

ALEKSANDRA ŁAPTAŚ

KONCEPCJE CZASU I WIECZNOŚCI  
W PRZESTRZENI UTWORU MUZYCZNEGO  
CZAS CYRKULARNY *WARIACJI GOLDBERGOWSKICH*  
J.S. BACHA A „MOMENT FORM” W *V KLAVIERSTÜCK*  
K. STOCKHAUSENA

Należące do filozofii kategorie czasu i wieczności – mają także swoją ważność i estetyczną reprezentację w świecie muzyki, sztuki na wskroś czasowej. Pytanie o istotę muzyki i o tożsamość dzieła sztuki muzycznej jest nierozdzielnie związane z pytaniem o naturę czasu. W tekście rozważane są muzyczne idee czasu i wieczności oraz artystyczne środki służące ich realizacji w dziełach dwóch wybitnych kompozytorów: J.S. Bacha i K. Stockhausena

---

„Czymże więc jest czas? Jeśli nikt mnie o to nie pyta, wiem. Jeśli pytającemu usiłuję wytłumaczyć, nie wiem” – tak nad nieuchwytnością czasu rozmyślał w XI Księdze *Wyznań* św. Augustyn. Enigmatyczność czasowego wymiaru rzeczywistości zajmowała umysły wielu filozofów. Mimo jednak, iż koncepcji czasu powstało wiele, to jednym z elementów spajających myśl grecką było niewątpliwie odniesienie kwestii czasu do pojęcia wieczności.

Kiedy weźmiemy pod rozwagę dwie starożytne koncepcje wieczności, pochodzące od Heraklita i Parmenidesa, uderza nas podstawowa między nimi różnica. Wieczność u Heraklita pojmowana jest jako uniwersum zmiany. To wewnątrz niej, jak w olbrzymiej kuli, dzieje się życie. Nie ma bowiem procesów jednokierunkowych, każdemu procesowi towarzyszy proces przeciwny, a wieczność jest czymś w rodzaju wielkiego unifikatora łączącego te przeciwieństwa. Parmenides

z kolei, poprzez swoją wizję niezmiennego bytu, który jest i w żaden sposób nie może przestać być, proponuje koncepcję wieczności bezczasowej. Choć znów możemy sprowadzić kolejną wizję do wieczności zamkniętej w idealnym kształcie – kuli, otrzymujemy wieczny bezruch, co w konsekwencji prowadzi do zanegowania przeszłości i przyszłości na rzecz absolutnego „teraz”, które „jest od razu wszystkim”. Do starożytnych „kolistych” wyobrażeń wieczności jako ciągłych powrotów należy również Pitagorejska idea czasu cyklicznego, wyrażona w opowieści o wędrówce dusz.

Wiele uwagi poświęcił kwestii wieczności Platon, wprowadzając w dialogu *Timaios* rozróżnienie między „wiecznym” a „zawsze trwającym”. Wiecznym nazwał to, co „powstawania nie ma” i, będąc zawsze takie samo (zgodnie z ustalonymi później przez Arystotelesa klasycznymi warunkami wiedzy), pozostaje przedmiotem poznania noetycznego. Wieczności przynależy istnienie idealne i, jak każda idea, posiada ona swoje odzwierciedlenie wśród bytów świata realnego. Ziemskim odbiciem wieczności jest czas, wraz z całym zespołem cech przysługujących temu, co doświadczalne empirycznie, tj. podzielnością (na dni, miesiące, lata), powstawalnością za sprawą przyczyny i wpisanym w nią końcem:

(...) czas powstał razem ze światem, aby razem zrodzone, razem też ustaly, jeżeli kiedyś przyjdzie koniec świata i czasu. Powstał na wzór wieczności, aby był do niej możliwie jak najpodobniejszy. Pierwowzór trwa całą wieczność, a czas aż do końca – cały czas, jako przeszłość, teraźniejszość i przyszłość<sup>1</sup>

– mówi Platon ustami Timaiosa. Zatem czas wydaje się uczestniczyć w idei wieczności, naśladować wzorzec trwaniem, które jednak – będąc ciągłym powstawaniem – niejako pozbawia czas istnienia.

Po na wskroś poetyckich wizjach Platona i presokratyków nadszedł czas na bardziej naukowe rozstrzygnięcia, jakie Arystoteles przedstawił w IV Księdze swojej *Fizyki*, kojarząc nieodłącznie czas z ruchem. Czas, według Arystotelesa, to ilość ruchu, ruch zaś jest wiecznotrwały, a jego pierwszą przyczyną – pierwszy poruszyciel, który sam jest nieruchomy. A zatem czas pojmujemy jako *continuum*, w analogiczny sposób, w jaki jawi się nam ruch. Czas więc nie składa się z momentów „teraz”, są one tylko punktami orientacyjnymi, które umożliwiają nam percypowanie „przed” i „po”, podobnie jak przemieszczający się obiekt stanowi punkt odniesienia dla ruchu, chociaż, lub właśnie dlatego, iż sam nie jest jego częścią. Tym, co uderza i fascynuje w czasie, jest jego nieuchwytność. Jedyne, co zdaje się rozpościerać ponad czasem i w pewien sposób go ogarniać, jest wieczność. Jeżeli jednak pojmiemy ją jako obejmującą nie-

<sup>1</sup> Platon *Timaios* XI b W. Witwicki (tł.) Warszawa 1993.

skończenie płynący czas, będziemy zmuszeni uznać za Arystotelesem jej potencjalny charakter i niemożliwość samoaktualizacji. Nieskończoność nie jest bowiem w stanie przekroczyć sfery inteligibilnej i urzeczywistnić się w porządku ontycznym. Zawsze przecież można wyobrazić sobie coś większego, dłuższego i bardziej pojemnego.

A może czas to „wieczne teraz”, terażniejszość rzeczy minionych, obecnych i przyszłych, a nieuchwytność dotyczy zarówno wieczności, jak i aktualnej chwili? Augustyn zasiewa *implicite* ziarno optymizmu, zbliżając obie sfery do siebie. Dążenie do boskości, a więc do nieśmiertelności, oznacza, w konsekwencji, „panowanie” nad czasem, co stanowi odwieczne marzenie człowieka. Kto jednak odważy się na pakt z diabłem i „z pozycji żaby” podejmie grę z wiecznością? Kto wcieli się w rolę kreatora, tworząc mikrokosmos rządzący się własnymi prawami? Kto obejmie misję z góry skazaną na niepowodzenie? Bo przecież cokolwiek zrobimy, będzie to tylko naśladownictwem, jako że każdy z twórców jest jedynie słabym odzwierciedleniem demiurga – artysty. Jeżeli jednak mamy w ogóle mówić o wieczności stworzonej na nasz ziemski użytek w celu obcowania z nią w sposób zbliżony do tego, w jaki obcujemy z czasem, powołajmy do tego zadania tych, dla których problem czasu jest integralną częścią procesu twórczego. Sztuką zaś, dla której czas ma szczególne znaczenie, jest muzyka, natomiast dziełem, które z czasem wiąże się w zasadniczy sposób, jest utwór muzyczny.

Czym jest zatem czas utworu muzycznego? Szukając odpowiedzi na to pytanie wkraczamy – w sposób bardziej lub mniej zamierzony – w sferę ontologii dzieła muzycznego. Sprawa jest niezwykle złożona i próbę jej rozwikłania musimy na razie zawiesić. Pewnego rodzaju ułatwieniem i okazją do wprowadzenia skrótów myślowych może paradoksalnie okazać się fakt, że pytanie o istotę muzyki, czy jak by powiedzieli zwolennicy tożsamościowej teorii istnienia, pytanie o tożsamość dzieła muzycznego, w sposób nieunikniony implikuje pytanie o czas. Władysław Stróżewski definiuje muzykę jako „czas wypełniony pięknem”<sup>2</sup>. Można by się jednak zastanawiać, jakiego rodzaju czas powinno się mieć na myśli, mówiąc o muzyce. Dzieło muzyczne nie jest bowiem, w sensie czasowym, układem jednopłaszczyznowym. Muzykę można rozpatrywać jako ponadnaturalne zjawisko wtapiające się w czas ziemski, czyli wycinek empirii redukujący się do czasu absolutnego. Taką propozycję przedstawia T. Mann w powieści *Czarodziejska góra*. Można jednak rozróżnić czas będący „aktualizowaniem piękna”, czyli czasem wykonania, od czasu w dziele. Ten pierwszy – to rodzaj interpretacji „czasu w czasie”. Tym drugim jest czas interpretowany,

<sup>2</sup> W. Stróżewski *Wokół piękna. Szkice z estetyki* Kraków 2002.

należy bowiem pamiętać (na co zwraca uwagę Roman Ingarden), że każde dzieło, czy to literackie, czy muzyczne, posiada swój czas immanentny, „quasi-czas”. W przypadku dzieła muzycznego dotyczy on utworu będącego przedmiotem intencjonalnym, pozostającego w fazie potencjalnej, czyli pod postacią partytury.

Na jakikolwiek by jednak wymiar nie spojrzeć, z perspektywy słuchacza zachodnioeuropejskiego będzie on ujmowany linearnie, zgodnie z tym, jak nasza kultura nauczyła nas pojmować czas. Taki właśnie linearny i zorientowany na cel sposób myślenia widoczny jest szczególnie w muzyce tonalnej. Oparcie na ugruntowanym od czasów Bacha systemie dur-moll, gdzie przebieg utworu poprzez dominantę zmierza nieuchronnie do toniki, zataczając łuk dramatyczny, daje wrażenie przewidywalności. Wszystko jest tu poukładane. Dźwięk za dźwiękiem, jak chwila za chwilą, pozostając w ścisłych relacjach między sobą, tworzy tkankę dyskursu muzycznego. W muzyce narracyjnej liczy się czas w przestrzeni utworu – od początku do końca przebiegu. Po geście zakończenia popadamy w próżnię.

Kiedy parę wieków później zrezygnowano z tonalności, usuwając w ten sposób jeden z podstawowych czynników, na których opierano „poziomy” wymiar muzyki, resztki linearności bardziej zaczęły zależeć od kontekstu motywacyjnego niż od parametru wysokościowego dźwięków. Namiastki kadencji budowano rytmem, a dysonanse „rozwiązywano” następującą po nich ciszą. Innymi słowy, linearność dwudziestowieczna jest linearnością prowadzącą nas w nieznaną. Celu, do którego podświadomie zmierzamy, nie jesteśmy w stanie przewidzieć, dopóki do niego nie dotrzemy.

Sięgnijmy jeszcze w skrócie do antonimu linearności. Zarówno w literaturze tonalnej, jak i atonalnej możemy znaleźć przykłady przecinania *continuum* dźwiękowego. Wystarczy wprowadzić moment zaskoczenia, czy to harmonicznego, czy fakturalnego, aby przenieść słuchacza w inny wymiar, uniemożliwiając mu tym samym kontynuowanie słuchania na tym samym poziomie, z jakiego wystartował. Ale jak by na to nie spojrzeć, nie będzie to wymiar spoza obrębu czasu. Aby móc się w miarę autentycznie zatrzymać, potrzeba bardziej radykalnego pomysłu.

Na rozmaite sposoby próbowano stawić czoła czasowi narracyjnemu, szukając furtki do wieczności. Spójrzmy na Bachowską propozycję czasu kołowego w *Wariacjach Goldbergowskich*, które powstały w 1742 roku jako lek na bezsenność dla hrabiego Hermanna Carla von Keyserlinga i zostały włączone do *Klavierübungen* oraz opatrzone tytułem *Aria „mit verschiedenen Veranderungen”*. Samą zaś nazwę zawdzięczają nazwisku nadwornego klawesynisty hrabiego – Goldbergowi.

Utwór posiada formę wariacji o cyrkularnej strukturze. Całość otwiera się i zamyka arią, która zresztą sama w sobie ma już pewne cechy wariacyjności, bo choć z jednej strony wyznacza schemat harmoniczny, który będzie podstawą kolejnych wariacji, w swej warstwie melodycznej może już być traktowana jako opracowanie linii lewej ręki wariacji 26. Następujące „wewnątrz koła” wariacje, z wyjątkiem trzech pierwszych i trzech ostatnich, pogrupowane są w „trójki”. Wewnątrz każdej takiej komórki mamy kolejno: wariację o cechach utworu charakterystycznego (*siciliany*, *fughetty*, arii, uwertury francuskiej, tańca na 3/4 o cechach *ländlera*, utworów uwidaczniających wpływy włoskiej muzyki wokalne lub pasyjnej) wariację wirtuozowską oraz wariację kanoniczną (kanony od *unisono* aż po *none*). Wraz z rozwojem utworu w czasie, spiętrzeniu ulega problematyka utworu, zarówno poprzez „schody” wykonawcze (Bach sięga po bardzo oryginalne układy wirtuozowskie), jak i przez całą stronę konceptualną wariacji kanonicznych.

Ale to tylko żart – powiada Bach w ostatniej wariacji, pisząc oparty na dwóch *quasi*-ludowych pieśniach *quodlibet*. Przecież i tak wszystko zacznie się od początku, po to tylko, aby przebywszy jeszcze raz całą drogę, ponownie powróciło do punktu wyjścia. Czy to zrównanie końca z początkiem na mocy Heraklitejskiej jedności przeciwieństw czy Parmenidesowski byt, niezmienny w swej formie, od zawsze do zawsze i zawsze taki sam? Jedno jest pewne: czas został schwyty w sidła sprytnej koncepcji i choć wewnątrz „koła” wszystko żyje, przekształca się, czyli jak na wariacje przystało, ulega zmianie, w swej transcendentnej strukturze pozostaje jednak statyczne. Bach spojrzal w wieczność...

*Wariacje Goldbergowskie* są utworem wyjątkowym. Choć to dzieło barokowego kompozytora i niewątpliwie na wskroś przesiąknięte duchem epoki, odznaczają się wizjonerstwem, i to nie tylko w sensie kompozytorskim. Bach balansuje ciągle na styku przeciwieństw: polifonii i homofonii, linearności i wertykalizmu, czasu i wieczności. Cechą polifonii jest, z jednej strony, snucie motywiczne, sprawiające wrażenie rozwoju w nieskończoność, z drugiej zaś kunszt strukturalny, będący wertykalnym zrównoważeniem poziomych przebiegów. A o ile poziom stanowi o czasowości utworu, o tyle pion jest odpowiednikiem jego przestrzenności. W zawiłych utworach kontrapunktycznych, gdzie górę bierze wertykalizm, czas poddany zostaje operacji unieruchamiania. Niemniej jednak utwór zaczyna się i kończy, wykrawając sobie fragment w czasie. W baroku dzieje się to jednak na innych zasadach niż w epokach późniejszych. Nie ma wyraźnych gestów kadencyjnych, fugi zaczynają się nieśmiało od przedtaktu i dyskretnie kończą, jakby otwierając się na nieskończoność. Ale to znów jedynie namiastka raj, gdyż forma utworu nakłada pewne ramy. Chyba że obiektem zamachu ustanowi się właśnie formę. *Wariacje Goldbergowskie* unieruchamiają czas

w ten właśnie sposób. Zamykając cykl w formę koła, Bach stworzył swoją „wieczność”, na tyle, na ile mogło być stać zniewolonego przez czas kreatora. To „wieczność” tworzona, a nie stworzona, wzorowana na tym, w co Bach wierzył i w czym upatrywał sensu swojej twórczości. Czy to przegrana batalia? Zależy o co się walczyło. „Jeżeli wykonawca czegokolwiek patrzy wciąż na to, co jest niezmiennie, i jakimś takim się posługuje wzorem, kiedy jego postać i zdolność wykonywa, wtedy koniecznie wszystko wychodzi skończone i piękne”<sup>3</sup> – powiada Timaios. Rezultat był już z góry przesądzony. Ale wciąż usprawiedliwia nas to, że w świecie rzeczy i tak wszystko jest odbiciem, iluzja jest powszechna, a przeciętny kajdaniarz ogląda tylko cienie. Skoro tak, zawsze można zagrać na złudzeniach. W roli metafizycznego prestidigitatora Bach spisał się znakomicie.

Jeszcze parę słów o utworze. Zarówno obie arie – otwierająca i zamykająca cykl – jak i każda z 30 wariacji, mają bez wyjątku formę *bipartity*. Oznacza to, że każda składa się z dwóch części, obu repetowanych, jak nakazuje znak powtórzenia frazy. To popularna, zastana reguła, używana wcześniej dla form tanecznych, na przykład części suit lub partit. W przypadku *Wariacji Goldbergowskich* są to następujące proporcje taktowe; zarówno częśćka pierwsza, jak i druga składają się z czterech odcinków czterotaktowych, co daje innymi słowy stosunek szesnastu taktów do pierwszego znaku repetycji i tyleż samo do drugiego (I: 4+4+4+4 :I: 4+4+4+4 :I = 16+16). Forma *bipartity* skonstruowana jest więc z dwóch – jednakowych pod względem ilości taktów – połówek. Wyjątek stanowią wariacje 3., 9., 21. i 30. W stosunku do wariacji wcześniej wspomnianych mają one charakter diminutywny (I: 2+2+2+2 :I: 2+2+2+2 :I = 8+8 ), podstawowa zasada pozostaje jednak ta sama. Mamy proporcję jeden do jednego. Tak przedstawia się kwestia strukturalna wariacji w przestrzeni *micro*. Kompozytor delectuje się symetrią, zachowując porządek i tworząc tym samym niezachwianą konstrukcję pasujących do siebie modułów. Ustawwszy je zaś odpowiednio uzyskuje całość wykazującą szczególny typ podobieństwa do tworzących ją elementów; forma *bipartity* odzwierciedla się bowiem w przestrzeni macro- cykl *Goldbergowskich* to też 16+16. W jednej połowce mamy arię i 15 wariacji, w drugiej zaś 15 wariacji i arię, tyle że podział nie jest tutaj osiągnięty poprzez znak powtórzenia frazy, ale poprzez nadaną 16. wariacji formę uwertury, stanowiącą coś w rodzaju „ponownego otwarcia”. Jest czas na oddech, jest czas na refleksję. Po zakończonym w trybie mollowym kanonie, w kwincie znowu pojawia się tonacja G-dur, jakby zaczynało się coś nowego, ale według dawnego, dobrze już znanego wzorca. Cykl został pozornie rozpołowiony,

<sup>3</sup> Platon *Timaios* wyd. cyt. 28 b.

w gruncie rzeczy jednak podział ten służy jedynie wyznaczeniu osi, wokół której kręci się to enigmatyczne koło niekończącej się opowieści o czasie bez czasu, poza czasem i wbrew czasowi. Nie ma bowiem kontrastu między tym, co przed uwerturą, i co po niej. To jakby odbicie lustrzane, jedna całość dzięki podobieństwu tego, co odbijane, i tego, co odbite. Szukając utraconego raju w stosunkach liczbowych, Bach przyprowadził wieczność przed lustro, w którym nakazał się jej przeglądać w nadziei, że ujrzy ją w całej okazałości. Zobaczył odzwierciedlony czas, z którym ona stopiła się w jedno, łudząc pospolitymi chwytami empirii. Bach nie porzucił jednak ambicji wyprowadzenia nas z jaskini luster. Warto „zobaczyć” to, co jest poza nią – poucza nas nucąc arię w G-dur. Zaraz wszystko zacznie się na nowo, wariacja 1., wariacja 2., kanon w unisonie... Dzieło naznaczone jest przeczcuciem wieczności.

W zupełnie inny, choć nie mniej fascynujący sposób, ujął wieczność Karlheinz Stockhausen. Jako filozof, Stockhausen pierwszy sformułował koncepcję „formy momentowej” (w artykule *Moment Form*), która koncentruje się na aktualnym momencie. Jest ona zaprzeczeniem dotychczas preferowanej w muzyce idei czasowej ciągłości: przeszłość – terażniejszość – przyszłość, w której terażniejszość jest konsekwencją przeszłości, a zarazem przyczyną dla przyszłości, która – stając się terażniejszością – spycha terażniejszość, z której wzięła początek, w przeszłość itd. Takie skupienie na każdym poszczególnym momencie z osobna sprawia, jak pisze Stockhausen w swoim artykule, że linearnie postrzegany czas zostaje wertykalnie poprzedzielany. Stockhauseniowska „wieczność” to przewyciężenie koncepcji trwania.

Jak sugeruje J. Kramer w swojej książce *The Time of Music*, idea czasu momentowego ma swoje źródło we wschodniej estetyce. Przykładem może być chociażby sztuka japońska, w której poszczególne elementy mają większe znaczenie niż całościowa struktura<sup>4</sup>.

Forma momentowa eliminuje łuk dramatyczny, poczucie czasu zostaje zwertykalizowane, a co za tym idzie, znikają kulminacje oraz wszelkie implikacje między momentami. W innym świetle zostaje też postawiona problematyka początków i końców. Stockhausen wyróżnia „beginnings and endings” dla tradycyjnych form przetworzeniowych oraz „starting and stopping”, adekwatne dla otwartych form momentowych, ponieważ te ostatnie mają początki i końce praktyczne, wynikające z czasowej struktury muzyki, nie posiadają jednak początków i końców w sensie funkcjonalnym. W muzyce o strukturze momentowej gesty rozpoczęcia i zakończenia niewiele różnią się od siebie,

---

<sup>4</sup> J.D. Kramer *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies* Schirmer Books 1988.

w każdym razie dalece mniej niż w muzyce konwencjonalnej. Oczywiście, ortodoksyjność zasad dla „moment form” jest pojęciem względnym, gdyż dopuszcza się istnienie form pośrednich, czyli czerpiących z absolutnej ścisłości, ale pozostawiających pewien margines na, luźne wprawdzie, związki z konwencjami. Tak jest w przypadku chociażby *Klavierstück V*, należącego do cyklu *Klavierstücken V–VIII*, nad którym Stockhausen rozpoczął pracę w roku 1953. W stosunku do poprzedzających je utworów o tym samym tytule, ukazują one zupełnie odmienny stosunek kompozytora zarówno do instrumentu, jak i wykonawcy. Zamiarem Stockhausena było skomponowanie sekwencji krótkich utworów, z których każdy miał być dodatkowo wewnętrznie poprzedzielany na podczęści, wyznaczone przez zmiany tempa. *Klavierstück V* składa się z sześciu takich podczęści, każdej o odrębnym oznaczeniu metronomicznym. Każda z tych sekcji jest zestawieniem kilku grup dźwiękowych, różniących się długością oraz stopniem charakterystyczności, bowiem niektóre z nich są wyraźnie wydzielone przez ciszę (pauzy), podczas gdy inne łączą się z sąsiednimi grupami, zatracając jednocześnie odrębność i wyrazistość. Takie zacieranie się struktury dotyczy zresztą nie tylko sfery mikro, ale odnosi się również do poziomu makro, bowiem podział utworu na sześć części nie jest bezwzględnie percypowalny przy odbiorze słuchowym, chyba że mamy do dyspozycji partyturę. Poprzez częste stosowanie *ritardanda* i *acceleranda* oraz figur drobnoutowych o swobodnym charakterze, przebieg metryczny zostaje zachwiany, co w rezultacie przynosi rozdźwięk pomiędzy muzyką w wersji odsłuchowej a jej kształtem graficznym. Mimo jednak odejść od radykalizmu, jakim wieje od koncepcji *moment time*, jest to utwór próbujący zatrzymać czas poprzez maksymalne skoncentrowanie się na aktualnym „teraz”. Ta „wieczność” to negacja trwania. Już sam fakt rozdźwięku między stroną graficzną a dźwiękową daje do myślenia. Przebieg wykonywanego *Klavierstücku V* w czasie jest niejako złem koniecznym, które zostaje odsunięte w cień przez wielość trików próbujących łudzić nasze fizykalistyczne instynkty. Jednak wysiłki Stockhausena widoczne są przede wszystkim w partyturze. Nie bez powodu twórczość tego typu zyskała sobie przydomek „papierowej muzyki”. Czy znaczy to jednakże, iż „wieczność” Stockhausena ogranicza się wyłącznie do sfery *quasi*-czasu utworów *in potentia*? Z pewnością nie. Stockhausen walczył bowiem o przezwyciężenie trwania, a to parametr muzyki aktualizowanej. A że wyraz tego daje przede wszystkim partytura? Mamy przezwyciężyć trwanie, a najpewniej się to stanie w sferze aczasowej – świecie twórców wizualnych – zapisie nutowym.

Czym jest wieczność? Kiedy nikt mnie o to nie pyta – wiem, kiedy chcę ją uchwycić i wypowiedzieć moim językiem – językiem dźwięków – wikłam się w sprzeczności. Tak mogliby parafrazować Agustyńskie



słowa Bach i Stockhausen. Obydwaj, wzorując się na ideale, stworzyli własne „wieczności”, które są gdzieś pomiędzy wiecznością a czasem, bo chociaż empirycznie wikłają się w to drugie, to zarazem apelują do słuchacza o „właściwą” recepcję. Czy jednak stać by było nas, słuchaczy, na właściwe rozpoznanie wieczności, nawet wtedy, gdyby została ona zamknięta w probówce? A może w przestrzeni *Wariacji Goldbergowskich* i *V Klavierstücku* faktycznie się ona realizuje? Rozwiązanie tej zagadki niech pozostanie tajemnicą Polihymnii.

---

*Aleksandra Łaptaś* – email: ollalap@poczta.onet.pl