie przedstawia się kurnik, żeby przez to osiągnąć naturalny nastrój i zasugerować go słuchaczowi, to jasne jest, że imamy się zadania niemożliwego i niepotrzebnego. Środkami każdej sztuki można taki nastrój uzyskać, nigdy jednak przez zewnętrzne naśladowanie natury, lecz przez artystyczne jego wyrażanie, wydobywanie jego wewnętrznej wartości⁴.

Kandyński twierdzi, że muzyka jest w pewien sposób uprzywilejowana i że artyści innych dziedzin powinni jej zazdrościć. Podobnego zdania jest filozof Arthur Schopenhauer, który twierdzi, że muzyka – bardziej niż jakakolwiek inna dziedzina sztuki – jest w stanie przetłumaczyć metafizykę na wartości estetyczne, gdyż nie posiada pośrednictwa – owej zewnętrznej powłoki, bez której literatura czy malarstwo nie mogłyby istnieć. Według filozofa muzyka to nie zjawisko, lecz kopia samej woli, ton muzyczny zaś ma bezpośredni dostęp do duszy, dlatego esencja zawarta w muzyce jest zawsze zrozumiała dla słuchacza.

Gdyby to optymistyczne założenie było prawdziwe, dzieła Arnolda Schönberga zrywającego w drugiej dekadzie XX wieku z tonalnością dur-moll prawdopodobnie nie zostałyby odebrane przez współczesnych odbiorców jako skandalizujące. W tym kontekście warto przyrzeć się bliżej koncertowi, który miał miejsce 2 stycznia 1911 roku koncertu w Monachium i podczas którego doszło do spotkania Wasyła Kandyńskiego z jednym z być może najwybitniejszych, a z pewnością najbardziej nowatorskich kompozytorów tamtego okresu, Arnoldem Schönbergiem. Należy powiedzieć, że przed rokiem 1911 Kandyński praktycznie nie malował abstrakcyjnie. Podczas pobytu w Murnau tworzył krajobrazy, które co prawda charakteryzują się dużą kontrastowością kolorów i tendencją do gry plam świetlnych i linii, przyćmiewającą stopniowo rzeczywistość, ale ciągle jednak należy je zaliczać do kategorii malarstwa figuratywnego. Tymczasem Schönberg miał już w 1911 na koncie pierwsze dzieła pozbawione centrum tonalnego: pieśń *Du lehnest wider eine Silberweide*, nr 13 w cyklu *Das Buch der Hängenden Gärten*, z op. 15 z przełomu 1908 i 1909 roku, to pierwszy utwór pozbawiony wyraźnie określonej tonacji. W tym samym roku powstał II *Kwartet smyczkowy*, również zrywający połączenie z tradycyjną tonalnością. Podczas wspomnianego koncertu 2 stycznia 1911 roku wykonany został właśnie II *Kwartet smyczkowy* op. 10 oraz *Trzy utwory na fortepian* op. 11 – dzieła prezentujące nowe podejście kompozytora

4 W. Kandinsky, dz. cyt., s. 54–55.

do dysonansu. Emocje odbiorców bynajmniej nie były pozytywne: w jednym z najważniejszych niemieckich czasopism muzycznych, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, zarzucono kompozytorowi brak wyrazu i bezsensowne eksperymenty. Pisano również o braku poczucia początku, środka i zakończenia i o bezsensownym wędrowaniu po klawiszach. Wasyl Kandyński jednak momentalnie zachwyił się dziełami Schönberga, w czego dowód wkrótce po koncercie wysłał mu list, w którym wyraził swoje uznanie dla *nowej* harmonii. Malarz nie tylko pochwalił nową muzykę Schönberga, ale wręcz zapożyczył pewne elementy jego teorii kompozytorskich i przetłumaczył je na język sztuki abstrakcyjnej. W wyniku inspiracji koncertem powstał obraz *Impresja III* z podtytułem „Koncert”, będący próbą uchwylenia esencji muzyki Schönberga za pomocą koloru i form.

Tym zaś, co tak oburzyło słuchaczy II dekady XX wieku i co zostało przez nich opisane jako „bezsensowne wędrowanie po klawiszach”, było najprawdopodobniej nowatorstwo Schönberga w zakresie podejścia do zależności pomiędzy dźwiękami. Na przestrzeni wieków ukonstytuował się system hierarchizujący dwanaście tonów w ramach określonej skali, co w pewnym stopniu ograniczało muzykę. Alternatywne rozwiązania wobec systemu dur-moll w pewnym sensie zaproponowali impresjoniści, którzy uprzywilejowali współbrzmienia dotychczas uznawane za niewłaściwe; nie miało jednak precedensu zupełnie swobodne potraktowanie wszystkich dwunastu tonów jako niezależnych przedmiotów dźwiękowych. Idea Schönberga, by rozszczepić dźwięki, najmniejsze elementy dzieła, można rzec: jego atomy, tak by mogły żyć niezależnym życiem, faktycznie miała więc prawo zaskakiwać współczesnych odbiorców. Równouprawnienie wszystkich dwunastu tonów niosło za sobą rzecz jasna równouprawnienie współbrzmień. Schönberg nie traktował konsonansów i dysonansów jak przeciwieństw – twierdził, że ich odmiennosc polega na stopniu intensywności dysonansu. Kompozytor był zdania, że tradycyjne struktury muzyczne stały się więzieniem, które zabrało muzyce jej pierwotną siłę. Struktury, centrum tonalne, triada, rozróżnienie między materiałem harmonicznym a materiałem ornamentalnym podporządkowały sztukę sztywnym regułom, od których należało teraz uciec. Można więc powiedzieć, że system tonalny to w pewnym sensie odpowiednik malarstwa figuratywnego. Mimo że zarówno tonalność, jak i figuratywność rozpościera przed artystą całą paletę możliwości, nakazując mu poszukiwać indywidualizmu w subtelnościach, jednocześnie stawia mu dość znaczące ograniczenia i wymusza część jego twórczych decyzji. Warto też zauważyć, że muzyka tonalna, podobnie jak malarstwo figuratywne, jest w pewien sposób oczywista dla odbiorcy – wykształcił się w niej szereg utartych

zwrotów melodycznych i następstw harmoniczych, które ucho średnio wykształconego słuchacza jest w stanie przewidzieć. W malarstwie – analogicznie – podobieństwo form przedstawianych na płótnie do rzeczywistości „rozleniwiło” odbiorcę, jego radość z obcowania z dziełem wiązała się z umiejętnym naśladowaniem rzeczywistości przez artystę, nie były przed nim stawiane nowe wyzwania, nie był zmuszany do wejścia na nowy poziom wrażliwości. W ten sposób – co zauważyli Schönberg i Kandyński – zarówno materiał muzyczny, jak i artystyczny utraciły swoją pierwotną siłę. Obaj artyści doszli do przekonania, że należy tę siłę sztuce przywrócić.

Aby zrozumieć, jak przedstawia się koncepcja dysonansu w malarstwie, warto się przyjrzeć *Kompozycji VI* Wasyla Kandyńskiego. Kandyński w opisie dzieła wyróżnia trzy centra na obrazie: pierwsze po lewej stronie (delikatne, różowe, nieco zamglone, z nieokreślonymi liniami pośrodku); drugie po prawej stronie, nieco wyżej niż lewe centrum (czerwono-niebiska, dysonująca strefa, z ostrymi, bardzo precyzyjnymi liniami) i trzecie – pomiędzy dwoma pozostałymi, bliżej lewego, trudne do zauważenia na pierwszy rzut oka, po chwili jednak ujawniające się jako najważniejsze. Kandyński wskazuje na owo trzecie centrum jako strefę różu i bieli pomiędzy pozostałymi centrami, która wydaje się ani nie leżeć na powierzchni płótna, ani na żadnej powierzchni w ogóle. To bardzo ciekawe, że opis Kandyńskiego dotyczący dwóch skrajnych centrów przypomina organizację podobną do tradycyjnej opozycji konsonansu (różowe centrum) i dysonansu (centrum ostre, dysonujące). W takim porządku – podobnym do sposobu porządkowania muzyki tonalnej – odbiorca mógłby się spodziewać, że opozycja konsonansu i dysonansu rozwiąże się na dający odprężenie konsonans. Jednak trzecie centrum nie daje tego odprężenia, jest wrzące i zawieszony „gdzieś indziej” niż powierzchnia płótna. Opis trzeciego centrum *Kompozycji VI* zdaje się odpowiadać na rozumienie przez Schönberga dysonansów w jego atonalnych kompozycjach. Zamiast odprężenia w postaci konsonansu otrzymujemy nierozwiązany dysonans, w przypadku *Kompozycji VI* aktywny, wrzący obszar, który nie pozwala widzowi odpocząć. Jest to w taki sam sposób akceptowalne z punktu widzenia strategii Kandyńskiego, jak było w atonalnych utworach Schönberga.

Barwa jest zatem elementem, który w zestawieniu z określonym kształtem mógł być interpretowany jako konsonans lub dysonans. Warto jednak powiedzieć, że barwę Kandyński kojarzył również z instrumentacją. To szczególnie interesujące, ponieważ artyści obdarzeni darem synestezji przeważnie porównują kolory do tonacji lub wysokości dźwięków. Mamy więc przykładowo system Aleksandra Skriabina, w którym: „c” odpowiada czerwonemu, „cis” – fioletowemu, „d” – żółtemu, „es” – cielistemu,

„e” – błękitnemu, „f” – głębokiej czerwieni, „fis” – jasnoniebieskiemu lub fioletowemu, „g” – pomarańczowemu, „as” – fioletowemu, „a” – zielonemu, „b” – różowemu i „h” – niebieskiemu. Kandyński nie przyrównuje barw do tonacji ani tonów, lecz do barw instrumentów. Żółty przypisuje więc trąbkom, fanfantom, jasny błękit – fletowi, ciemniejszy – wiolonczeli, a najciemniejszy – organom, zielony – cichym skrzypcom w środkowym rejestrze, czerwony – głośnemu ostremu dźwiękowi trąbki, ale też tubie, fanfantom, głębokiemu dźwiękowi wiolonczeli i wysokim skrzypcom, brązowy i pomarańczowy – altówce bądź głosowi altowemu, fioletowy – różkowi angielskiemu, szalaimi i fagotowi. Mimo że zarówno biel, jak i czerń malarz przypisuje pauzom, różnicuje rodzaje pauz – ta odpowiadająca kolorowi białemu jest pauzą w środku utworu, odpowiadająca kolorowi czarnemu zaś jest raczej nie pauzą, lecz ciszą po zakończonym utworze.

Color study z roku 1913 stanowi przykład podejścia Kandyńskiego do kolorów na wczesnym etapie jego twórczości abstrakcyjnej – surowego ich ujęcia, bez zróżnicowania odcieni, skoncentrowania się na energii generowanej przez każdy z nich w swej czystej postaci. Można sobie wyobrazić, że każde z zestawień, na które składa się kilka kolorów, to kombinacja poszczególnych, odpowiadających im instrumentów. Pierwszy okrąg odpowiadałby więc być może kombinacji tuby, altówki i trąbki, drugi zaś skrzypcom z tłumikiem, altowi, tubie, wiolonczeli i trąbce. Czy te tak nietypowe zestawienia barwnych „instrumentów” można potraktować w sposób analogiczny do nowego, nietradycyjnego podejścia do kwestii instrumentacji u wrót XX wieku? W zakresie muzyki kameralnej ustandaryzowały się obsady takie jak trio smyczkowe, kwartet smyczkowy, kwintet smyczkowy, trio fortepianowe, kwintet fortepianowy, kwintet dęty etc. i mimo że zdarzały się w historii muzyki pewne odstępstwa, takie jak *Kwintet fortepianowy A-dur Pstrąg* Franciszka Schuberta, w którym drugie skrzypce zastąpione zostały przez kontrabas, to podejście kompozytorów do kwestii doboru obsady nie było zbyt innowacyjne. Kandyński, tworząc swoje kompozycje kolorystyczne i jednocześnie sugerując, jakie instrumenty mogłyby tym kolorom odpowiadać, stał się niejako prorokiem nowej epoki w dziejach muzyki. W pierwszej połowie XX wieku instrumenty zaczęły się emancypować, a na dobór instrumentów przez kompozytora coraz większy wpływ zaczęły wywierać walory barwowe poszczególnych zestawień i jego inwencja, nie zaś przywiązanie do tradycji. Znakomitym przykładem jest *Księżycowy Pierrot* Arnolda Schönberga: cykl pieśni do tekstów Alberta Girauda na głos solowy, flet ze zmianą na piccolo, klarnet ze zmianą na klarnet basowy, skrzypce, wiolonczelę i fortepian, ukończony w podobnym czasie co wspomniane studium

koloru Kandyńskiego – w 1912 roku. Skontrastowane ze sobą rejestrowe i barwowe instrumenty, których partie splecione są ze sobą jak gdyby na wzór poszarpanej tkaniny, z jednej strony wzmocniają wrażenie odmienności tworzone przez egzotyczność materiału dźwiękowego, a z drugiej strony same kreują świat zgoła odmienny od konwencjonalnego brzmienia zespołów kameralnych wcześniejszego stulecia. Patrząc na ten utwór przez pryzmat muzyki XIX-wiecznej, trudno odeprzeć odczucie podobne do tego, które towarzyszyło patrzeniu na *Color study* Kandyńskiego, a mianowicie, jakby każdy z instrumentów żył swoim własnym życiem, generował własną siłę, która w jakiś fascynujący, lecz znany tylko sobie sposób oddziałuje na pozostałe. Pytanie, czy patrząc z perspektywy XXI wieku – kiedy utwory na klarnet basowy i kontrafagot albo na flet i akordeon są czymś na porządku dziennym (a wręcz pozostają w konwencjonalnej przeciwstawie do nowatorskich brzmień elektronicznych) – owa żywotna energia kontrastujących ze sobą barw muzycznych wciąż na nas oddziałuje?

Ciekawa w kontekście zbieżności i różnic pomiędzy abstrakcją malarstwa w ujęciu Kandyńskiego a atonalną muzyką Schönberga wydaje się dalsza działalność twórcza obu artystów. W roku 1914, na skutek wojny, Wasyl Kandyński powrócił do Moskwy, gdzie oscylował pomiędzy idiomem do pewnego stopnia abstrakcyjnym a impresjonistycznymi krajobrazami i romantycznymi fantazjami. Umocniła się geometryczność poszczególnych elementów jego obrazów, na co wpływ miała zarówno tendencja do upraszczania, jak i awangardowa atmosfera, która panowała w Moskwie w owych czasach. W latach dwudziestych artysta zaakceptował zaproszenie Waltera Gropiusa, założyciela grupy Bauhaus, i przeprowadził się do Weimaru. Kontynuował badanie odrębnych elementów obrazu, co zaowocowało kolejną rozprawą *Punkt i linia a płaszczyzna* z 1926 roku. Charakter jego obrazów zmienił się: elementy geometryczne jeszcze silniej wybiły się na pierwszy plan, operował przeważnie zimnymi barwami postrzeganymi jako dysonujące, koło często pojawiało się jako doskonała forma duchowa. W 1934 roku wyjechał do Paryża, tam też nastąpiła ostateczna zmiana w jego twórczości. Odszedł od idei łączenia ze sobą kolorów podstawowych na rzecz wyrafinowanych, subtelnych odcieni. Jednocześnie uzupełniał i komplikował swój repertuar form.

Jeśli zaś chodzi o dalsze losy twórcze Arnolda Schönberga, to rok po wykonaniu słynnych pieśni *Pierrot Lunaire*, kompozytor na długi czas zarzucił działalność twórczą, by poświęcić się opracowywaniu nowej techniki kompozytorskiej. Technika dodekafoniczna – będąca kontynuacją idei niezależniania od siebie wszystkich dwunastu tonów – wymuszała

stosowanie przez kompozytora dwunastotonowej serii. Teoria Schönberga paradoksalnie ograniczyła wyobraźnię i muzyczną twórcy znacznie silniej niż krytykowany przez niego system dur-moll. Okazała się ona tak restrykcyjna, że pod koniec życia sam kompozytor zaczął traktować ją coraz swobodniej. Zaś dzisiejszy słuchacz – po niespełna stu latach – traktuje tego rodzaju muzykę bardziej w kategoriach ciekawostki muzykologicznej. Czas pokazał, że najcenniejsza w schönbergowskiej koncepcji okazała się właśnie owa pierwotna idea równouprawnienia dźwięków i współbrzmień, która legła u podłoża całego późniejszego systemu dodekafonicznego. Schönberg obdarzając równymi prawami dysonanse, wyznaczył drogę kompozytorom, którzy w późniejszych latach przyznawali równe prawa innym parametrom dzieła muzycznego, dotychczas skonwencjonalizowanym. Przykładowo, trzydzieści lat później narodziła się muzyka konkretna – na równi z dźwiękami generowanymi akustycznie stanęły zatem dźwięki nagrane na taśmę magnetofonową, pocięte i odpowiednio zmontowane. Z kolei w latach sześćdziesiątych równouprawnione zostały dźwięki generowane przez komputer. Można sobie postawić pytanie: jak daleko te równouprawnienia zajdą i jaki element muzyczny jeszcze nas zaskoczy?

Na koniec chciałabym odnieść się do myśli Johanna Wolfganga Goethego, który stwierdził, że malarstwo musi odnaleźć swój bas generalny, czyli innymi słowy musi otrzymać tak silne podłoże teoretyczne, jak muzyka. Chociaż Wasyla Kandyńskiego inspirował ten pomysł, artysta w traktacie *O duchowości w sztuce* wypowiedział się na ten temat następująco:

Z tego, co powiedzieliśmy na temat współczesnej harmonii, wynika jasno, że dziś mniej niż kiedykolwiek możliwe jest zbudowanie skończonej teorii, całkowicie uporządkowanego malarskiego basu generalnego.

Nie należy jednak pochopnie utrzymywać, że malarstwo nigdy nie będzie miało stałych reguł, teorii na kształt cyfrowanego basu, albo że musiało by to zawsze prowadzić do akademickiego skostnienia. Przecież muzyka na przykład posiada swoją gramatykę, która wprawdzie ulega periodycznym zmianom, jak wszystko co żywe, ale mimo to wciąż znajduje zastosowanie jako skuteczny rygor i rodzaj kodyfikacji języka⁵.

Mimo zamiłowania do kodyfikowania reguł, Kandyński w odróżnieniu od Schöberga ani na chwilę nie wpadł w pułapkę matematyczności; zresztą wielokrotnie podkreślał, że nawet tam, gdzie stara się być ścisły,

5 W. Kandinsky, dz. cyt., s. 107.

najważniejsza jest dla niego intuicja. Dziś, kiedy technologia cyfrowa stwarza coraz to nowe możliwości twórcze, wielu kompozytorów zagłębia się coraz bardziej w wyrafinowane gry liczbowe, traktując liczbę jako podstawowy element porządkujący materiał muzyczny. Mimo uznania dla umiejętności podporządkowania struktur muzycznych matematycznym regułom, jestem zdania, że sztuka nade wszystko powinna być dyscypliną głęboko humanistyczną – tylko w ten sposób może ona kształtować i pielęgnować ducha odbiorców i ducha swej epoki.

Abstrakt

Abstrakcja malarska a abstrakcja muzyczna w dziełach Wasyla Kandyńskiego i Arnolda Schönberga

Artykuł traktuje o narodzinach nowych tendencji w malarstwie i w muzyce jako odpowiedzi na kryzys duchowy, który zapanował u progu XX stulecia. Punktem wyjścia dla rozważań są wybrane utwory Wasyla Kandyńskiego i Arnolda Schönberga, a także teoretyczny traktat *O duchowości w sztuce* Kandyńskiego. W artykule przedstawione zostały zbieżności oraz wzajemne oddziaływania pomiędzy działalnością twórczą tych dwojga zaprzyjaźnionych ze sobą artystów.

Słowa kluczowe: Kandinsky, Schonberg, malarstwo abstrakcyjne, atonalność, duchowość

Abstract

Abstract painting and abstract music in the works of Wassily Kandinsky and Arnold Schönberg

The article describes the birth of new tendencies in painting and music as responses to the spiritual crises which ruled upon entering the twentieth century. The starting points for the discussion are chosen works by Wassily Kandinsky and Arnold Schonberg, as well as the theoretical treatise *Concerning the Spiritual in Art* by Kandinsky. The article presents similarities and various relations between artistic works of the two friendly artists.

Keywords: Kandinsky, Schonberg, abstract painting, atonality, spirituality

Bibliografia

Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996.
Worringer W., *Abstraction and empathy*, Elephant paperback, Chicago 1997.