

daje się tu fakt synestetycznej percepcji artysty<sup>14</sup>. Zjawisko to, określone czasami jako „słyszenie barwne”, polega na tym, iż pewne bodźce dźwiękowe wywołują stale pewne „obrazy” czy też „wizje” poszczególnych barw<sup>15</sup>. Systematyczne badania fenomenu synestezji, prowadzone od połowy XIX wieku, nie wyszły jednakże poza sferę konstatacji potwierdzających intuicje artystów. Odpowiedniość barwy i dźwięku występuje na poziomie zestawienia stanu nasycenia koloru z wysokością dźwięku. Najogólniejszym prawem jest kojarzenie tonów niskich z barwami ciemniejszymi, tonów wysokich z barwami jasnymi, ostrymi. Zgodnie z zasadami syntestezji, tonacje barwne maszych obrazów byłyby plastycznym upostaciowaniem określonych rejestrów dźwiękowych. I tak *Allegro* i *Scherzo* okazałyby się dziedziną dźwięków wysokich (najjaśniejsza tonacja), *Andante* — ciemniejsze od poprzednich obrazowałyby odpowiednio niższe tony, *Finale* zaś zilustrowałby najniższe rejestry. To przełożenie tonacji barwnej na określone zestawy dźwiękowe jest uproszczeniem zawartości wyrazowej cyklu, pomija bowiem nastrojowe właściwości kolorystyki. Odwołując się do pewnych stereotypowych kojarzeń, które pozwalają określić dynamikę danego nastroju, uzyskujemy następującą ekwiwalencję emocjonalnej zawartości obrazów z tempem w utworze muzycznym. Powaga i smutek *Finale*, jak i „spokojna radość” *Andante* wskazują na „powolność” tych części, zaś owa przestrzenność i zmienność *Allegra* oraz *Scherza* określają większą dynamikę obu ustępów. Słuszniejsze zatem wydaje się widzenie kolorystyki cyklu jako plastycznej konkretyzacji elementu agogicznego (regulującego tempo utworu muzycznego), niż przypisywanie jej na mocy synestezji, odpowiednich wysokości dźwięków. Godnym podkreślenia jest fakt, że element agogiczny w muzyce przyczynia się m. in. do wyodrębnienia wartości kolorystycznych dźwięków; „... wyzwolenie się barwy jest możliwe tylko w oparciu o odpowiednie tempo, tak, że w przebiegu melodycznym wyodrębniają się nie pojedyncze dźwięki, ale całe kompleksy dźwiękowe, tworząc plamy barwne”<sup>16</sup>. Być może owa świadomość związków między agogiką a kolorystyką w muzyce, przyczyniła się do takiego operowania barwą w malarstwie, które odwraca tę relację, wiążąc barwę z określonym tempem. Ta kolorystyczno-agogiczna charakterystyka poszczególnych części cyklu w pełni realizuje model kontrastowości wyrazowej sonaty muzycznej.

„Zasadniczą konwencją w muzyce europejskiej jest, jeśli chodzi o formę, przedstawienie utworu jako całości, jako przedmiotu rozwijającego

<sup>14</sup> Podaję za: V. Landsbergis, op. cit., s. 145, 146.

<sup>15</sup> M. Rzepińska, op. cit., s. 359.

<sup>16</sup> M. Chomiński, *Formy muzyczne*. T. I, Kraków 1954, s. 32 - 34.