

## Mieczysław Tomaszewski

Akademia Muzyczna w Krakowie

# Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych

„Brać coś za coś oznacza interpretować.”

H.G. Gadamer, *Dziedzictwo Europy* (1992)

Po raz kolejny podejmuję ten rekonesans w świadomości, że mam przed sobą jako cel: „uchwycić nieuchwytnie. Uchwycić odmienność i jedyność utworu muzycznego wartego uwagi. Usłyszeć, ujrzeć, odczytać i opisać jego niepowtarzalność, stojąc naprzeciw niego twarzą w twarz.”<sup>1</sup>

Sytuacja ma charakter paradoksalny. Tak fenomenologia, jak i hermeneutyka radzą stawać naprzeciw dzieła bez gotowej na nie formuły i recepty. Sposób odczytywania powinno i może nam podsunąć ono samo, wówczas, gdy słuchając go i czytając, potrafimy się na nie otworzyć, doznać w pełni i przeżyć. Ów pierwszy krok oznacza: uchwycić charakter, wysłyszeć ton, pozwolić, by odezwał się w nas rezonans, zacząć odbierać go

---

1 Por.: M. Tomaszewski, *Aspekty dzieła muzycznego i jego kategorie fundamentalne. Rekonesans* [w:] A. Granat-Janki (red.), *Analiza dzieła muzycznego: historia – teoria – praxis*, t. 2, Akademia Muzyczna i Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków, Wrocław 2012, s. 15-25 oraz: *Wokół kategorii fundamentalnych i komplementarnych dzieła sztuki* (wykład inauguracyjny), Międzynarodowa Konferencja Naukowa *Muzyka Kameralna modernizmu i postmodernizmu. Między normą a wyzwoleniem*, Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego, Poznań 18 kwietnia 2012.

na fali, na której został nadany. I dopiero wówczas siatka niezliczonych kategorii, poprzez które można by dzieło to uchwycić i opisać, nie stanie się dla niego zespołem kategorii obcych, nieadekwatnych, obojętnych. Pozwoli na dotarcie do i opisanie tego, co dla danego utworu stanowi jego niepowtarzalność, określaną jako *differentia specifica*.

Wagę „pierwszego ruchu” zauważył i docenił Kurt Huber,<sup>2</sup> wysuwając – w latach międzywojennych minionego wieku – zakorzenioną w psychologii postaci koncepcję tzw. „przeżycia sferycznego” (*Sphärenenerlebnis*). Słuchacz wrażliwy i kompetentny już po paru dźwiękach czy taktach potrafi określić bezbłędnie sferę, w jaką muzyką tą został przez kompozytora „przeniesiony”: w sferę pastoralną czy sakralną, wiosenną czy wojenną. O rozpoznaniu nie decydują jakieś poszczególne elementy, lecz swoista całość słuchanej muzyki, spójna i charakterystyczna. Przy „odczytywaniu” utworu stanowiąca jego kategorię elementarną.

## 1. Kategorie elementarne czyli syntetyzujące

W paru ostatnich dziesiątkach lat kategorie nazywane tu elementarnymi zyskały – ze strony tych nurtów współczesnej teorii muzyki, jakie żegnały się z muzykologią nastrojoną nazbyt autotelicznie – zainteresowanie wyraźnie wzmożone. Dla niejednej metodologii wstępne wysłyszenie, uchwycenie i określenie charakteru tych komponentów utworu, które wyodrębniają się wyraziście z całości, współtworząc ów repertuar kategorii elementarnych, stawało się punktem wyjścia dla podejmowanych interpretacji.

Constantin Floros, odczytujący w perspektywie egzegetyki symfonie Gustava Mahlera,<sup>3</sup> kategorie elementarne, jakimi autor *Pieśni o ziemi* operuje, nazywa po prostu „charakterami”. W grę wchodzi dwa ich rodzaje: o proveniencji wokalne (*Recitativo* i *Arioso*, *Choral*, *Hymnus*, *Lied*) i instrumentalnej (*Marsch* i szczególne znaczenie u Mahlera odgrywający *Trauermarsch*, *Exequienmusik*, równie ważne *Pastorale*, jako kategorie

2 K. Huber, *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive. Eine experimentalpsychologische Untersuchung*, Leipzig 1923, tenże: *Musikästhetik*, O. Ursprung (ed.), Buch-Kunstverlag, Ettal 1954. Por. także: M. Bristiger, *O estetyce Kurta Hubera. Próba spojrzenia historycznego* [w:] L. Polony (red.), *Muzyka w kontekście kultury, Spotkania Muzyczne w Baranowie Ars nova – ars antiqua*, t. 1, PWM, Kraków 1978, s. 125-136.

3 C. Floros, *Gustav Mahler, II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik*, Breitkopf, Wiesbaden 1977, s. 107-183.

szczególne: *Musik aus weitester Ferne* i *Crescendo*, na koniec *Scherzo* i symfoniczne tańce: *Menuet, Ländler, Walzer*).

Metodologia semiotyczna stała u podstaw serii interpretacji twórczości wybranych kompozytorów XIX i XX wieku podjętych przez Eero Tarastiego, a w ślad za nim m.in. przez Mártę Grabócz. Szukając związków między muzyką a mitem, wyłonił Tarasti<sup>4</sup> z serii znaczących utworów Wagnera, Sibeliusa i Strawińskiego kilkanaście kategorii elementarnych naznaczonych semantycznie (m.in.: magiczną, mityczną, baśniową, balladową, legendarną, sakralną, heroiczną, demoniczną, fantastyczną, egzotyczną, dotyczącą natury). M. Grabócz<sup>5</sup> wyciągnęła przed nawias alfabet kategorii elementarnych, jakimi operuje w swej twórczości fortepianowej Ferenc Liszt, rozróżniając je hierarchicznie według semiotycznej terminologii (semy, klasemy, izotopie). Pełny syndrom semantyczno-ekspresywnych właściwości jaki współtworzą, określa szczególność charakteru twórczości autora *Rapsodii węgierskich*; mimo historycznie determinowanej bliskości stylistycznej, niektóre z elementarnych kategorii Liszta (np.: triumfalna, patetyczna, lugubryczna, panteistyczna, makabrycznie demoniczna...) nie byłyby np. do pomyślenia – jako kategorie chopinowskie.

Robert S. Hatten interpretując utwory Schuberta, a przede wszystkim Beethovena<sup>6</sup> – w perspektywie łączącej punkt widzenia semiotyczny z hermeneutycznym – wyodrębnił z ich twórczości kategorie elementarne nazywa topikami i różnicuje na trzy style zakotwiczone w poetyce klasycznej: styl wysoki wypowiada się tu więc poprzez kategorie tragizmu, sakralności, heroizmu, triumfalności i transcendencji, średni poprzez kategorie pastoralności i galanterii, niski – poprzez kategorie stylu popularnego, komizmu i wiejskości.<sup>7</sup>

4 E. Tarasti, *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetic of Myth in Music, espec. That of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, Mouton Publishers-The Hague, Paris-Berlin 1979.

5 M. Grabócz, *L'influence du modèle épique sur la renaissance de la forme enumerative dans les oeuvres pour piano de Liszt* oraz *Stratégies narratives des «épopées philosophiques» de l'ère romantique dans l'oeuvre pianistique de F. Liszt* [w:] taż, *Musique, narrativité, signification*, Paris 2009.

6 R.S. Hatten, *Musical meaning in Beethoven*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1994 oraz tenże: *Interpreting musical gesture, topics and tropics: Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2004.

7 Podaję za M. Grabócz, *Strategies of binary opposition in musical topic of the 17th to 20th centuries* [w:] E. Tarasti (ed.), *Music and the arts*, „Acta Semiotica Fennica”, 2006, XXIII, Vol. I (ICMS 7, 2002), s. 45-59. Grabócz przypominała również inne koncepcje dotyczące kategorii elementarnych: B. Szabolcsi'ego i J. Ujfalussy'ego.

Piszący te słowa podjął próbę „odczytania” repertuaru kategorii elementarnych z twórczości Chopina (1999)<sup>8</sup> i Beethovena (2012),<sup>9</sup> dla podkreślenia ich niepowtarzalnego charakteru nazywając je stylistycznymi idiomami. Syndromy obu kompozytorów zostały przy tym zestawione w oparciu o zasadę antonimii; w ich dynamicznej twórczości każdej z kategorii elementarnych zdaje się bowiem odpowiadać kategoria pod jakimś względem wobec niej opozycyjna albo komplementarna. Stąd też, w tym ujęciu, syndrom muzyki Chopina konstituuje nie dwanaście odrębnych, lecz sześć par idiomów: *rubato/masoso*, *semplice/brillante*, romansowo/balladycznie, onirycznie/ekstatycznie, chorałowo/demonicznie oraz *melancholico/eroico*. Bardziej zróżnicowaną gatunkowo i stylistycznie muzykę Beethovena streszcza syndrom właściwości złożony z dziewięciu par idiomów dla niej charakterystycznych, takich jak: heroiczny/pastoralny, patetyczny/scherzoidalny, spirytualny/sentymentalny, prometejski/melancholiczny, *appassionato/dionisiaco* itp.

Wyodrębnienie „repertuaru” czy „alfabetu” kategorii elementarnych uznać można za ów pierwszy krok kompetentnego<sup>10</sup> interpretatora, oparty na doznaniu spontanicznym i bezpośrednim; krok przed-analityczny, zgodny z oczywistością i naturą rzeczy. Zasadniczą odmienność charakteru i „tonu” (jak to określano w wieku XIX) *Preludium A-dur* np., w stosunku do *Preludium d-moll* z op. 28 Chopina chwytny i potrafimy scharakteryzować, zanim podjęliśmy jakiegokolwiek działania analityczne.

Wcale nierzadko ów ton i charakter bywa określany przez samego autora, poprzez tytuły i didaskalia wykonawcze. I, co ważne, określenia charakteru ekspresywno-semantycznego nie bywają dla niego sprawą marginalną. W słynnym liście do radcy Mozela – „charakter utworu” nazwał Beethoven „jego duszą” („Geist des Stückes”).<sup>11</sup> Przy innej okazji określił *expressis*

8 M. Tomaszewski, *Autour du phénomène de la musique de Chopin. De la provenance à la résonance* [w:] I. Poniatońska i in. (ed.), *Chopin and his work in the context of culture. Studies*, Polska Akademia Chopinowska, Kraków 2003.

9 M. Tomaszewski, *Post scriptum: Beethoven i kategoria heroizmu* (referat), 16. Międzynarodowe Sympozjum Beethovenowskie *Wojna i Pokój*, Warszawa 27 marca 2012.

10 „Kompetencja” jako ważny element w zakresie recepcji dzieła, zob. m.in.: R. Ingarden, *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych* [w:] tenże: *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, s. 162. Por. też hasło *kompetencja literacka* [w:] J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 1988, s. 232.

11 Przy wprowadzaniu oznaczeń metronomicznych Beethoven był nawet skłonny zrezygnować z czterech zasadniczych temp (*allegro, andante, adagio, presto*), natomiast – jak zaznaczył wyraźnie – „gdy idzie o słowa określające charakter utworu – to coś zupełnie odmiennego. Z nich nie możemy zrezygnować [...] gdyż są one związane z duszą utworu.” Cyt. za: L. van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, H. Deiters (ed.), Band 4, nr 1196, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907, s. 131.

*verbis* w jakich kategoriach pojmuje i ujmuje muzykę, jaką tworzy. Padają wówczas określenia z rzędu tych właśnie, o jakich tu mowa, jako o kategoriach elementarnych: „romantyczna, całkiem poważna, heroiczna, komiczna, sentymentalna”...<sup>12</sup>

## 2. Kategorie dystynktywne czyli rozróżniające

Następny krok interpretatora określić można by jako testowanie utworu postępujące śladem pierwotnych intuicji, traktowanych jako rodzaj hipotezy roboczej. Owa pierwotna intuicja nie pozwoli, by w utworze o założeniu autotelicznym szukać semantycznych programów i na odwrót, w utworze w sposób wyrazisty odwołującym się do jakiegoś momentu rzeczywistości poza-dziełowej – nie pozwoli, by owych odniesień nie zauważyć. Testowania zadanie pierwotne i podstawowe polega na dystynkcji, czyli na rozróżnianiu jakości i relacji dla utworu najbardziej właściwych. Jako pierwsze nasuwa się rozróżnienie na kategorie tyjące jakości i relacji wewnętrznych względnie zewnętrznych interpretowanego utworu.

**A.** Kategorie dystynktywne tyjące jakości i relacji **wewnętrznych** utworu stanowiły we wszystkich metodologiach i filozofiach dotyczących teorii muzyki punkt centralny. Jednakże nie we wszystkich jej przedmiot podstawowy, dzieło muzyczne, traktowany był jako całość integralna. O swoistej pełni można mówić bowiem dopiero wówczas, gdy na utwór muzyczny spojrzysz się we wszystkich czterech przynależnych mu podstawowych aspektach: aspekcie materiałowym, strukturalnym, emotywnym i semantycznym. Każdy z nich dotyczy odmiennego zespołu właściwości, stanowiąc rodzaj – kierującej się odrębnymi, ale zestrojonymi wzajemnie tendencjami – swoistej warstwy utworu. Co ważne, spojrzenie na utwór literacki lub plastyczny w sposób analogiczny pozwala na kompatybilne rozpatrywanie wszelkiego rodzaju dzieł o charakterze synkretycznym, symbiotycznym czy syntetycznym. Pozwala przy tym na domniemanie istnienia – zgodnie z intuicjami romantyków –

12 Beethoven w liście do Augusta von Kotzebue z dnia 28 stycznia 1812: „Möge es romantisch ganz ernsthaft, heroisch, komisch, sentimental sein...”, cyt. za: R. Pečman, *Beethovens Opernpläne*, aus dem Tschechischen übersetzt von J. Gruna, Univerzita J.E. Purkyně, Brně 1981, s. 32.

jednego wspólnego świata sztuki, zróżnicowanego jedynie przez materiałową odmienność poszczególnych mediów.<sup>13</sup>

(1) Aspekt **materiałowy** odnosi się w utworze muzycznym do brzmienia, w plastycznym do barwy obrazu, w literackim – do słowa. W tej perspektywie zadaniem interpretatora staje się rozróżnienie jakościowe brzmień, barw i słów tworzących ich niezamienialnie odrębne repertuary, palety, słowniki. Gołym okiem widać wyrazistą odmienność zespołu brzmień, jakimi posługiwali się np. z jednej strony muzycy impresjoniści (francuscy), z drugiej – ekspresjoniści (niemieccy), uderzającą różnicę między paletami barw używanymi np. przez Rembrandta z jednej, a przez Watteau – z drugiej strony,<sup>14</sup> czy rzucającą się w oczy swoistość słowników np. Mickiewicza<sup>15</sup> i Słowackiego.

Zróżnicowanie tej „materii” muzycznej, muzycznego „tworzywa”, dotyczy przede wszystkim odmienności dźwięków wobec szumów, brzmień instrumentalnych wobec wokalnych, brzmień np. fortepianu wobec brzmienia skrzypiec czy wiolonczeli, brzmienia sopranu wobec *basso profundo*. A dalej, dotyczy odmienności brzmień czystych wobec mieszanych, homogenicznych wobec heterogenicznych, harmonicznych wobec sonorystycznych. Wreszcie także – brzmień zróżnicowanych przez stopnie dynamiki i rodzaje artykulacji współtworzących brzmienia w rodzaju takich, jakie znajdujemy z jednej strony np. w *adagio* jakiegoś koncertu fortepianowego Mozarta wobec takich, z jakimi spotykamy się np. w *Ionisation* Varèse’a. Dla wielu kompozycji w rodzaju *De natura sonoris* Pendereckiego czy *Etiuda na jedno uderzenie w talerz* Kotońskiego – współtworzących niegdyś nurt XX-wiecznego sonoryzmu – kategoria jakości czysto-brzmieniowych stanowiła kompozytorskie *a priori*, punkt wyjścia decydujący o nadrzędnym charakterze utworu. Ujęcie systemowe – jedno z możliwych – kategoria jakości brzmieniowych znalazła

13 Szerzej na ten temat w: M. Tomaszewski, *Aspekty dzieła muzycznego i jego kategorie fundamentalne...* Inną możliwość holistycznego spojrzenia na utwór muzyczny podsuwa koncepcja warstwowej struktury utworu muzycznego, oparta na zróżnicowaniu warstw/tekstów: muzycznego (koncepcji twórczej), dźwiękowego (realizacji artystycznej), słuchowego (percepcji estetycznej) i znakowego (repcji kulturowej). Zob.: M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000, s. 58-63.

14 Zob.: M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, I/II*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970/1979.

15 Zob. K. Górski i S. Hrabec (red.), *Słownik języka Adama Mickiewicza*, Ossolineum, Wrocław 1962-1983.

w sonologii Józefa M. Chomińskiego,<sup>16</sup> systematyzującej jakości istniejące w kompozytorskiej praktyce, a nawet i te jedynie teoretycznie możliwe.

Kategorie materiałowe dzieła, jego „materialne podłoże”, stanowią w nim warstwę rzeczywistości „dotykanej”, odczytywanej przez interpretatora głównie poprzez wrażliwość zmysłów, a notowanej zgodnie ze stopniem czułości aktualnej techniki na fizyczne parametry akustyczne.

(2) Aspekt **strukturalny** dotyczy w utworze tego wszystkiego, co ukształtowane, wyrażone poprzez formy i relacje dające się ująć, odwzorować i opisać w kategoriach logicznych. Tego, co poddaje się interpretacji właściwej naukom ścisłym, co od czasów antycznych i głębokiego średniowiecza stanowi przedmiot muzyki najbardziej immanentny, przejawiający się poprzez wszystkie kolejne, historycznie zmienne koncepcje tonalne, systemy tyżące melodyki i rytmy, harmonii i kontrapunktu, apriorycznych form muzycznych.

W rezultacie warstwę strukturalną utworu współtworzą kategorie różnicujące charakter utworu z punktu widzenia konsonansowości względnie dysonansowości, symetrii względnie asymetrii, stopnia ich otwartości, charakteru dyskretnego względnie analogowego, swobodnego albo związanego, szeregującego lub kontrastującego itd. itp. Ich charakter zależy od zdeterminowanych *a priori*: funkcji, gatunku i stylu utworu. Doskonałość ich zestrojenia w sposób zasadniczy i szczególnie współdecyduje o jednej z kategorii fundamentalnych utworu, o jego pięknie.

(3) Aspekt **emotywny** utworu, przez kierunki pozytywistyczne i autoteliczne odmawiany dziełu muzycznemu, wbrew powszechnej intuicji i świadomości kompozytorów czy teoretyków, przypisywany był błędnie percepcji. Jego obecność w samym dziele była potwierdzana od czasów Arystotelesa (koncepcja *katharsis* – jako „lekarstwa dla duszy”) i pitagorejczyków (koncepcja *ethosu*), po idee barokowej *Affektenlehre* i romantycznej estetyki uczuć.

W słynnej encyklopedii sztuki z czasów Mozarta nawet definicję sonaty sformułowano w kategoriach emotywnych: „Nie ma formy, która by w sposób doskonalszy potrafiła wyrażać uczucia.”<sup>17</sup> Perspektywę, w jakiej

16 J.M. Chomiński, hasło *Sonologia* [w:] A. Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*, PWN, Warszawa 2001, s. 826-829.

17 J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig 1792), Weidmannsche Buchhandlung, Leipzig 1974.

odczytywano muzykę środkowego Beethovena szczególnie esencjonalnie prezentują interpretacje podejmowane przez Ernsta Hoffmanna. Charakteryzując pewne partie *Piątej Symfonii* pisał, z pewnością hiperbolicznie: „Muzyka Beethovena uderza w struny grozy, strachu, przerażenia i bólu, równocześnie roztacza tę bezmierną tęsknotę, która stanowi istotną cechę romantyzmu.”<sup>18</sup> W podobnych kategoriach emocjonalnych Liszt odczytywał muzykę Chopina: „Głuchy gniew, tłumiona wściekłość odzywa się w wielu fragmentach jego utworów i niejedna etiuda, podobnie jak niejedno scherzo, odzwierciedla najgłębsze wzburzenie, nad którym góruje rozpacz – bądź to zaprawiona ironią, bądź wzniosłością.”<sup>19</sup> Odczytanie dokonane przez Jana Ekiera w sto lat później włącza jedynie szersze spektrum kategorii ekspresywnych i tonuje egzaltację: „Znajduję w nim [w Chopinie] głęboki tragizm, smutek, melancholię, pogodę, wytworną wesołość i «brylantowy dowcip», wzniosłą i szczerą radość.”<sup>20</sup>

Można by przypuścić, iż w przytoczonych tu interpretacjach mamy do czynienia z tzw. „rachunkiem bez gospodarza”, gdyby nie wypowiedzi na temat własnych utworów dokonane przez samych kompozytorów. Chopin w sprawach dotyczących własnej sztuki wypowiadał się bardzo rzadko, zaledwie parę razy. Czynił to z właściwą sobie powściągliwością, nie unikając jednak charakteryzacji ekspresywnej; wręcz przeciwnie, używając jej dla określenia istoty rzeczy, jak np. w słynnej wypowiedzi dotyczącej *Larghetti* z *Koncertu e-moll*: „Nie ma to być mocne, jest ono więcej romansowe, spokojne, melancholiczne [...]. Jest to dumanie w piękny czas wiosnowy, ale przy księżycu.”<sup>21</sup>

O tym, że kategorie dystynktywne określające charakter emotywny danego wyodrębnionego fragmentu utworu stanowić mogą również w czasach współczesnych moment znaczący dla koncepcji dramaturgicznej, świadczą pojawiające się od czasu do czasu utwory w rodzaju *Suity lirycznej* Berga (1. *giovale*, 2. *amoroso*, 3. *misterioso*, 4. *appassionato*, 5. *delirando*, 6. *desolato*) czy *Preludiów i fugi* Lutosławskiego (1. *cantabile*, 2. *grazioso*, 3. *lamentoso*, 4. *misterioso*, 5. *estatico*, 6. *furioso*).

Mogłoby się wydawać, że przynależność kategorii ematywnej do dzieła została przez wieki teorii i praktyki kompozytorskiej wystarczająco ugruntowana.

18 E.T.A. Hoffmann, *Beethovens Instrumentalmusik*, „Allgemeine Musikalische Zeitung”, 1810.

19 F. Liszt, *Chopin* (Paris 1852), tłum. M. Traczewska, PWM, Kraków 1960, s. 25.

20 J. Ekier, *Czym dla mnie jest Chopin*, „Ruch Muzyczny” 1949 nr 5/6, s. 8.

21 F. Chopin, *List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie*, Warszawa 15 maja 1830 [w:] *Listy Fryderyka Chopina*, zebrał i przygotował H. Opieński, nakładem Jarosława Iwaszkiewicza i Wiadomości Literackich, Warszawa 1937, s. 63-64.



Spory i negowanie tego faktu trwają jednak nadal, spowodowane głównie, jak się zdaje, brakiem rozróżniania percepcji utworu od jego recepcji; percepcji indywidualnej, subiektywnej i nie zawsze kompetentnej, za to ukonkretnionej, od recepcji – intersubiektywnej i opartej na sądach kompetentnych, a przede wszystkim z natury swej – kategoryjnej, zsyntetyzowanej, stanowiącej wynik wyciągnięcia przed nawias jedynie samej istoty rzeczy.

Szkicując w latach 60. minionego wieku system „jakości estetycznie doniosłych”, Roman Ingarden znalazł w nim miejsce również dla przynależnych dziełu „jakości emocjonalnych.”<sup>22</sup> Zostały włączone do struktury trójczłonowej, obejmującej kolejno: „(1) materialne lub formalne momenty estetyczne obojętne, (2) budujące się na tamtych momenty (jakości) estetycznie wartościowe (pozytywne lub negatywne, a więc estetycznie doniosłe) oraz (3) same wartości estetyczne, w sobie jakościowo określone.” Kategoria „momentów emocjonalnych” zaliczona została – obok kategorii momentów intelektualnych (np. dowcipny) i materiałowych (np. dźwięk głosu ludzkiego) – do klasy „estetycznie wartościowych”. Wyliczył ich Ingarden 27, w kilku nieokreślonych bliżej grupach: [1] wzruszający, rzewny, liryczny; [2] smutny, ponury, rozpaczliwy, dramatyczny; [3] pełen grozy, straszliwy, okropny, przerażający, tragiczny – radosny, pogodny, wesoły, szczęśny; [4] przyjemny, miły, przykry, niemiły, rozkoszny, bolesny oraz [5] poważny, uroczysty, wzniosły, patetyczny, pełen godności.

Ingardenowskie rozeznanie sytuacji nie zostało, jak dotychczas, podjęte i rozwinięte w holistyczny, jednolity i spójny system, stąd też kategorie dystynktywne dotyczące jakości emotywnych utworu funkcjonują w interpretacjach na prawach odczytywania indywidualnego, poza-systemowego.

Założenia interpretacji integralnej pozwoliły na dokonanie w roku 2000 próby postulatywnego opisanie sytuacji w odniesieniu do kategorii emotywnych (ekspresywnych) dzieła.<sup>23</sup> Została zakończona sformułowaniem trzech „przeświadczeń”: (1) ekspresja dzieła muzycznego – szczególnie tego nacechowanego romantycznym uniesieniem i posiadającego charakter liryczny – spełnia w nim funkcję konstytutywną; (2) w samym dziele – nie poza nim – tkwi główna przyczyna sprawcza oddziaływania utworu (pogląd, za którym opowiedzieli się m.in. Joseph Kerman i Peter Kivy);

22 R. Ingarden, *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych...*, s. 162-194.

23 M. Tomaszewski, *Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań* [w:] tenże, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego...*, s. 37-48.

(3) ekspresja muzyczna utworu nie tylko powinna, ale i może stać się przedmiotem gruntownych badań.

(4) Aspekt **semantyczny** utworu muzycznego – inaczej niż emotywny – zdołał uzyskać status przedmiotu badań wielostronnych i metodycznie ugruntowanych. Objęty zainteresowaniem zrazu hermeneutyki, następnie semantyki i semiologii, ostatnio również narratologii, rzecz można, iż zrobił karierę, nadrabiając wstępne niepowodzenia, wynikające z metodologicznego przerysowania (Hermann Kretzschmar, Arnold Schering).<sup>24</sup> Aspekt ten dotyczy tej warstwy dzieła, w której do głosu dochodziły jego wielostronne, zmienne historycznie możliwości bycia „formą znaczącą” i „mową dźwięków”; od rezultatów prostego, sugerowanego już przez Arystotelesa naśladowania natury, poprzez gatunki muzyki ilustracyjnej i programowej, do figur retorycznych, alegorii i symboli po metaforę i grę intertekstualną. Semiotyka muzyczna i narratologia, podbudowane metodą semantyczną Algirdasa Greimasa, dostarczyły interpretacji dzieła muzycznego narzędzi sprawnych i precyzyjnych, niekiedy już nawet aż nadto sformalizowanych.<sup>25</sup>

Naprzeciw wątpliwościom autotelistów – tyczącym w równym stopniu sprawdzalności kategorii dystynktywnych natury semantycznej, jak i ematywnej – stają, warte przypomnienia, argumenty wysunięte niegdyś przez Charles’a Morrisa. Pisał: „Pytałem wiele osób, jakiego rodzaju sytuację mogłoby obrazować *Święto wiosny* Strawińskiego. Odpowiedzi były różne: stada dzikich słoni ulegających panice, dionizyjska orgia, wyłanianie się gór w wyniku procesów geologicznych, walka dinozaurów. Jednakże nikt nie sugerował, że utwór mógłby przedstawić cichy strumyk, zakochanych w blasku księżyca lub wewnętrzny spokój. «Żywiłowa walka sił pierwotnych» – takie jest bliższe znaczenie tej muzyki i taki konflikt jest ikonicznie przedstawiony w muzyce.”<sup>26</sup>

24 Zob. M. Piotrowska, *Hermeneutyka muzyczna Hermanna Kretzschmara i Arnolda Scheringa* [w:] T. Malecka (red.), *Analiza i interpretacja dzieła muzycznego. Wybór metod*, Akademia Muzyczna, Kraków 1990.

25 Np. E. Tarasti, *A narrative grammar of Chopin's G Minor Ballade* [w:] *Chopin Studies 5*, Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa-Kraków 1995. Wcześniejsza interpretacja jednego z utworów Chopina, *Poloneza-Fantazji* op. 61 (*Pour une narratologie de Chopin*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music”, 1984, Vol. 15/1, s. 53-75), uznana za klasyczną pozycję w ramach interpretacji zorientowanych semiotycznie, obywatel się bez tak daleko idącej formalizacji.

26 Ch. Morris, *Sign, language and behavior*, New York 1955, s. 193, cyt. za: A.P. Merriam, *Muzyka jako zachowanie symboliczne*, „Res facta”, 1982, nr 9, s. 250.

Na to trzeba się zgodzić przystępując do interpretacji: muzyka mówi językiem kategoryalnym, stanowi w sferze komunikacji międzyludzkiej rodzaj algebry, a nie arytmetyki, operującej jakościami konkretnymi.<sup>27</sup>

**B.** Kategorie dystynktywne dotyczące relacji **zewnętrznych** utworu – po kilkudziesięcioletniej nieobecności w wyniku wyłączenia ich z kanonu badań uznanych za „naukowo poprawne” – zaczęły na nowo dochodzić do głosu przy jego interpretacjach.<sup>28</sup> Poddanie rozpoznaniu relacji istniejącej między utworem a biografią jego autora, wydarzeniami historii jego czasu i znaczącymi elementami kultury, przede wszystkim muzyki, z jaką wchodził w kontakt, okazuje się w rezultacie korzystniejsze dla wyników interpretacji niż metodologicznie założona izolacja.<sup>29</sup> Niekiedy wprost niezbędne.<sup>30</sup>

Relacja natury biograficznej, jako kategoria dystynktywna, wchodzi przy interpretacji utworu w grę w niejednym aspekcie;<sup>31</sup> co najmniej w dwóch. Pierwszy z nich dotyczy zróżnicowania charakteru utworu w zależności od fazy twórczej, z której pochodzi, drugi – rodzaju i stopnia jego podmiotowości.

(1) Każdej **fazie drogi twórczej**<sup>32</sup> przynależy niepowtarzalny zespół właściwości, inny fazy początkowej czy wczesnej, inny dojrzałej czy szczytowej, inny późnej i ostatniej.

Droga twórcza – w swoim kształcie inwariantnym – przechodzi kolejno fazy, dla których szczególnie właściwe okazuje się: zrazu imitowanie tego, co dzie-

27 Próba dowodu na obecność ekspresji muzycznej w samym utworze przeprowadzona poprzez analizę pełnego zespołu tekstów wielostronnej recepcji jednego utworu – zob: M. Tomaszewski, *Problèmes de la réception de l'oeuvre de Chopin: Etude en la mineur op. 25 no 11* [w:] F. Cloudon (ed.), *La fortune de F. Chopin*, Paris 1994.

28 Por. J. Łotman: „Historia kultury każdego narodu może być rozpatrywana z dwu punktów widzenia: po pierwsze, jako rozwój immanentny, po drugie, jako wynik różnorodnych wpływów zewnętrznych. Oba te procesy ściśle się przeplatają i ich rozdzielenie jest możliwe jedynie w porządku abstrakcji badawczej.” [w:] J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. B. Żyłko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 105.

29 Zob.: J. Kerman, *Jak dotarliśmy do analizy i jak z niej wybrnąć*, „Res facta nova”, 1994, nr 1 (10).

30 Nawet Carl Dahlhaus uznał za słuszne stwierdzić: „Nikt nie zaprzeczy, że badania biograficzne dla interpretacji dzieła sztuki są użyteczne, a niekiedy – niezbędne [...] Niektóre momenty utworu bez zwrócenia się w stronę biografii pozostają ostatecznie niezrozumiałe”. Zob.: C. Dalhaus, *Ludwig Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, s. 30.

31 Zob.: C. Heymann-Wentzel, J. Laas, R. Cadenbach (ed.), *Musik und Biographie. Festschrift für Reiner Cadenbach*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004.

32 Bardziej szczegółowe rozeznanie sytuacji – zob.: M. Tomaszewski, *Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans* [w:] tenże, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Akademia Muzyczna, Kraków 2003, s. 35-47.

dziczone; potem eksperymentowanie z tym, co obce a fascynujące; następnie – po osiągnięciu stylu własnego – monologizowanie, a dialogowanie po spotkaniu na swej drodze i zmierzeniu się z twórczością czy ideą stojącą naprzeciw; wreszcie, po przejściu przez drogę „smugi cienia”, próba rewizji celów i środków, i idące w ślad za tym wyzwalenie się z zewnętrznych i wewnętrznych ograniczeń. Znaczące staje się tu, czy utwór pochodzący z określonej fazy twórczej wpisał się w ów inwariantny model, czy też znajduje się wobec niego w jakiegoś rodzaju opozycji. W grę wchodzi wówczas interesujące odchylenie od modelu pod postacią antycypacji lub echa jakiejś kategorii stylistycznej,<sup>33</sup> albo też zatrzymania rozwoju przez jego „fiksację” na jakiejś fazie, w wyniku „odmowy” czy niemożności przekroczenia kolejnego progu.<sup>34</sup> Kategoriami dystynktywnymi, różnicującymi sytuację na drodze twórczego rozwoju, stają się kolejno i odpowiednio: tradycjonalizm, eklektyzm, manierizm, akademizm i schematyczny dydaktyzm.

(2) Drugi aspekt zróżnicowania charakteru utworu w zależności od relacji twórca-dzieło dotyczy sytuacji, którą można zdefiniować jako „**obecność twórcy w dziele**”. Problem należący wprawdzie do spornych, ale posiadający znaczące podparcie filozoficzne. Martin Heidegger wypowiedział zdanie, którego nie sposób wyminąć: „Obecność twórcy w dziele jest [dzieła tego] jedyną prawdą”. Swoją konstatację uzupełnił zwrotem: „Im większy mistrz, tym bardziej jego osoba ukrywa się za dziełem.”<sup>35</sup> Ślady obecności są więc mniej lub bardziej jawne i oczywiste, niekiedy istotnie niełatwe do odnalezienia. A przy tym i przede wszystkim: różne są owej „obecności” stopnie i rodzaje. Jej ślad widoczny bywa bliżej powierzchni utworu lub jego głębi, miewa charakter akcydentalny, ale niekiedy także – traumatyczny. Naznacza całość utworu lub jedynie niektóre jego momenty.

Najbardziej zgodne z naturą rzeczy wydaje się w tej perspektywie zróżnicowanie zachodzących sytuacji na trzy ich kategorie, mówiące o coraz to głębszym stopniu upodmiotowienia utworu: pierwsza (a) auto-biograficzna, dotyczy utworów będących dokumentami określonych zdarzeń lub relacji życia empirycznego swego autora; druga (b) auto-ekspresyjna

33 U Chopina, w pierwszych latach paryskich, mimo osiągnięcia już przez niego, w fazie poprzedniej, własnej odmiany idiomu romantycznego, odzywa się – parę lat trwające – echo fazy wcześniejszej, naznaczonej stylem *brillant*.

34 Szerzej na temat fiksacji zob.: M. Tomaszewski, *O drodze twórczej, jej progach i fazach, przemianach i fiksacjach – po raz wtóry* [w:] tenże, *12 spojrzeń na muzykę polską wieku apokalipsy i nadziei. Studia, szkice, interpretacje*, Akademia Muzyczna, Kraków 2011, s. 27-33.

35 M. Heidegger, *Gelassenheit*, Pfüllingen 1959.

– utworów noszących na sobie ślady jego przeżyć emocjonalnych; oraz trzecia (c) auto-refleksyjna, dotycząca utworów powstałych jako refleksy jego życia duchowego.

(a) Kategorie **autobiograficzne** przejawiają się najbardziej wyraziście, jako najsilniej zakorzenione w rzeczywistości, a przy tym udokumentowane poprzez tytuły i podtytuły utworu, motta i dedykacje. Dotyczą głównie rozmaitych odmian życia publicznego. Jako akty albo gesty – w sposób mniej lub bardziej spontaniczny względnie konwencjonalny – objawiają poglądy, przekonania, sympatie, odnoszące się do życia narodowego i religijnego, kulturalnego i towarzyskiego. Wszyscy oni: Beethoven, komponując *Bitwę pod Vitorrią* czyli *zwycięstwo Wellingtona*, Brahms – *Triumphslied* z okazji zdobycia Paryża przez wojska niemieckie, Czajkowski – uverture *Rok 1812*, Panufnik – *Symfonię wotywną*, Penderecki – *Te Deum* upamiętniające wybór Karola Wojtyły na papieża, Debussy – *Etiudy fortepianowe* dedykowane Chopinowi, Berg – *Koncert kameralny* składany w hołdzie Schönbergowi, Schumann – jako autor *Karnawału* czy Crumb – w *Makrokosmosie* portretujący charaktery swoich przyjaciół – wszyscy oni, wpisując się swoimi utworami w życie swoich wspólnot, w jakiś sposób, choćby przelotnie czy powierzchownie, odcisnęli na danym dziele ślad swoich przekonań i poglądów.<sup>36</sup> Nietrudno go znaleźć i zinterpretować.

(b) Kategorie **autoekspresyjne**, trudniejsze do odnalezienia i interpretacji, bywają czasami oczywiste jedynie dla wtajemniczonych. Florosowi udało się trafić na zaszyfrowane szczegółowo w *Suicie lirycznej* dzieje uczuć Berga; monografię kompozytora miał prawo opatrzyć podtytułem *Musik als Autobiographie*.<sup>37</sup> Pracując nad partyturą *Tristana i Izoldy*, zwierzał się Wagner Lisztowi: „Z czego ma artysta tworzyć, jeśli nie z własnego życia?”<sup>38</sup> Historia muzyki zna wiele utworów słynnych z tego, że u ich genezy stały konkretne przeżycia emocjonalne, dyktujące charakter i kształt liryczno-dramatycznej wypowiedzi, źródłowo udokumentowane, nie tylko owiane legendą.

36 Por.: T. Todorow, *Poetyka*, tłum. S. Cichowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984, s. 39: „Wszelka wypowiedź nosi na sobie ślad swego wypowiedzenia, swjej realizacji określonej przez czas i osobę; ślady te mogą być mniej lub bardziej wyraźne.”

37 C. Floros, *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Breitkopf & Hartel, Wiesbaden-Leipzig-Paris 1992.

38 „Aus was kann der Künstler schaffen, wenn er nicht aus dem Leben schafft?“, R. Wagner w liście do F. Liszta, Zurich, 8 września 1852 [w:] *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Erster Band. Vom Jahre 1841 bis 1853*, Breitkopf & Hartel, Leipzig 1887, s.188.

Ślady przeżyć miłosnych zajmują w tej kategorii miejsce naczelne, a utworem zdającym się je transponować w sferę sztuki w sposób najbardziej wyrazisty jest – jak się wydaje – cykl pieśni Mahlera do własnych tekstów pt. *Lieder eines fahrenden Gesellen*.<sup>39</sup> Uczucia rodzinne szczególnie ewidentnie odezwały się w *Mirtach* Schumannna, cyklu stanowiącym podarunek ślubny, religijne w sposób poruszający rezonują w *Biblijnych pieśniach* Dvořáka, skomponowanych do tekstów wybranych przez niego z *Księgi psalmów*. Za najbardziej wyraziście eksponowane i najgłębiej prawdziwe ślady uczuć patriotycznych uznaje się powszechnie niektóre utwory Chopina, tak te wyrażone dramatycznie poprzez określone etiudy i preludia, heroicznie – przez ostatnie polonezy, i nostalgicznie – poprzez niektóre mazurki.

(c) Kategoria nazwana tu **autorefleksyjną** dochodzi u wielu twórców do głosu, co rozumiałe, najczęściej w dwu ostatnich fazach życia. Naturalną staje się wówczas skłonność do komponowania „przezań” do ludzkości (Beethovena *IX Symfonia*, Mahlera *Symfonia tysiąca*), pożegnań (Mahlera *Abschied z Pieśni o ziemi* i Straussa *Vier letzte Lieder*), testamentów (Brahmsa *Vier ernste Gesänge*). Sposobem wypowiedzi szczególnie znamienym stają się też kompozytorskie *soliloquia*, rozmowy z samym sobą; tak właśnie określana bywa na przykład muzyka ostatnich kwartetów Beethovena i niektóre z ostatnich miniatur fortepianowych Brahmsa. U Chopina rodzajem rozmowy z samym sobą nazwać można jego ostatnią *Sonatę (g-moll)*, szczególnie jej trzecią część, *Largo*.

(3) Odczytywanie utworu w perspektywie czasu historycznego i kulturowej przestrzeni prowadzi w stronę formuły, która syntetyzuje całokształt sytuacji: **od inspiracji, poprzez kontekst, do rezonansu**.<sup>40</sup> Każdy z przywołanych tu terminów dotyczy relacji utworu wobec jednego z trzech paradygmatów kultury: paradygmatu czasu minionego, aktualnego i przyszłego. Wszystkie trzy łączy zasada relacji: stosunku tego, co w utworze niewątpliwie własne, do tego, co w jakiś sposób odmienne – zaistniałe wcześniej, pochodzące spoza własnego kręgu, odzywające się głosem echa w twórczości obcej.

39 Zob. też: D. Schnabel, *Alma-Musik. Gedanken zum Mahlers Liebes-Sinfonik* [w:] C. Heymann-Wenzelt, J. Lass i R. Cadenbach (ed.), *Musik und Biografie...*

40 Zob.: M. Tomaszewski, *Dzieło muzyczne w perspektywie intertekstualnej* [w:] S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź (red.), *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, Universitas, Kraków 2004 oraz tenże: *Beethoven: Inspirationen, Kontext, Resonanz* [w:] M. Tomaszewski i M. Chrenkoff (red.), *Beethoven 3, Studien und Interpretationen*, Akademia Muzyczna, Kraków 2006.

Nie trzeba dzielić niewątpliwie krańcowej myśli Johanna Nicolausa Forkela, który odczytując Bacha doszedł do przekonania, że „muzyka jest zawsze tylko muzyką na temat innej muzyki”,<sup>41</sup> ani paradoksalnej wypowiedzi Josifa Brodskiego, dla którego twórca jest „tym bogatszy, im bardziej tkwi w długach.”<sup>42</sup> Starczy zdać sobie sprawę, że historia kultury, w tym także muzyki, ma kształt łańcucha, a nie serii odrębnych, niezależnych od siebie ogniw. Nie ma utworu, który by zrodził się *ex nihilo* i nie było utworu znaczącego, który by nie sprowokował przychylniej lub krytycznej reakcji, rezonansu odzywiającego się ciszej lub głośniejsze. W zakres analizy i interpretacji włączyły się i zadomowiły idee i metody intertekstualne przejęte z teorii literatury.<sup>43</sup> Trudno sobie dziś bez ich udziału wyobrazić sensowną interpretację utworu, nawet z pozoru ściśle autotelicznego. Każdy z wymienionych zakresów stanowiących przedmiot zainteresowania badań intertekstualnych odcisnął swój ślad na kształcie i charakterze utworu. Wpłynął na jego odmienność, na szczególność rozróżniających go i wyróżniających kategorii.

(a) Sfera **inspiracji**. Z każdego utworu odczytać można rodzaj i stopień zakorzenienia w przeszłości. W grę wchodzi przejmowanie ogólnych wzorów, modeli i systemów, konkretnych idiomów kompozytorskich, jak i fragmentów konkretnych dzieł z paradygmatu minionego. Celem działań staje się twórcza kontynuacja elementów muzyki zaistniałej wcześniej.

(b) Sfera **kontekstu**. Przedmiot analizy i interpretacji stanowi tu rozpoznanie organicznego kontekstu dzieła, jego związania z teraźniejszością, widocznego w przejmowaniu i wymianie konkretnych chwytów, mód i manier stylistycznych panujących w ramach paradygmatu aktualnego, będących *en vogue*. Momentem szczególnie interesującym bywa sytuacja spotkania lub zderzenia, wzbudzająca lub wyzwajająca twórczy dialog z muzyką czy sztuką kulturowo odmienną.

(c) Sfera **rezonansu**, podsuwająca interpretacji problem rodzaju i stopnia oddziaływania na przyszłość. Chodzi o odczytywanie z utworu „idei wio-

41 J.N. Forkel, *Über J.S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Hoffmeister & Kühnel, Leipzig 1802.

42 J. Brodski, *W cieniu Dantego* [w:] „Zeszyty Literackie”, 1996, nr 3, s. 63-73. Cyt. za: S. Balbus, *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996, s. 11.

43 Por.: M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki”, 1986, nr 4 (77); H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki”, 1988, z. 4/5, s. 245-263; S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1990; R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy* [w:] M. Markowski i R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków 2006; oraz: M. Tomaszewski, *Dzieło muzyczne w perspektywie intertekstualnej...*

dających”, drogowskazów lub konkretnych sugestii i impulsów dla utworów paradygmatu przyszłego. Sporadyczne rozeznania dotychczasowe nie dały odpowiedzi, skąd bierze się w określonych utworach siła generująca powstawanie utworów analogicznych, a nie będących wtórnymi.<sup>44</sup>

Zgodnie z regułą ujmowania holistycznego niezbędne staje się przy tym rozeznanie również w sferze sytuacji noszących charakter swoistych negatywów wobec sytuacji uprzytomnionych tu jako zasadnicze. Kategorie jawiące się w tej perspektywie stają się symptomami nadchodzących zmian i przełomów. Nadchodzenie nowego paradygmatu zapowiadają inicjując kolejne niwelowanie znaczących założeń tego, który jeszcze trwa. W dialektycznym procesie stawania się kultury stanowią aspekt niezbędny i w ostatnim wymiarze – mimo tendencji destrukcyjnych – twórczy.

(d) Ujmując rzecz najogólniej, stąd nieco schematycznie: równocześnie z kategoriami zasadniczymi, najczęściej w końcowej fazie danego paradygmatu pojawiają się ich **negatywy**:

- W sferze inspiracji miejsce idei zakorzeniania się w przeszłości stara się zająć tendencja do **zrywania** z przeszłością, do odrzucania wszelkich wzorów, modeli, systemów. Nie kontynuacja a dyskontynuacja stanowi metodę wszelkich awangard. Akcent pada na to, co nowe.
- W sferze kontekstu zasadą staje się **izolowanie** od terażniejszości, odmowa dla tego co wspólne, powszechne. Dialog przeradza się w monolog o charakterze autonomicznym. Tendencja do podkreślania odrębności, „bycia obok”, dotyczy nie tylko języka i wypowiedzi, ale nawet zapisu. Wyróżnione staje się to, co autoteliczne.
- W sferze rezonansu tendencję do oddziaływania na muzykę przyszłości, do generowania muzyki według wzorca idealnego, kanonicznego – zastępuje tendencja do **ignorowania** przyszłości, niechęć do stawiania drogowskazów i modeli do naśladowania, natomiast skłonność do komponowania utworów jednorazowych, konceptualnych, nie nadających się do powtórzenia. W cenie jest to, co unikalne, niepowtarzalna, happeningowa odrębność każdego zjawiska, dekonstrukcja kultury rozumianej jako łańcuch zdarzeń.

Nie sposób odmówić sobie w tym momencie przyjemności przypomnienia – nie raz cytowanego, ale wciąż dającego do myślenia – zdania Karola Szymanowskiego: „Kiedyż ludzie zrozumieją nareszcie, że samorodnej sztuki nie ma, że każdy artysta jest arystokratą, który musi mieć za sobą

<sup>44</sup> Por. siłę rezonansu idiomu kwartetu smyczkowego skryształizowanego przez Haydna i dynamicznego modelu symfonii – przez Beethovena.



tychże dwanaście pokoleń złożonych z Bachów i Beethovenów – jeśli jest muzykiem, Sofoklesów i Szekspirów – jeśli jest dramaturgiem, a jeśli [...] wyprze się przodków lub ich nie zna, to pomimo nawet najwybitniejszego talentu będzie w najlepszym razie głupim partałą.”<sup>45</sup>

Głos Szymanowskiego – w chwili wypowiedzania – stanowił rodzaj kontrapunktu wobec niektórych tendencji modernistycznej awangardy. Dziś, powierzchownie rzecz biorąc, mógłby być rozumiany jako manifest anty-awangardowego postmodernizmu. W gruncie rzeczy – również wobec idei postmodernistycznych – stoi jednak w synkopach: dla autora *Słopiewni* i *Stabat Mater* najwyższe zasoby kultury nie stanowiły bowiem kramu czy spichlerza, z którego można dowoli korzystać. Wyznaczały drogę ku najwyższym wartościom poprzez dążenie do doskonałości własnej.

(4) Spojrzenie na utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej prowadzi – w sposób naturalny – do zagadnienia określanego najczęściej zwrotem „**muzyka w muzyce**.”<sup>46</sup> Nasilanie się częstości występowania zjawiska wywołało rosnące zainteresowanie nim teorii muzyki, szczególnie postaciami, pod jakimi najczęściej występuje (reminiscencja i cytaty)<sup>47</sup> i kompozytorami, których w jakiś szczególny sposób dotyczy. Chopin okazał się kompozytorem, którego muzyka stała się obecna wielokrotnie częściej niż inne w muzyce następnych pokoleń.<sup>48</sup> Penderecki, autor hiperbolicznie sformułowanego postulatu: „wchłonąć wszystko, co zaistniało,”<sup>49</sup> kompozytorem, który – wyraźnie częściej niż inni z muzycznego uniwersum korzystał.<sup>50</sup> Rosnąca ilość punktów widzenia i kategorii opisu wywo-

45 Karol Szymanowski do Zdzisława Jachimeckiego, cyt. za: S. Golachowski, *Karol Szymanowski*, PWM, Kraków 1956, s. 41.

46 Inne ujęcia tego zagadnienia: „muzyka wobec muzyki”, „muzyka ponad muzyką”, „muzyka z muzyki”.

47 Por.: L. Bronarski, *O kilku reminiscencjach u Chopina* [w:] tenże, *Szkice Chopinowskie*, PWM, Kraków 1961; Z. Lissa, *O cytacie w muzyce* [w:] tenże, *Szkice z estetyki muzycznej. Zbiór studiów z lat 1938-1964*, PWM, Kraków 1965, s. 269-315; K. Tarnawska-Kaczorowska, *Cytat muzyczny. Zarys problematyki*, „Muzyka”, 1998, nr 3, s. 11; B. Mika, *Cytaty w muzyce polskiej XX. wieku. Konteksty, fakty, interpretacje*, Musica Iagellonica, Katowice-Kraków 2008.

48 Zob.: M. Tomaszewski, *Obecność muzyki Chopina w twórczości rówieśników i następców* [w:] tenże, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia, interpretacje, rekonstrukcje*, Akademia Muzyczna, Kraków 1996.

49 K. Penderecki, *Muzyki nie można zaczynać od początku*, „Ruch Muzyczny”, 1987, nr 22, s. 8-9.

50 Por. M. Tomaszewski, *Wchłonąć wszystko co zaistniało* [w:] tenże, *Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje*, Akademia Muzyczna, Kraków 1994. Tutaj zróżnicowanie obecności muzyki w muzyce na trzy kategorie: 1. *Cantus prius cantus in cantum novum*, 2. *Cantus secundum cantum*, 3. *Cantus de canti omnigenae*.

łyły potrzebę podjęcia próby choćby najbardziej wstępnej systematyzacji zjawiska, obejmującej jego całokształt. Jako jednej z możliwych.

W pierwszym zbliżeniu obfitość sytuacji szczegółowych i stojących za nimi kategorii opisu sprowadzić można do trzech rodzajów „obecności” w interpretowanym utworze muzyki nazywanej tu „prymarną”, czyli zaistniałą wcześniej: obecności (a) mającej charakter palimpsestu, (b) wynikającej z aktu inspiracji i (c) stanowiącej wynik swoistej „inkrustacji”.

(a) Sytuacja **palimpsestu**<sup>51</sup> reprezentuje najprostszy przykład obecności dawnego w nowym: nową w utworze jest jedynie tzw. „szata brzmieniowa”. Pod tą „szatą” bez trudu poznamy postać prymarną, oryginalną. Najłatwiej wówczas, gdy w grę wchodzi jedynie transpozycja: z instrumentu na instrument (transkrypcja),<sup>52</sup> z instrumentu na orkiestrę (instrumentacja) i z głosu na instrument (intawolacja). Nieco trudniej, gdy muzyka prymarna została dookreślona, dopełniona, na przykład przez tropowanie utworów beztekstowych, przez wokalizację utworów instrumentalnych lub przez harmonizację utworów monodycznych (np. tych o proveniencji ludowej). W największej ilości wypadków utwory tej kategorii należą do muzyki o charakterze użytkowym. Dość uświadomić sobie, iż np. *marche funèbre* z *Sonaty b-moll* Chopina został transkrybowany ponad pięćset razy.<sup>53</sup> Ale na przykład dokonana przez Chopina intawolacja pieśni powszechnej o Laurze i Filonie zaistniała w historii muzyki na trwałe (jako część *Fantazji na tematy polskie* op. 13), tak jak instrumentacja fortepianowych *Obrazków z wystawy* Musorgskiego dokonana przez Ravela.

(b) Sytuacja **inspiracji** muzyki nowej przez muzykę zaistniałą wcześniej, przez parę wieków stanowiła wprost zasadę i strategię kompozytorską. Szczególnie wówczas, gdy muzyka prymarna stawała się dla nowej „punktem wyjścia”: zrazu, w średniowiecznej i renesansowej polifonii, jako *cantus firmus*, później, w czasach nowożytnych, jako temat do wariacji, parafraz i fantazji w ramach muzyki instrumentalnej. Muzyka prymarna, najczęściej jej charakter, styl i klimat stanowiły również „punkt dojścia” muzyki nowej, wówczas mianowicie, gdy celem kompozycji nowej stawał się np. nieświadomy siebie epigonizm (naśladownictwo bezpośrednie)

51 Kategoria z zakresu poetyki antycznej przez Gérarda Genette’a zaktualizowana w odniesieniu do literatury współczesnej. Por: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982.

52 Temat podjęty w latach ostatnich przez Macieja Gołęba i jego współpracowników.

53 Zob.: *Transkrypcje* [w:] J.M. Chomiński i T. Dalila-Turło, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, PWM, Kraków 1990, s. 383-388.

lub świadome siebie akty retrowersji (Penderecki zapatrzony w Brucknera) lub stylizacji (Schumann portretujący Chopina). Rozróżnienie między poszczególnymi kategoriami, odmianami zależności, nie zawsze bywa łatwe, jednak z punktu widzenia wartości utworu staje się niezbędne.

(c) Sytuacja **inkrustacji**, popularna szczególnie począwszy od XX wieku, stała się jednym z atrybutów muzyki, jako mowy symbolicznej. Rozróżnienie nadrzędne wyodrębnia grupę cytatu, jako muzykę inkluzywną, od grupy *collage'u* – jako muzyki ekskluzywnej. Muzyka prymarna cytatu wpisuje się – punktowo, na wzór inkrustacji – w nową dla siebie rzeczywistość, jako „argument” w narracji, wnosząc w nowy utwór swoje pierwotne znaczenia i konotacje symboliczne. Cytat niosący przesłania czyni to jawnie, chce być przez kompetentnego słuchacza – uczestnika wspólnego paradygmatu kultury – rozpoznany. Aluzja działa podobnie, ale dyskretnie, chce trafić jedynie do wybranych. Reminiscencję można uznać za „podświadomy refleks pamięci”, odzywający się bez proszenia o to.

Z kolei muzyka nazwana tu ekskluzywną, wypowiadająca się dawniej przez *quodlibet*, dzisiaj poprzez *collage*, bliższa bywa postmodernistycznej zabawie niż muzyce o charakterze *serio*. Stara się z mocą podkreślać swą odrębność, funkcjonować w utworze jako „ciało obce.” Jak kiedyś Braque i Picasso wklejali w swoje obrazy fragmenty tekstu z gazet, tak pół wieku później Berio czy Crumb czynią to z nutami, niekiedy wprost wyciętymi z jakiejś muzycznej edycji.

### 3. Kategorie dookreślające

Wprawdzie każdą z kategorii dystynktywnych, rozróżniających, uznać można jednocześnie za dookreślającą jakąś właściwość charakteru przedmiotu interpretacji, to jednak gdy mowa o kategoriach dotyczących funkcji, gatunku i stylu danej muzyki, „dookreślenie” ma znaczenie szczególne: umiejscawia w intersubiektywnym systemie. W grę wchodzi już nie „krótkiego”, determinowanego subiektywnie, zdarzeniowego, przemijającego, lecz „długiego trwania,”<sup>54</sup> funkcjonującego w przestrzeniach kultury niekiedy poprzez wieki.

Pierwotność kategorii funkcji – wobec obu kategorii pozostałych – jest oczywista, rzec można: archetypiczna. Funkcje wyznaczają rodzaj i charak-

54 Terminy wprowadzone w dyskurs humanistyczny przez F. Braudela [w:] *Historia i trwanie* [*L'histoire de la longue durée*], tłum. B. Geremek, Czytelnik, Warszawa 1971.

ter gatunków. Gatunki, osiągnąwszy stan niezbędny do pełnienia swych funkcji, jak gdyby skupiają się na własnej doskonałości. Na koniec: style zestrzajają mnogość charakterów w całość harmonijną, ekwiwalentną i charakterystyczną, czyli wyróżniającą się, tworząc kolejny kulturowy kanon.

(1) **Kategorie funkcyjne.** Zróznicowanie muzyki na jej rodzaje zdefiniowane przez funkcje, jakim ma służyć, szerzej lub wężiej określone: na muzykę sakralną i wojenną, miłosną i pogrzebową, myśliwską i pasterską, biesiadną i taneczną – istnieje od czasów przedhistorycznych. Jej powolna zmienność powodowana i wyznaczana bywa przez ewolucję struktur społecznych, w jakich pełni swe funkcje. Innych, co oczywiste, wśród społeczności tubylczej na wyspach Pacyfiku, innych w XIX-wiecznym Paryżu, lecz w swym archetypicznym rdzeniu – jako wyznaczonych przez elementarne potrzeby życia społecznego – kategoriałnie ekwiwalentnych. Wraz z rosnącym rozwarstwieniem na muzykę uprawianą nadal zgodnie z tradycją oralną i na muzykę „uczoną”, funkcje tej ostatniej zaczęły się zawężać i przekształcać. Ważniejsza niż wypełnianie funkcji stawała się doskonałość dzieła samego w sobie. W czasach nowożytnych funkcje związane z życiem społecznym przejmowała krok po kroku muzyka nazywana użytkową, muzyka „uczona” zwana „wysoką” ograniczała się stopniowo do pełnienia niemal wyłącznie funkcji estetycznej. Przyjmuje się, iż w połowie wieku XVIII, wraz z pojawieniem się koncepcji Alexandra Baumgartnera,<sup>55</sup> owo oderwanie się sztuki wysokiej od jej funkcji życiowych zostało teoretycznie uzasadnione i społecznie zaakceptowane.

Kategorie funkcyjne dzieła sztuki nie podlegały na ogół systematyzacji. Rozmaitość funkcji muzyki czasów antycznych można zrekonstruować rejestrując dość niezwykłą mnogość gatunków dookreślanych przez funkcje, którym służyły, takich jak pieśni i ody na odjazd lub przyjazd bohatera, na jego zwycięstwo lub bohaterską śmierć, jak peany i hymny składane w hołdzie bogom. Tinctorisowi zawdzięczamy słynny spis 21 funkcji muzyki, począwszy od: Boga chwalić, diabła zmuszać do ucieczki, skończywszy na: ludzi leczyć i miłość wzbudzać.<sup>56</sup>

Rozumienie muzyki jako swoistej „mowy dźwięków” stało się punktem wyjścia dla przeniesienia na grunt muzyki systemu funkcji mowy

55 A. Baumgartner, *Ästhetik [Aesthetica I/II]*, 1750-1758] tłum. M. Dagmar, Meiner Felix Verlag GmbH, Hamburg 2009.

56 Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3, Ossolineum, Kraków 1967, s. 281.

skonstruowanego przez Romana Jakobsona.<sup>57</sup> Z sześciu kategorii jakobsonowskich pięć zdaje się dobrze przystawać do muzyki w ten sposób rozumianej: ekspresywna i impresywna, fatyczna, referencjalna i poetycka.<sup>58</sup> Dookreślając daną muzykę według funkcji, jaką spełnia w systemie międzyludzkiej komunikacji.

(a) Funkcja **ekspresywna** (inaczej: emotywna) akcentuje w utworze siłę i prawdę wyrazu uczuć podmiotu lirycznego, w czasach romantyzmu na ogół identycznego z autorem. Utwór nabiera charakteru „wyznania.”<sup>59</sup>

(b) Funkcja **impresywna** (inaczej: apelatywna) przejawia się poprzez skupienie na sile oddziaływania na słuchacza. Utwór staje się „wyzwaniem”.

(c) Funkcja **fatyczna** (inaczej: integrująca) ma za zadanie poprzez charakter muzyki nawiązać i podtrzymywać kontakt ze słuchaczem, utrwać wspólnotę. Utwór pełni funkcję więzi, swoistego „spoiwa”.

(d) Funkcja **referencjalna** (inaczej: denotatywna) przekazuje poprzez dźwięk informacje pozadźwiękowe, od prostego ikonicznego komunikatu do treści symbolicznych. Utwór funkcjonuje jako nośnik „przesłania”.

(e) Funkcja **poetycka** (inaczej: estetyczna) przejawia się poprzez skupienie na dziele samym, jako przedmiocie artystycznym, na doskonałości wynikłej z najwyższej odpowiedniości planu wyrażania do planu treści. Jest niezbędna w każdym utworze pretendującym do arcy-dzielności. W momentach szczególnych utwór staje się swoistym „darem”, przedmiotem pozbawionym funkcji: poza bezinteresownym wzbudzaniem zachwytu i zmysłowej, estetycznej przyjemności.

Na funkcjonowanie utworu muzycznego na przestrzeni dziejów spoglądano z wielu perspektyw. W kraju, w którym w ostatnich wiekach częściej gościła wojna niż pokój, zniewolenie niż wolność,<sup>60</sup> aktualne stało się dookreślające rozróżnienie utworów na zaangażowane w historię i te, które mogły sobie pozwolić na skupienie i ograniczenie funkcji do funkcji estetycznej. Zróżnicowanie na utwory, które należą do kategorii nazywanej „*musica adhaerens*” i te, które można uznać za przynależne do

57 R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki”, 1960, nr 2, s. 431-473.

58 Przejęcie z koncepcji Jakobsona funkcji pozostałej, szóstej (metakodalnej), byłoby trudne do uzasadnienia bez spekulacji.

59 Por.: M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna, Kraków 1997.

60 Por.: M. Tomaszewski, *Chopin zaangażowany* [w:] tenże, *Muzyka Chopina na nowo odczytana... oraz Sztuka w objęciach historii* [w:] tenże, *12 spojrzeń na muzykę polską wieku apokalipsy i nadziei...*

kategorii „*musica libera*.”<sup>61</sup> W utworach, które zasłużyły na miano muzyki zaangażowanej, czyli zależnej (*adhaerens*) od racji i wartości wyższych ponad autoteliczne (samozwrotnych), główną rolę grają trzy funkcje „jakobsonowskie”: fatyczna, referencjalna i apelatywna (Beethoven zapytany o cel swojego komponowania miał odpowiedzieć: „chcę wzniecać ogień w duchu ludzi”). W utworach wolnych od zobowiązań wyższych, rola ta przypada funkcjom: ekspresywnej i poetyckiej, tej – szczególnie i przede wszystkim.

**(2) Kategorie genologiczne.** Świadomość ich obecności i zróżnicowania towarzyszy dziejom kultury od początku, od czasów *Starego i Nowego Testamentu, Iliady i Odysei*. Można by powiedzieć, iż dzieje te w sferze kultury europejskiej przebiegały dwoma równoległymi nurtami: nurtem kultury psalmu i nurtem kultury hymnu.

Kultura zdominowana przez kategorię genologiczną psalmu wyżej stawiała jakości emocyjne, dla zdominowanej przez kategorię hymnu – ważniejsze stawały się jakości intelektualne i strukturalne. W pierwszej ważne było rozróżnienie na muzykę radosną i żalną, na psalmy pochwalne, błagalne i dziękczynne, na śpiew o charakterze „Chwalcie Pana wszystkie narody” czy też „Wołam do Ciebie z głębokości, Panie”. W drugiej bardziej znacząca stawała się różnica między rodzajem struktury wersyfikacyjnej, między wypowiedzią ujętą w ramy strofy safickiej czy alcejskiej, toczącą się w rytmie trocheja czy jamba, odmierzaną pentametrem czy hexametrem.

(a) Tak o charakterze jak i o kształcie gatunku, o czym była już mowa, decydowała funkcja, jaką miał spełniać. Zrazu, w fazie swej genezy, jego charakter i kształt wyrażał albo obwieszczał radość czy smutek, zwycięstwo czy klęskę, na sposób naturalny i spontaniczny, na koniec jednak – w sposób skonwencjonalizowany. W sztuce użytkowej – niemal ściśle obowiązujący, w tzw. wysokiej – poddany jedynie normie stylu. Ale nie poddany w pełni, nie całkowicie: o artystycznej wartości utworu decydowała bowiem zawsze proporcja między tym, co w nim stanowiło dobro wspólne, zespół właściwości charakterystycznych, definicyjnych dla danego gatunku, a tym, co indywidualne, odmienne wobec wzorca. Między tym, co w utworze **genotypiczne**, czyli gatunkowe, a tym, co **fenotypiczne** czyli dziełowe. W tej perspektywie znaczącą różnicę między

61 Por. S. Jaroński, *Ideologie romantyczne*, PWM, Kraków 1979.

dzy muzyką Wagnera a Verdiego lub Chopina a Moniuszki widzieć można w różnicy proporcji między obiema kategoriami. Po pierwszym usłyszeniu muzyki Chopina czołowy krytyk paryski François Joseph Fétis pisał, nie bez powodu: „Jest dusza w tych melodiach, jest fantazja w tych pasażach, a wszędzie – oryginalność.”<sup>62</sup> Oryginalność decydowała, ale nie przez prostą przewagę fenotypu nad genotypem, lecz przez niepowtarzalny rodzaj zróżnicowania w utworze obu kategorii. To, co gatunkowe musiało pozostać w nim jako rozpoznawalne, choćby z trudem (jak to bywało na przykład u późnego Chopina). Kategoria określonego gatunku stanowiła bowiem dla utworu wehikuł w procesie recepcji. Jedynie na krawędziach kulturowych paradygmatów rozpląwały się między gatunkami granice.

(b) W świadomości teoretycznej już od czasów antycznych gatunki wchodziły, jak wiadomo, w skład obszerniejszej struktury genologicznej, trójwarstwowej, obejmującej kategorię nadrzędną rodzaju, główną – gatunku i podrzędną – jego odmiany. Do dzisiaj przetrwała koncepcja trzech odrębnych, choć często działających łącznie, rodzajów: liryki, epiki i dramatu. Gatunki **liryczne** (takie jak hymn, oda, idylla, elegia, lament, tren) łączyła funkcja wyrażania subiektywnych przeżyć wewnętrznych podmiotu lirycznego; gatunki **epickie** (*chanson de geste*, ballada, legenda) – funkcja obiektywnego opowiadania przez narratora ciągu zewnętrznych wydarzeń, a gatunki **dramatyczne** (scena, tragedia, komedia) – funkcja bezpośredniego, choć zastępczego ich przedstawiania przez aktorów.

Otóż od niedawna usiłuje się sensowność tego układu podważyć, sprowadzając wszystkie trzy rodzaje do wspólnego mianownika, do wszechobejmującej narratywności.<sup>63</sup> „Wszechstronność narracji stała się faktem. Trudno nie zauważyć bezgraniczności tej kategorii w dyskursie współczesnej humanistyki, jej wszechogarniającego charakteru poświadczonego obecnością nie tylko w nauce o literaturze, ale także w teoriach innych sztuk [...]”<sup>64</sup> W teorii muzyki – również.<sup>65</sup> Koncepcja pośrednia, Karola Bergera,<sup>66</sup> w miejsce tradycyjnej triady wprowadza logicznie uzasadnioną

62 „Revue Musicale”, Paris 3 III 1832.

63 Por.: M. Głowiński (red.), *Narratologia, Słowo / Obraz Terytoria*, Gdańsk 2004.

64 A. Łebkowska, *Narracja* [w:] M.P. Markowski i R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków 2006, s. 181.

65 Por. m.in.: R.S. Hatten, *On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven*, „Indiana Theory Review”, 1991, nr 12 oraz B. Almen, *A Theory of Musical Narrative*, Indiana University Press, Indiana 2008.

66 K. Berger, *Narracja i liryka, poetyckie formy i przedmioty artystycznego przedstawienia* [w:] J. Sześzewski i M. Jabłoński (ed.), *Interdisciplinary Studies in Musicology 1*, Wydawnictwo PTPN: Ars Nova, Poznań 1993, s. 41-56.

diadę, obejmującą jedynie dwie kategorie: narrację, przedstawiającą na dwa sposoby (epicki i dramatyczny) „ludzkie działanie”, i lirykę ukazującą „stany umysłu, uczuć, sytuacje.”<sup>67</sup>

(c) Linii podziału w niezwykajnie obszernym i różnorodnym świecie gatunków istnieje wiele, choć podziałów już nie tak wyrazistych i tak kanonicznych, jak trwający ponad dwa tysiąclecia podział na kategorie rodzajowe.

Z punktu widzenia spełnianych funkcji na plan pierwszy wysuwa się rozróżnienie na gatunki sakralne (psalm, motet) i profaniczne (madrygał, *aubade*, serenada), ale w grę wchodzi również zróżnicowanie na gatunki życia codziennego (*chanson de toile*, kołysanka) i uroczystego (*epinikon*, *epithalamium*), korzystające z odmiennych środków.

Na kształtowanie się i różnicowanie poszczególnych gatunków i ich odmian wpływ szczególnie miał, co zrozumiałe, związek najpierw synkretyczny, następnie syntetyczny i symbiotyczny muzyki ze słowem. W naturalny sposób odmienność tematu i charakteru słowa różnicowała pieśń, tak ludową jak powszechną i artystyczną na kategorie tematyczne: na pieśni miłosne i obyczajowe, narodowe i historyczne, poświęcone naturze i wytworom fantazji.

Za prawidłowość szczególną w zakresie genologicznych kategorii tematycznych uznać można pewną paralelność odzywającą się co jakiś czas w kolejnych paradygmatach kultury. Chodzi o komplementarną koegzystencję pieśni o wydarzeniach bohaterskich i tych o zdarzeniach czułych, tematyki *eroico* i *erotico*, patriotycznej i romansowej.<sup>68</sup> Jej prototypem zdaje się być średniowieczna para gatunków: *chansons de gestes* i *de toiles*.

(d) Rzecz dziwna, choć po części zrozumiała: problematyka genologiczna w jej aspekcie teoretycznym, została przez akademicką teorię muzyki zmarginalizowana, niemal zgubiona.<sup>69</sup> Z jednej strony – oddana domenie opisowej historii muzyki, z drugiej – „pochłonięta” przez naukę muzycznych form. W ramach wiedzy o muzyce funkcjonuje więc w swoim

67 K. Berger, op. cit., s. 42.

68 Por. np.: C. Monteverdi, *Madrigali guerrieri et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodii fra i canti senza gesto*, Venice 1638.

69 W niektórych leksykonach muzycznych hasło *gatunek* bywa nieobecne. Por. np.: A. Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*, PWN, Warszawa 2001.



aspekcie historycznym,<sup>70</sup> w ramach teorii muzyki – jeśli bywa, to pozbawiona własnej tożsamości, przypisana tożsamości odmiennej. Oczywiście gatunki muzyczne bywają w podręcznikach szkolnych włączane do nauki o formach. We współczesnych kompendiach tej dyscypliny nazywane są „formami”, *expressis verbis* lub milcząco.<sup>71</sup> Przekreślona i zgubiona została w ten sposób podstawowa sytuacja kulturotwórcza, istniejąca jako całość komplementarna: gatunku i formy dzieła, dwu kategorii istotnie się dopełniających.

Na przestrzeni dziejów muzyki funkcja kategorii „gatunku” była i nadal bywa w przeważającej ilości wypadków prymarna wobec kategorii „formy”. Utwór mający z intencji kompozytora zostać elegią czy idyllą, trenem czy humoreską, nokturnem czy scherzem, kołysanką czy dytyrambem – mówiąc metaforycznie – dopiero formy „szuka” i wybiera kształt, który pozwoli mu spełnić funkcję właściwą dla danego gatunku. W skład definicji każdego z nich wchodził z reguły określony charakter i wynikająca stąd ekspresja, często również określony rodzaj brzmienia i związanej z nim obsady wykonawczej – ale nie forma. Ta bywała pochodna i zmienna, dopiero wtórnie – poprzez utwaloną konwencję – przypisana niekiedy jakiemuś gatunkowi.<sup>72</sup> Sytuacja odwrotna – równoległa do tamtej – pojawiała się od czasów nowożytnych wówczas, gdy z intencji twórcy nie charakter a forma utworu miała występować w funkcji apriorycznej, gdy utwór miał otrzymać kształt kanonu lub fugi, wariacji lub ronda, formy dwu- lub trzyczęściowej, suity lub sonaty.

Rewindykacja kategorii genologicznych w ramach teorii muzyki stanowi jedną z konsekwencji uznania jej za dyscyplinę humanistyczną. We współczesnej humanistyce zainteresowanie problematyką genologiczną – oczywiście „odczytywaną na nowo” – szczególnie po tekstach Tzvetana

70 Stosunkowo niedawno aspekt teoretyczny kategorii gatunku został podjęty dzięki inicjatywie Siegfrieda Mausera, wydawcy wielotomowej edycji *Handbuch der musikalischen Gattungen*. W 15. tomie tej serii (*Theorie der Gattungen*, Laaber-Verlag, Laaber 2003), zawierającym prace m.in. W. Wiory, C. Dahlhausa i S. Kunzego (szczególnie w tekście S. Mausera *Gattungstheorie zwischen Heuristik und Hermeneutik*), podjęty zostaje problem aktualnego statusu muzycznej genologii.

71 Por. serię podręczników do nauki form muzycznych autorstwa J.M. Chomińskiego i K. Wilkowskiej.

72 Np. kształt reprzyzowy, częsty ale nie wyłączny w nokturnach (forma pieśni dwuczęściowej ABA1), wynika z potrzeb ekspresyjnych; jeśli pojawia się w nich *à priori*, to jedynie z wtórnie utwalającej się konwencji.

Todorova i Gérarda Genette'a<sup>73</sup> wyraźnie wzrosło. We współczesnej muzykologii dyskusja trwa, rozpoczęta w latach siedemdziesiątych.<sup>74</sup>

(3) **Kategorie stylistyczne.** Odczytywanie z utworu kategorii stylistycznych – tych, jakie niesie on sam z siebie i tych, w które został wpisany po dokonaniu przez kompozytora serii wyborów – należy do kanonicznych czynności interpretatora. Określenie stylu twórczej wypowiedzi bywa na ogół oczekiwane przez adresata interpretacji; pozwala mu umieścić utwór w przestrzeni świata już sobie znanego, a zarazem uprzytomnić sobie jego szczególno c.

(a) Szczegóło c stylistyczna dotyczy, co oczywiste, niejednego aspektu, natura stylu jest wieloaspektowa i uhierarchizowana. Na odczytanie i nazwanie oczekuje po pierwsze styl jednostkowy danego utworu (jeśli istnieje). A dalej: styl indywidualny danego kompozytora i odpowiedniej fazy jego twórczości, styl gatunku, poprzez który się wypowiada, na koniec nurtu, w który się wpisuje i epoki, w której przyszło mu żyć i tworzyć. I w każdej z wyliczonych tu stylistycznych kategorii pojawia się pytanie w odniesieniu do stylu podstawowe: o **relacj  między datum a novum**,<sup>75</sup> między tym, co odziedziczone, przejęte a tym co wniesione do utworu przez kompozytora.

Święty Franciszek ze Słopiewni Szymanowskiego<sup>76</sup> skomponowany został w stylu nie dającym się powtórzyć, odrębnym, idiolektycznym, wlaściwym jedynie sobie, skomponowany w roku 1921, czyli u progu fazy dojrzałej (zwanej „narodową”) kompozytora, którego twórczo c – po otrząśnięciu się z nadmiaru wpływow – osiągnęła wlaśnie charakter idiomatyczny, wlastry, „szymanowski”. Utwór zainspirowany tekstem poetyckim (Juliana Tuwima) został wypowiedziany nie przez gatunek pieśni (*Lied*), lecz poprzez swoistą odmianę „śpiewu” (*Gesang*), łączac  tradycj  śpiewów kościelnych z zaśpiewami ludowo-glossolalicznymi; swoim charakterem

73 T. Todorow, *Les Genres du discours*, Seuil, Paris 1978; G. Genette, *Gatunki, „typy”, „tryby”*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki”, 1979, z. 2. Zob. też: R. Sendyka, *W stron  kulturowej treści gatunku* [w:] M.P. Markowski i R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury...*

74 M.in.: C. Dahlhaus, *Was ist eine musikalische Gattung?*, „Neue Zeitschrift für Musik”, 1974, Bd. 135, nr 10.

75 Zob.: M. Tomaszewski, *Stylistic idiom of Chopin – between datum and novum. From inspiration to the individual style* [w:] A. Szkleener (ed.), *The sources of Chopin's style: Inspirations and contexts*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2010.

76 Por.: M. Tomaszewski, *Związki s wno-muzyczne w liryce wokalne Szymanowskiego na materiale „Słopiewni”* [w:] Z. Lissa (red.), *Karol Szymanowski*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1964, s. 305-333.

wpisał się w nurt twórczości nazwanej „*semplice e divoto*.”<sup>77</sup> A wszystko to działo się w czasie historycznym, w którym styl muzyki europejskiej wkraczał w fazę neoklasycyzmu.

To, co staje przed interpretatorem do uchwycenia i odczytania, to zderzenie właściwości stylistycznych określonych jako idiolektyczne czy idiomaticzne, stanowiących zapis niepowtarzalnej osobowości, z właściwościami stylów już istniejących, zastanych: gatunku, kręgu kulturowego, nurtu stylistycznego, historycznej epoki. Wpisywanie utworu przez kompozytora w to, co „już istniejące”, zapewnia szerokość aktualnego rezonansu; stawanie naprzeciw „istniejącego” w synkopach – nierzadko daje szansę na dłuższe trwanie.

(b) Tak więc w historii kultury zdają się ścierać ze sobą dwie racje: prawo do wyrażania i utrwalania tego, co odrębne, własne, indywidualne, niepowtarzalne, jak idiom stylu osobistego, z koniecznością zestrojania go ze stylem zewnętrznym – swego czasu i miejsca oraz gatunku, jako sposobu wypowiedzi.

Każdy styl dysponuje, jak wiadomo, odmiennym zespołem gatunków, jak można sądzić – nieprzypadkowym. Michaił Bachtin „więź stylu z gatunkiem” nazywa nawet „organiczną, nierozzerwalną.”<sup>78</sup> Zgodnie z tym tropem do zadań interpretatora mogłoby należeć również odczytywanie tej zestrojonej przez określony styl struktury gatunków – ów styl konstytuującej.

Dla przykładu: dwa rodzaje zróżnicowań budują styl muzyki wokalne renesansu: w pierwszym naprzeciw „sakralnego” stoi to co „profaniczne”, w drugim – naprzeciw „elitarnego”, to co „egalitarne”. W ten sposób rzecz rozgrywa się pośród czterech gatunków naczelnych dla epoki: motetu (sakralno-elitarny) i psalmu (sakralno-egalitarny) oraz madrygału (profaniczno-elitarny) i frottole<sup>79</sup> (profaniczno-egalitarna). Rozgrywa się na sposób, który można by nazwać wymianą kategorii konstytutywnych np. „madrygalizacją” motetu, „motetyzacją” madrygału itp. Na muzykę romantyzmu spojrzeć można jako pole, na którym w grę weszły, jako gatunki naczelne („wiodące”): symfonia i miniatura fortepianowa, opera i pieśń, zróżnicowane w dwojaki sposób: w pierwszy – na muzykę autonomiczną

77 Por.: M. Tomaszewski, «*Semplice e divoto*». *Szymanowskiego idiom „franciszkański”* [w:] tenże, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Akademia Muzyczna, Kraków 1998, s. 79-97.

78 M. Bachtin, *Problem gatunków mowy* [w:] A. Burzyńska i M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Znak, Kraków 2007, s. 189.

79 Również innych gatunków analogicznych, o proveniencji pieśniowej.

(czysto- instrumentalną) względnie symbiotyczną (np. słowno-muzyczną lub programową), w drugi – na muzykę skłaniającą się ku lapidarności względnie ku monumentalizacji.<sup>80</sup>

Otóż jednym z możliwych zadań interpretatora staje się odczytanie kategorii stylistycznie utworów dookreślających, dla uchwycenia jego miejsca w kontekście pełnej struktury paradygmatu kultury w którą został „wpisany”.

#### 4. Kategorie aksjologiczne czyli wartościujące

W godnym uwagi eseju Ernsta Gombricha, zatytułowanym *Patrzyć w skupieniu*, pada retoryczne pytanie: „Co przynosi badanie, z którego ani nie wynika sens, ani do głosu nie dochodzi wartość?”<sup>81</sup> Pytanie zostało skierowane do przedstawicieli kierunków i tendencji nastrojonych scjentyście, dla których kategorie wartości i sensu – jako nie dające się uchwycić w sposób ścisły i precyzyjny językiem formalnym – nie mogą podlegać interpretacji.

Według założeń interpretacji integralnej kategorii wartości i sensu dzieła należą do niego w sposób naturalny i oczywisty i jako takie winny stanowić przedmiot badawczego zainteresowania. Zdaniem Ingardena pojawiają się one jako rodzaj niemal samoistnego zwieńczenia jakości dzieła. Jak to obrazowo sformułował: „Na podłożu obojętnego szkieletu dzieła sztuki nadbudowują się momenty estetycznie wartościowe, które występując w pewnym doborze, wyznaczają określoną wartość estetyczną ukonkretnionego dzieła sztuki.”<sup>82</sup>

Przy odczytywaniu utworu w polu wartości narzucają się jako szczególnie istotne dwa aspekty: rodzaj i stopień jego doskonałości oraz rodzaj i głębokość sensu, jaki stara się przekazać.

(1) Aspekt **doskonałości** stawał się szczególnie ważny w tych momentach dziejów muzyki, gdy pierwszeństwo nad pozostałymi przejmowała w utworze funkcja poetycka czyli estetyczna. Doskonałość jako cel kompozytorskich strategii miała postać zróżnicowaną, odmienną w różnych epokach i fazach, w różnych nurtach stylistycznych: od pełni wdzięku do pełni wzniosłości. Od-

80 W.T. Jones, *The romantic syndrome: Toward a New Method in Cultural Anthropology and History of Idea*, Nijhoff, The Hague 1961; zob.: M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, PWM, Kraków 1986, s. 270.

81 E.H. Gombrich, *Patrzyć w skupieniu: rzut oka na sztuki i nauki humanistyczne*, przeł. R. Kasperowicz, „Znak”, 1993, nr 462, s. 23.

82 R. Ingarden, *Zagadnienie systemów jakości estetycznie doniosłych...*, s. 164.

wrotnie, w niektórych, raczej efemerycznych poetykach współczesnych, celem i ideałem stawała się ucieczka od doskonałości w założoną przygodność, niemal bylejąkość. Kryterium pełni doskonałej stawała się dynamiczna ekwiwalencja między „co” treści i „jak” formy. Zachwianie tej szczególnej równowagi zamiast arcydzieła przynosiło zazwyczaj kicz.

Zjawisko kiczu w sferze twórczości muzycznej ciągle jeszcze czeka na interpretację gruntowną, bezstronną, przekonującą. Nie udało się to Carlowi Dahlhausowi, który do kategorii tej zaliczył nie tylko *Modlitwę dziewicy* Tekli Bądarzewskiej<sup>83</sup> i *Ave Maria* Charlesa Gounoda skomponowane jako palimpsest na utworze Bacha, ale także *Piątą Symfonię* Czajkowskiego.<sup>84</sup> Problemu nie ułatwiają dziś tendencje postmodernistyczne, programowo znoszące granicę między kiczem a arcydziełem.

Arcydzielność bywała zazwyczaj łatwiej uchwytna, być może dlatego, że rozumiano ją najczęściej jako doskonałość formalną. Lecz odcieni doskonałości w praktyce interpretacyjnej znajdowano znacznie więcej. W grę – jako jej wyróżniki – wchodziły nie raz: prostota i subtelność, szlachetność i dojrzałość, a jako ich przeciwieństwa: nadmierne skomplikowanie, taniałość, wulgarność i pospolitość. Najwyższe uznanie dla muzyki Chopina wyraził Norwid słynnym zwrotem: „prostota doskonałości peryklejskiej.”<sup>85</sup>

(2) Aspekt **sensu** dzieła jednocy zgodnie koncepcje rozmaitej proweniencji, a to dlatego, że ów sens bywa na rozmaity sposób rozumiany. W interpretacjach hermeneutycznych, egzegetycznych i semiotycznych egzystuje jako sens określony co do swego znaczenia i charakteru, funkcjonujący w utworze jako rozmaicie ujęte „przesłanie”: *message*, *envoi*, *overtone* czy morał. Jego najbardziej spektakularne konkretyzacje muzyczne zestawili i opisał Floros w pracy o znaczącym, uogólniającym tytule: *Musik als Botschaft*.<sup>86</sup> W interpretacjach autotelicznych sens rozumiany bywa jako pojęcie o znaczeniu samozwrotnym; dla ukrycia braku sensowności takiego rozumienia nazwany „sensem muzycznym”.

Umieszczając analizę dzieła muzycznego „w centrum współczesnej muzykologii”, Hans Heinrich Eggebrecht jej cel i podstawowe zadanie określił

83 W niektórych kręgach, na skutek postmodernistycznej przekory, tak *Modlitwa dziewicy* jak i inne utwory T. Bądarzewskiej zaczynają zyskiwać szeroki pozytywny rezonans.

84 C. Dahlhaus, *Trivialmusik und ästhetischen Urteil* [w:] tenże (ed.), *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1967, s. 25, 63 i 67.

85 C.K. Norwid, *Fortepian Szopena (1865)* [w:] tenże, *Vade-mecum*, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1947.

86 C. Floros, *Musik als Botschaft*, Breitkopf, Wiesbaden 1989.

odważnie jako „naukowe ujawnianie sensu.”<sup>87</sup> Pojmowany „czysto-muzycznie” sens utworu może wskazywać – jak to się dzieje np. w analizie o charakterze schenkerowskim – na organiczną spójność utworu i logikę indywidualnych rozwiązań. W ujęciu szerszym – podzielanym przez metody zorientowane humanistycznie – sens utworu niesie i przekazuje poprzez dźwięki, we właściwy sobie sposób, reakcję twórcy na świat i życie.<sup>88</sup> Reakcję, której charakter może być: głęboki albo płytki, jawny albo ukryty, wydzwięk: tragiczny albo komiczny, a stosunek: ufny albo sceptyczny, optymistyczny albo pesymistyczny, poważny albo ironiczny.

Stając przed arcydziełem każdego czasu, stajemy z poczuciem, że interpretując je, jesteśmy mu winni rzetelne „odczytanie przesłania”, jakie niesie. Chopin sam się kiedyś odślonił: „Na Twój list – pisał do Juliana Fontany – prawdziwy i szczerzy masz odpowiedź w drugim polonezie [*c-moll* op. 40 nr 2]; nie moja to wina, żem jak ten grzyb, podobny do szampiona, co truje, wiem, żem się nikomu nigdy na nic nie przydał – ale też sobie nie na wiele co.”<sup>89</sup> Lutosławski zwierzył się interlokutorowi w jednym z ostatnich wywiadów: „W końcu musi dojść do tego, że muzyka będzie nie tylko pokazem nowości, pokazem, jak można ją tworzyć, ale przede wszystkim ważnym przesłaniem autora.”<sup>90</sup>

## 5. Kategorie fundamentalne<sup>91</sup>

Dwie kategorie na przestrzeni ponad dwu tysięcy lat kultury europejskiej pełniły rolę szczególną, wyjątkową i nieporównywalną: piękno i prawda. Uznać je można za kategorie dla dzieła sztuki fundamentalne.

Wiadomo, iż zgodnie z tradycją antyczną, piękno i prawda – wraz z kategorią dobra – tworzyły triadę transcendentaliów. Stoi za nimi tradycja się-

87 H.H. Eggebrecht, *Uwagi o metodzie analizy muzycznej*, przeł. M. Stanilewicz, „Res facta”, 1973, nr 7, s. 41.

88 Por. np.: A. Jarzębska, *Sztuka jako przesłanie chrześcijańskiej wizji świata* [w:] tejże, *Strawiński. Myśl i muzyka*, Musica Iagellonica, Kraków 2002.

89 F. Chopin do Juliana Fontany, Marsylia, 7 marca 1839; por. np.: M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Podsiadlik-Raniowski i sp., Poznań 1998, s. 82-83.

90 W. Lutosławski, *Nigdy nie byłem neoklasykiem. Z Witoldem Lutosławskim rozmawia Mieczysław Kominek*, „Studio”, 1992, nr 3.

91 Dwa kolejne rozdziały: 5. *Kategorie fundamentalne* i 6. *Kategorie komplementarne i kategorialny tetraxis* stanowią fragment tekstu, w wersji pierwotnej wygłoszonego na sympozjum teoretycznym *Musica practica – musica theoretica* w Akademii Muzycznej w Poznaniu (kwiecień 2012) oraz opublikowanego jako: *Prawda i piękno, fantazja i ekspresja* w „Ruchu Muzycznym”, 2011, nr 23.

gająca Platona, jego *Fajdrosa*. Wiadomo także, iż owe trzy pojęcia trwały w określonych związkach, zastępując siebie nawzajem, lub tworząc całości w rodzaju *kalokagathii*, jedności piękna i dobra.

To wszystko było z początku proste i jasne. Pytania i wątpliwości zaczęły się pojawiać wówczas, gdy próbowano owe transcendentalia odnosić również do dzieł sztuki i badać ich relacje z rzeczywistością poza-dziełową. Już Platon, mówiąc o sztuce, sięgnąć musiał po pojęcie „iluzji” („ułudy” czy „złudy” rzeczywistości – jak to tłumaczy Władysław Tatarkiewicz).<sup>92</sup> Arystoteles wymyślił teorię *mimesis*, sztuki jako naśladownictwa natury. A z biegiem czasu zaczęły pojawiać się nowe punkty widzenia, coraz bardziej kwestionujące oczywistość wyjściowej sytuacji. Według świętego Augustyna w dziele sztuki „wszystko jest o tyle po części prawdziwe, o ile jest po części fałszywe” („in quisbusdam vera, unde in quisbusdam falsa [est]”).<sup>93</sup> Dla Dantego poezja stanowiła wprost „piękne kłamstwo”.<sup>94</sup>

U Goethego już w tytule znanego eseju spotkały się ze sobą prawda i zmyślenie, *Dichtung und Wahrheit*. W czasach ostatnich, wraz z dominacją tendencji awangardowych XX wieku, obie wartości transcendentalne – tak prawda jak i piękno – zostały zdezonizowane. Uznane za niewłaściwe, nieodpowiednie, za wprost wstydlive.

Pomijając wszelkie stanowiska ekstremalne i szczególne,<sup>95</sup> spróbujmy spojrzeć na całokształt sytuacji, jakby z lotu ptaka i z punktu widzenia kultury wysokiej, nie poddającej się pokusom postmodernizmu, nie wyrażając więc zgody na „śmierć prawdy i piękna”.

(1) W jednym ze swych późnych tekstów Lutosławski odwołał się do twierdzenia uznanego przez siebie za oczywistość: „**Najwyższym celem sztuki jest piękno** [wytłuszczenie M. T.], tak jak najwyższym celem nauki jest prawda” (12 grudnia 1981).<sup>96</sup> Jego wypowiedź zrymowała się z nieco wcześniejszą wypowiedzią ks. Józefa Tischnera. Zgodnie ze swym

92 W. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Warszawa 1962, s. 148.

93 W. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna...*, s. 79.

94 W. Tatarkiewicz, *Prawda w sztuce* [w:] tenże, *Droga przez estetykę*, PWN, Warszawa 1972, s. 106.

95 Pomijam m.in. różnicowanie kategorialne nazbyt szczegółowe wzgl. zbyt dalekie od podjętego tematu, jak np. różnicowanie znaczeń prawdy na znaczenia ontyczne (to, co rzeczywiste), pragmatyczne (to, co słuszne) i operacyjne (to, co dopuszczalne); zob.: J.J. Jadacki, *Przedmiotowość i prawda* [w:] tenże, *Spór o granice poznania*, PWN, Warszawa 1985, s. 109 oraz tegoż: *Kłopoty z prawdą*, „Rocznik Filozoficzny”, 2002, I/1.

96 W. Lutosławski, *Wokół zagadnienia prawdy w dziele sztuki* [w:] tenże, *Postscriptum*, D. Gwizdalanka, K. Meyer (red.), Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 1999, s. 25.

metaforycznym stylem, Tischner pytał retorycznie „jaki jest stosunek między myśleniem w żywiole prawdy a myśleniem w żywiole piękna”. I odpowiadał: „Nie wydaje się możliwe określenie istoty myślenia filozoficznego bez posłużenia się pojęciem prawdy [i] nie wydaje się możliwe określenie myślenia artystycznego bez posłużenia się słowem «piękno».”<sup>97</sup>

Tak więc, w sferze wysokiej kultury europejskiej to były oczywistości: związek nauki i myślenia filozoficznego z prawdą, a sztuki i myślenia artystycznego z pięknem. Bez trudu znaleźć można potwierdzenie tej tezy w wypowiedziach znaczących. Jan Paweł II przypominał: „Artysta w szczególności obcuje z pięknem [...]. Piękno jest jego powołaniem, zadaniem przez Stwórcę, wraz z daniem mu talentu artystycznego.”<sup>98</sup> Kazimierz Twardowski „szukanie prawdy” nazwał, może nieco hiperbolicznie, nie tylko najważniejszym, ale „jedynym zadaniem nauki.”<sup>99</sup>

(2) Wypowiedź Lutosławskiego posiada swój znaczący ciąg dalszy. Kompozytor stwierdzał: „Jednak tak, jak w matematyce, astronomii i z pewnością w wielu innych naukach, można dopatrywać się [istnienia] swoistego piękna, tak w sztuce spotykamy się nieuchronnie z zagadnieniem prawdy.”

Również i ten pogląd znajduje potwierdzenie w tych sądach, które tyczą **obecności prawdy w sztuce**<sup>100</sup> [wytłuszczenie M. T.]. „Nie napisałem ani jednej nuty, która nie byłaby absolutnie prawdziwą” („Ich noch nie auch nur eine Note geschrieben habe, die nicht absolut wahr ist”)<sup>101</sup> – pisał w roku 1896 Mahler. „Muzyka nie ma zdobić, ona ma być prawdziwą”<sup>102</sup> – stwierdzał kategorycznie w roku 1911 Schönberg. Heidegger dotarł do sformułowania krańcowego: „Sztuka jest więc stawaniem się i wydarzaniem się prawdy” („Dann ist die Kunst ein Werden und Geschehen der Wahrheit”).<sup>103</sup>

Sprawa się, jak widać, skomplikowała. Już nie tylko piękno ale i prawdę uznano więc za atrybut dzieła sztuki. Ale co stanowi prawdę w sztuce?

97 J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna* [w:] T. Malecka (red.), *Księga Jubileuszowa Mieczysława Tomaszewskiego. Kompozycje i teksty wręczone Mieczysławowi Tomaszewskiemu w 60-lecie urodzin 9 grudnia 1981*, „Zeszyt Naukowy Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki”, 1984, nr 7, s. 15.

98 Jan Paweł II, *List do artystów*, 3, Vaticano 1999.

99 K. Twardowski, wypowiedź na UJK we Lwowie z dnia 15 listopada 1895.

100 Teza o obecności piękna w nauce znajdowała również potwierdzenie, lecz raczej akcydentalnie.

101 Por. np.: C. Floros, *Gustav Mahler*, Verlag C.H. Beck, München 2010, s. 58.

102 A. Schönberg, *Probleme des Kunstunterrichts. Musikalisches Taschenbuch II*, Wien 1911, cyt. za: Th.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, PIW, Warszawa 1974, s. 78.

103 M. Heidegger, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt 1963, s. 59. Cyt. za: W. Stróżewski, *O prawdziwości dzieła sztuki*, „Studia Estetyczne”, 1978, t. 15, s. 167.



Temat, którym – wśród polskich filozofów sztuki – dogłębnie zajęli się Ingarden (1947), Tatarkiewicz (1972) i Władysław Stróżewski (1978).<sup>104</sup> Lista sposobów, poprzez które prawda w dziele sztuki dochodzi do głosu, okazała się znaczna. Najbardziej wyraziście zestawił je Tatarkiewicz. Wyróżnił więc m.in. kategorie: „autentyczności”, „oryginalności”, „adekwatności” i „trafności” dzieła sztuki – w jego odniesieniu do prawdy, a także: „naturalności”, „harmonijności wewnętrznej” i „szczeroci” wypowiedzi artystycznej. Pośród licznych kategorii wyróżnionych przez Ingardena znalazła się również kategoria owej szczeroci pokrewna – „wierności sobie”. Zgodności danego dzieła z światopoglądem jego autora. Lutosławski uznał ją za szczególnie ważną.

(3) Trudno się dziwić. W tej części Europy w latach niedawnych ten aspekt relacji między twórcą a dziełem został w sposób szczególny wystawiony na próbę. Zaistniały utwory, które wywołały potrzebę kategoryzacji twórczości muzycznej z punktu widzenia jej **stosunku do prawdy rozumianej jako szczeroci**.

W tej to części Europy poszczególne fazy dziejów stwarzały sytuację, w której twórca musiał się opowiadać. Po pierwsze, jako kompozytor muzyki niezależnej (autonomicznej) albo też – muzyki zaangażowanej. Stefan Jarociński dwie te modalności zróżnicował nadając im nazwy: *musica libera*, czyli wolna od poza-artystycznych zobowiązań i *musica adhaerens*, czyli zależna od racji wyższych ponad autoteliczne, czysto dźwiękowe: humanistycznych, religijnych, patriotycznych. Przez znaczną część dziejów, dla muzyki polskiej – jako muzyki narodu przez wiele lat pozbawionego własnego państwa – zaangażowanie stawało się nierzadko moralnym obowiązkiem.

Ale zaangażowanie po jakiej stronie? I tu w grę wchodzi drugi aspekt, który prowadzi do rozróżnienia na muzykę, którą można było nazwać muzyką „prawdziwą”, od tej, której przysługiwało raczej określenie „muzyka fałszywa”. Dla uściślenia znaczeń obu tych kategorii trzeba było wprowadzić parę rozróżników. Otóż utwór zaangażowany można sprowadzić do formuły:

104 R. Ingarden, *O różnych rozumieniach prawdy w dziele sztuki* [w:] tenże, *Szkice z filozofii literatury*, Spółdzielnia Wydawnicza „Polonista”, Łódź 1947; W. Tatarkiewicz, *Prawda w sztuce...*; W. Stróżewski, *O prawdziwości dzieła sztuki. Prawdziwościowa interpretacja dzieła sztuki literackiej* [w:] tenże, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2003. Szerzej na ten temat, zob.: M. Tomaszewski, *Prawda w sztuce* [w:] Sz. Drzyżdzyk (red.), *Wymiary prawdy, 1. Sympozja*, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 2006.

istnieje jakaś określona wartość (idea lub osoba), której składa się hołd, *hommage*, pochwałę, uznanie, aprobatę. To po pierwsze. A po drugie: owa wartość może być pozytywna, godna podziwu, względnie negatywna. A ów hołd czy uznanie może zostać wyrażone w dziele w sposób szczerzy względnie nieszczerzy, udawany.

I tak dojść można było do rozróżnienia czterech kategorii twórczości, znamiennej dla czasów nie tak dawno minionych:<sup>105</sup>

- Twórczość „autentyczna”. Powstawała jako wyraz hołdu osobistego i szczerego dla wartości niekwestionowanej. Jakaś *musica vera*.
- Twórczość „retoryczna”. Czyli: hołd oddany wprawdzie wartości prawdziwej, ale niezbyt osobisty, konwencjonalny. Swego czasu niemal wszyscy kompozytorzy tego miejsca na ziemi pisali kompozycje dedykowane Janowi Pawłowi II.
- Twórczość „hiperboliczna”. Chodzi o hołdy oddawane, być może nawet spontanicznie, ale wartościom pozornym lub negatywnym. Utwory motywowane poetyką toastu: *nil nisi bene*.
- Twórczość „panegiryczna”, jakaś *musica falsa*. Hołd nieszczerzy (wywołany niekiedy lękiem), składany wartości pozornej lub wprost negatywnej. Trudno to przemilczeć: we wczesnych latach pięćdziesiątych skomponowano pięć polskich kantat dedykowanych Stalinowi. Należą do nurtu nazywanego przez Krzysztofa Drobę „polską muzyką radziecką”.

(4) Być może, iż również sferę tego, co piękne, można by ujrzeć w podobnym rozwarstwieniu. Z jednej strony stanęłoby tu więc, po pierwsze, to, co rzeczywiście i bez wątpliwości piękne, więc zgodne, harmonijne, a z drugiej – to, co bez wątpliwości brzydkie, turpistyczne.

Tatarkiewicz, w jednym z sześciu pięknych esejów poświęconych wyróżnionym przez siebie kategoriom estetycznym, ujrzał kategorię piękna przede wszystkim w zróżnicowaniu na piękno obiektywne i piękno subiektywne. Lecz poza tym istnieje przecież również piękno puste, piękno banalne i konwencjonalne, a także piękno hiperboliczne, bo piękne przesadnie (aż „śliczne”), nazywane zazwyczaj kiczem. Dziedzina tego, co w utworze piękne *resp.* brzydkie – mimo cennych prac Tatarkiewicza i Sta-

<sup>105</sup> Por.: M. Tomaszewski, *O twórczości zaangażowanej. Muzyka polska 1944-1994 między autentyzmem a panegiryzmem* [w:] M. Jabłoński i J. Tatarska (red.), *Muzyka i totalitaryzm*, PTPN: Ars Nova, Poznań 1996.

niśława Ossowskiego, Umberta Eco, Dahlhaus i Gadamera<sup>106</sup> – pozostała nadal przestrzenią z tego punktu widzenia zaledwie spenetrowaną.

## 6. Kategorie komplementarne i kategorialny *tetraksis*

Podsumujmy dotychczasowe konstatacje dotyczące „obecności” w utworze prawdy i piękna: naprzeciw tego, co w twórczości prawdziwe, stoi to, co fałszywe; naprzeciw tego, co piękne, stoi to, co brzydkie. Ale, o czym była mowa, nie w tym rzecz. Problemem stało się to, co nie fałszem zostało nazwane, lecz fikcją.

Otóż wydaje się sensowne, by tę kategorię widzieć można było jako kategorię posiadającą w systemie sztuki miejsce określone. Mogłaby znaleźć się wśród kategorii **komplementarnych**, stanowiących dopełnienie kategorii fundamentalnych. A w sposób analogiczny można by usytuować w całości obrazu również drugą z wartości komplementarnych, mianowicie tę, która dopełnia – względnie niekiedy „zastępuje” – kategorię piękna: ekspresję. Można by wówczas mówić o swoistym *tetraksisie*, zespole czterech kategorii (wartości) dopełniających się *resp.* zastępujących: o prawdzie i fikcji oraz pięknie i ekspresji dzieła sztuki. Przy czym słowo fikcja – ze względu na pejoratywne konotacje jednego ze znaczeń – warto byłoby zastąpić słowem neutralnym, o nieco szerszym zakresie: fantazją.

Każda z owych czterech przywołanych tu kategorii posiadała w dziejach muzyki fazę szczególnego znaczenia. W okresach nastrojonych klasycznie szczególne znaczenie zyskiwały kategorie (wartości) fundamentalne: piękno i prawda. W okresach nastrojonych romantycznie akcent szczególny padał na kategorie (wartości) komplementarne: fantazję (fikcję) i ekspresję dzieła. Każda z nich, dochodząc do głosu w funkcji nadrzędnej, wywierała odmienny i niepowtarzalny wpływ na charakter i styl danego okresu. Wywoływała odmienne traktowanie dzieła sztuki, budząc odmienne skojarzenia i reakcje.

□ **Piękno** dzieła sztuki – a szczególnie dzieła muzycznego – kategoria (wartość) fundamentalna i naczelna. Przypominając słowa Lutosławskiego:

<sup>106</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1988; S. Ossowski, *Piękno i twórczość* [w:] tenże, *U podstaw estetyki*, PWN, Warszawa 1966; U. Eco (red.), *Historia piękna*, przeł. A. Kuciak, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 2005; C. Dahlhaus, *Trivialmusik und ästhetischen Urteil...*; H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.

„najwyższy cel dzieła sztuki”. Co do rodzaju oddziaływania panuje powszechna zgoda. Już u Platona piękno „zdejmuje podziwem, budzi zachwyt...”<sup>107</sup> Myślę też, że każdy ma w uszach pierwszy człon definicji Norwida: „Bo piękne na to jest, by zachwycało...”<sup>108</sup> W studium zatytułowanym *Wokół piękna* Stróżewski streścił poglądy na oddziaływanie piękna w dziele sztuki, w zdaniu: „Otóż wydaje się, że spontaniczną a zarazem najbardziej adekwatną ‘odповідzią’ na piękno jest zachwyt.”<sup>109</sup>

□ **Ekspresja.** To, co zachwyca, bywało zazwyczaj określane jako to, co harmonijne, jasne i przejrzyste, co spełnia zasadę *claritas*. U antycznych Greków piękno jawiło się wówczas, gdy dzieło sztuki zostało skomponowane zgodne z pryncypiami *nomosu*. Jednakże u tychże Greków – Pitagorasa, Arystoksenosa, Filodemososa i Sekstusa Empiryka – wchodzi w grę przy dziele sztuki zarazem – by tak rzec – druga strona medalu: były nią pryncypia *ethosu*. *Nomos* wyznaczał „obiektywne”, mierzalne matematycznie proporcje i relacje, *ethos* określał „subiektywnie” odczuwalną ekspresję dzieła, adekwatną do wyznaczonej jej funkcji: popadania w radosną euforię czy, odwrotnie – lamentowania. I tak jak piękno dzieła miało zachwycać, tak jego ekspresja miała wzruszać i poruszać. I wzruszała i poruszała poprzez wieki, w szczególnych, romantyzujących fazach dziejów i w określony sposób emocjonalnie nastrojonych gatunkach i utworach.

□ **Prawda.** Kategoria (wartość) dzieła fundamentalna, jak i piękno, choć nie przypisana dziełu w pierwszym rzędzie. W pierwszym rzędzie należą nauce i filozofii. Ale na wiele sposobów, o czym była mowa, w dziele obecna. Między innymi jako wartość nazywana „autentyzmem”, „oryginalnością”, czy też jako świadectwo autorskiej „wierności sobie”. Lecz u podstaw pierwotnego rozumienia obecności prawdy w dziele leży arystotelesowska koncepcja *mimesis*. Zasada adekwatności (*adequatio rei et intellectui*), przybierająca w różnych epokach zróżnicowane nazwy i charaktery: od *imitatio della natura* – przez *Nachahmungs-Ästhetik*, do poetyki poematu symfonicznego. Prawdziwe jest to w sztuce, co swym uderającym podobieństwem ewokuje rzeczywistość poza-dziełową.

□ **Fantazja.** Wreszcie: naprzeciw temu, co prawdziwe, stoi to, co fantastyczne, wywiedzione nie z pamięci, a z wyobraźni. Prawda oświeca,

107 W. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna...*, s. 117.

108 C.K. Norwid, *Promethidion (Bogumił, 106)*, inspirowany zjawiskiem muzyki Chopina. On sam w wyrażeniu zróżnicowany sposób definiował swoje sądy estetyczne: „Malibran zadziwia. Cinti zachwyca” (do Tytusa Woyciechowskiego, Paryż, 12 grudnia 1831).

109 W. Stróżewski, *Wokół piękna: szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 191.

wyjaśnia, identyfikuje, odnosi do świata rzeczy. Fantazja odrywa od „tu i teraz”, uskrzydla, wyzwala od bezpośredniej rzeczywistości. W miejsce prawdy daje „zmyślenie” (jak chce Goethe), czy „fikcję” (jak Anglicy nazywają prozę literacką), „fantazję”, czyli formę muzyczną przeciwstawioną np. ścisłej logice formy sonatowej – jako dającą twórcom możliwość wędrowania nie zgodnie z zewnętrznymi, zobiektywizowanymi pryncypiami, lecz za popędami własnej wyobraźni.

Nie tylko więc piękno i prawda, ale również ekspresja i fantazja zdają się być uczestnikami tej „rozmowy”, jaka rozgrywa się w przestrzeni dzieła sztuki, jak i w przestrzeni dziejów muzyki. Raz górę w dyskusji tej biorą argumenty wartości fundamentalnych, w innej fazie i sferze – argumenty wartości komplementarnych. Bywa i tak, że jedna z wartości dominuje, na przykład decyduje o charakterze nie tylko jakiegoś dzieła, ale i gatunku. Pryncypium ekspresji włada więc na przykład gatunkiem lamentu czy trenu. Pryncypium fantazji – gatunkiem ballady, baśni, poematu.

## 7. Kategorie transcendentne

Istnieją sytuacje, kiedy stając naprzeciw utworu, który nas zachwyił czy poruszył – brak nam słów. Czujemy, że zjawiska, z którym się zetknęliśmy, nie da się opisać językiem zwyczajnym, przynależnym danej kategorii. Mamy świadomość, że chcąc się do niego zbliżyć, w jakiś sposób uchwycić, musimy sięgnąć po jakiś szczególny sposób wypowiedzi, który by sprostał szczególności przedmiotu interpretacji. Więcej niż szczególności: niezwykłości przekraczającej granice, wywołującej poczucie zetknięcia z czymś, co zdaje się być niewyrażalne, niewystawialne, nieuchwytnie. Dzieje się tak z pewnością jedynie w obliczu utworów wybranych i wyjątkowych momentów, w zetknięciu np. z porażającą prostotą chorału *Wenn muss ich einmal scheiden* z *Pasji Mateuszowej* Bacha, z nieodgadnionym mrokiem *Confutatis* z *Requiem* Mozarta, z zamyślonym w odległe światy *adagiem* z *Kwintetu C-dur* Schuberta, z epifaniczną partią w *H-dur* w *Fantazji f-moll* Chopina, z pierwszą frazą załamującego się głosu w *Kindertotenlieder* Mahlera. We wszystkich tych – i wielu innych – fragmentach utworów nastąpiło jakieś przekroczenie, jakieś wyjście poza to, co zwyczajne, oczekiwane. Jakieś odslonięcie na moment perspektywy na

rzeczywistość odmienną. Przypominają się słowa Szymanowskiego, z jednego z późnych wywiadów, dające do myślenia: „W sztuce najważniejsze [jest] coś leżące poza samą sztuką. Jakiś pierwiastek transcendentalny. W muzyce nawet ludzie niemuzykalni czują powiew z innego świata.”<sup>110</sup>

Czy danie w słowach świadectwa momentom podobnego rodzaju należy do możliwych? Tekst zatytułowany *Estetyczne znaczenie i symboliczne przesłanie* – rozpatrujący romantyczne idee muzyki absolutnej – zamyka Dahlhaus zwrotem wysoce sceptycznym, o „stale na nowo podejmowanych i skazanych na klęskę próbach uchwycenia w przekazie nieprzekazywalnego, w wyrazie niewyraźnego”; o „metodzie czasem głębokiej, a czasem zwodniczej, polegającej na docieraniu w języku jawnym do języka ukrytego, który stale wymyka się ujęciu, a zarazem wzywa do odszyfrowania.”<sup>111</sup>

Skazane na klęskę byłoby z pewnością mniemanie, iż sformalizowanym językiem nauk ścisłych można by istotnie „dać świadectwo” owym momentom niezwykłym, wykraczającym poza, transcendującym zwyczajny *habitus* dzieła muzycznego. Językiem, który posiada szansę, by odpowiedzieć – niekiedy, choć w części – na postawione tak wyzwanie może stać się jedynie język metafory i symbolu, a w momentach najbardziej szczególnych nawet metafizyki. Włączenie ich w interpretację dzieła muzycznego o charakterze niezwykłym – jakkolwiek w oczywisty sposób niebezpieczne – wydaje się możliwe do pomyślenia. Do pomyślenia nie o „uchwyceniu nieuchwytnego,” lecz o zbliżeniu się, choćby dotknięciu tego, co nam – wywołując zachwyt lub poruszenie – odebrało słowa.

(1) **Metaforyczne** ujęcie zjawiska bywa niekiedy więcej mówiące o jego istocie, niż jakaś bardzo szczegółowa analiza. Ceni się jego celność, w lapidarny sposób trafiającą we właściwość dla niego konstytutywną. Sprawdza się jako język przewodników i programów koncertowych, tych wysokiej klasy, lub jako dopowiedzenie interpretacji, przez swoją zwięzłość pozostające w pamięci. W ujęciu metaforycznym *Etiuda C-dur* Chopina, otwierająca opus 10-te, to „Wtargnięcie brzmienia wyzwolonego, równego żywiołom”, nie tylko: „Logika modulacji inspirowana przez Bacha”

110 K. Szymanowski w wywiadzie przeprowadzonym przez Zdzisława Branda, „ABC”, 17 grudnia 1934.

111 C. Dahlhaus, *Estetyczne znaczenie i symboliczne przesłanie* [w:] C. Dahlhaus i H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, tłum. D. Lachowska, PIW, Warszawa 1992, s. 125.

i „Studium pasażowe ćwiczące rozpiętość prawej ręki.”<sup>112</sup> Niezwyczajne piękno tematu lirycznego *Scherza E-dur* w języku metaforycznym staje się „kształtem miłości.”<sup>113</sup>

Jedynie język słownej metafory potrafi lapidarnie wyrazić to, co w utworze poetyckie i romantyczne. Szczególnie wprawnymi we władaniu nim okazali się – w odniesieniu do muzyki Chopina – Schumann, Heine i Norwid. To Schumann znajdował słowa i obrazy, które pozostają w uszach, reprezentując pewne jej momenty, jak ten o „armatach ukrytych wśród kwiatów”. To Heine zsyntetyzował charakter jego muzyki słynnym metaforycznym zwrotem mówiącym o jej proveniencji: „Francja mu dała lekkość i wdzięk, Polska zmysł rycerski i cierpienia jej dziejów, Niemcy – romantyczną głębię.” Od Norwida pochodzi słynna eksklamacja: „I była w tym Polska!”

(2) Tak jak to, co w utworze poetyckie, a więc romantyczne, fantazyjne, nastrojowe, najtrafniej da się uchwycić językiem słownej metafory, tak to, co w nim **symboliczne** (czy alegoryczne) ująć można, choć nie bez trudu, we wspólnych dla sztuki słowa i sztuki dźwięków kategoriach retoryki, języka tego, co niecodzienne, szczególne, wzniósłe i święte. W dyskursie symbolicznym, jak wiadomo, realia tego świata odsyłają do rzeczywistości wyższej, ponadmysłowej. Tak była komponowana – jak dziś wiadomo – muzyka Bacha (i nie tylko jego) i jej interpretację stanowi odczytanie i uchwycenie symbolicznych odniesień zakodowanych językiem retoryki. Językiem rozpiętym między znaczeniami alegorycznymi, czyli uchwytymi bez szczególnego wysiłku w oparciu o znajomość odpowiednich konwencji swego czasu a znaczeniami *sensu stricte* symbolicznymi, czyli odnoszącymi się do tego, co z natury „nieuchwytnie w empirycznym doświadczeniu.”<sup>114</sup>

Eggebrecht, odkrywca systemu znaczeń symbolicznych retoryki muzycznej Heinricha Schütza.<sup>115</sup> rozpatrując w dyskusji z Dahlhaussem stosunek estetycznego znaczenia do przesłania symbolicznego u Bacha, kończy swój tekst serią znaczących konstatacji: „Muzyka Bacha, z racji swego symbolicznego przesłania nie wyczerpuje się w estetycznym znaczeniu. [...] Dla Bacha punktem odniesienia i usprawiedliwienia nie jest w ostat-

112 M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans...*, s. 391.

113 Słynny zwrot z inspirowanego muzyką Chopina *Promethidiona* Cypriana K. Norwida.

114 L. Polony, *Symbol i muzyka*, Akademia Muzyczna, Kraków 2011, s. 7.

115 H.H. Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1959.

niej instancji publiczność, lecz – choć nam może się to wydawać osobliwe – ‘jedynie Bóg’. Ta instancja jest probierzem [...] także tych głębi, które nie muszą dbać o swe estetyczne usprawiedliwienie.”<sup>116</sup> Tak więc wydaje się słuszne, by po pierwsze, interpretując utwory wypowiedane językiem symbolicznym, dla uchwycenia i zwerbalizowania ich przesłania znajdować język wobec niego adekwatny, czyli niecodzienny. Jak zauważył Adam Zagajewski: „styl wysoki rodzi się w odpowiedzi na rzeczy ostateczne, jest reakcją na tajemnicę, na to, co najwyższe.”<sup>117</sup> A po drugie, wydaje się słuszne, by nie tracić poczucia, że stoi się naprzeciw tego, co istotnie nie jest do końca uchwytnie. Można zgodzić się z Leszkiem Polonym, który swoją ostatnią książkę (*Symbol i muzyka*) kończy ostrzeżeniem: „Niedopowiedziany, aluzyjny, otwarty ze swej strony charakter symbolu pozwala nam mówić o jego znaczeniu jedynie z nieodłącznym poczuciem nieprzystawalności słów, pewnej bariery poznawczej, tajemnicy świata nieuchwytnego, niewyraźnego, odsłaniającego się raczej w błysku intuicji niż w logiczno-analitycznym dyskursie. Jest to świat doświadczenia przed- i ponad-werbalnego.”<sup>118</sup>

(3) W języku metafizyki komponowane i zapisywane bywa przede wszystkim to, co **sakralne** i co czeka, by zostać odczytane i zinterpretowane w duchu tego języka. Odczytywanie oznacza tu rozróżnienie rodzaju i stopnia sakralności. W każdym utworze tego rodzaju dookreślonym przez funkcję, którą ma spełniać, spotkać można inny – skonkretyzowany w dźwiękach – owej sakralności odcień: to, co święte (*sanctum*), co nie-skończenie doskonałe (*perfectum*), tajemnicze (*numinosum*), ponadmysłowe (*metaphisicum*), objawione (*epiphanicum*), a także to, co niewinne i czyste (*maculatum* i *purum*), wyróżnione (*distinctum*), Bogu poświęcone (*sacrificetum*), z Bogiem się jednoczące (*misticum*), co zwrócone w stronę innego świata (*eschatologicum*).<sup>119</sup> Gdy się głębiej wsłuchać, wyraźnie odmienny rodzaj sakralności znaleźć można w Mozarta *Ave verum*, w Strawińskiego *Symfonii psalmów*, Messiaena *20 Régards sur l’Enfant Jésus*, czy w Pendereckiego *Crucifixus z Creda*, i to nie tylko ze względu na oczywistą różnicę stylu indywidualnego i stylu epoki.

116 H.H. Eggebrecht, *Estetyczne znaczenie i symboliczne przesłanie...*, s. 120.

117 Adam Zagajewski, „Zeszyty Literackie”, 1999, nr 65, s. 19.

118 L. Polony, *Symbol i muzyka...*, s. 276.

119 M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania* [w:] M. Szoka i R.D. Goliańek (red.), *Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej*, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Łódź 2009.



(4) Na problem jakości i wartości **metafizycznych** dzieła sztuki spojrzeć można również w szerszej perspektywie, nie ograniczonej do sfery sakralnej. Uczynił to kiedyś Ingarden, wprawdzie w pracy dotyczącej literatury,<sup>120</sup> ale uczynił w sposób, który w przestrzeni literatury się nie zamyka. W tym ujęciu charakter metafizyczny posiadać może to wszystko, co niezwykle, co transcenduje sferę sobie przynależną, wykracza poza wszelką zwyczajność i codzienność. Objawienie się jakości „jakości metafizycznych” – jak je Ingarden nazywa – „stanowi szczyt, a zarazem największą głębię naszego życia i wszystkiego tego, co istnieje.”<sup>121</sup>

Niezwykajnie szeroki i zróżnicowany jest ten zestawiony przez Ingardena i lapidarnie skomentowany repertuar jakości transcendujących codzienność, które pojawiają się w życiu, a w ślad za tym, mogą zaistnieć w dziele sztuki: „np. wzniosłość (czyjejs ofiary) lub podłość (czyjejs zdrady), tragiczność (czyjejs klęski) lub straszliwość (czyjegoś losu), to co wstrząsające, niepojęte lub tajemnicze, demoniczność (czyjegoś czynu lub pewnej osoby), świętość (czyjegoś życia) lub jej przeciwieństwo, grzeszność czy piekielność (np. czyjejs zemsty), ekstatyczność (najwyższego zachwytu) lub cisza (ostatecznego ukojenia) itp.”<sup>122</sup>

Jakości metafizyczne, o jakich mówi Ingarden, pojawiają się w życiu codziennym jako jego niecodzienne, niezwykajne momenty; pojawiają się rzadko ale pozostawiają głęboki ślad. Sztuka przynieść może ich „daleki odbłask”, zdolna natomiast dać to, „czego nie możemy osiągnąć w codziennym realnym życiu: spokojną kontemplację jakości metafizycznych.”<sup>123</sup>

## Post scriptum

Streszczając tok wywodów: odczytywanie utworu muzycznego zgodne z założeniami interpretacji integralnej warto zacząć od intuicyjnego uchwycenia jego charakteru ogólnego i wysłuszenia tonu podstawowego. Kategorie „elementarne” ukażą się w sposób naturalny, jako oczywistości. Kategorie rozróżniające, nazywane tu „dystynktywnymi”, zaczną się przejawiać – mówiąc metaforycznie – jako kolejne alikwoty tonu podstawowego.

120 R. Ingarden, *O dziele literackim*, PWN, Warszawa 1960.

121 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, s. 369.

122 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, s. 368.

123 R. Ingarden, *O dziele literackim...*, s. 371.

wego. Najpierw tyjące poszczególnych aspektów świata wewnętrznego utworu, wszystkich czterech, nie tylko materiałowego i strukturalnego, ale także emotywnego i semantycznego. Następnie – świata zewnętrznego, nazywanego kontekstem dzieła, biograficznym, historycznym, kulturowym. Odczytanie kategorii „dookreślających”, tyjących funkcji, gatunku i stylu, pozwala właściwie wpisać utwór w intersubiektywny system, w paradygmat kultury, w którym utwór zaistniał. Kolejny krok, zdawałoby się, wieńczy interpretacyjne działania, próbując rozpatrzeć dzieło w polu wartości, by uchwycić stopień i rodzaj jego dziełowej doskonałości i odczytać niesioną przez niego odmianę sensu (kategorie „aksjologiczne”). Najwyższe zwieńczenie następuje jednak dopiero wówczas, gdy – w utworach zwanych arcydziełami, a także w niektórych momentach utworów w ten sposób nie nazywanych – do głosu dojdą kategorie wartości najwyższych, „fundamentalnych”: piękno i prawda. Zostały tu ukazane w kontrapunkcie z kategoriami wobec nich „komplementarnymi”: ekspresją i fantazją. Problem przejawiania się i objawiania kategorii „transcendentnych”, a wśród nich – *metafizycznych* został zaledwie dotknięty. Czekaj na bliższe rozeznanie w perspektywie tu ukazanej.

Trzy idee postulatywne zdają się w sposób naturalny wynikać z naszkicowanej powyżej panoramy: przesunięcie akcentów, rewindykacja pewnych zakresów oraz odmiana postawy i stylu wypowiedzi.

(1) Oddanie sprawiedliwości utworowi stanowiącemu przedmiot interpretacji wymaga, by w praktyce i teorii muzyki przesunąć akcenty: z interpretacji opierającej się wyłącznie na prawach nauk ścisłych (matematyczno-fizycznych) – na interpretację odwołującą się do pryncypiów humanistycznych. Tym, którzy obawiają się osłabienia w ten sposób tzw. naukowości warto przypomnieć radę Arystotelesa: „wystarczy, jeśli określenie jakiegoś przedmiotu osiągnie ten stopień jasności, na jaki ów przedmiot pozwala”<sup>124</sup> i anty-hanslickowskie ostrzeżenie Theodora W. Adorna: „traktowanie muzyki jako wybrzmiewającej ożywionej formy [„tönend bewegte Formen”], kończy się na ślepych bodźcach albo na trywialnym fakcie uporządkowanego materiału dźwiękowego, pozba-

<sup>124</sup> Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, Ks. I, 3. Cyt. za: W. Stróżewski, *Istnienie i wartość*, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 1981, s. 331.

wionego jakiegokolwiek powiązania między formą estetyczną a tym nie estetycznym 'czymś', co przemienia się w formę estetyczną."<sup>125</sup>

Przesunięcie akcentów staje się niezbędne również ze sfery lingwistyki na sferę poetyki muzycznej,<sup>126</sup> co zresztą powoli a w sposób widoczny następuje. Niezbędne między innymi dlatego, by w akcie interpretacji odezwała się wyraziście problematyka artystyczności utworu. Jak przypomina Jakobson: „przedmiotem rozważań poetyki jest [bowiem] przede wszystkim zagadnienie: co przekształca komunikat językowy w dzieło sztuki.”<sup>127</sup> Rozpatrywanie utworu w aspekcie ograniczonym do muzycznej lingwistyki pomija to, co w utworze najbardziej interesujące i istotne, moment, w którym „umiejętność” przekształca się w „twórczość”, *téchne w poiesis*.<sup>128</sup>

(2) Dla osiągnięcia celów, o których mowa, niezbędne stają się określone akty rewindykacji, najczęściej powroty w zakres teorii muzyki aspektów z niej wcześniej usuniętych lub zmarginalizowanych. Chodzi przede wszystkim o włączenie w zakres badań teoretycznych i praktyki analityczno-interpretacyjnej problematyki ekspresji i genologii oraz tego wszystkiego co określa się jako organiczny kontekst dzieła, sięgający od jego genezy do rezonansu. Usunięcie kategorii ekspresji z zakresu naukowej interpretacji przez założenia „scjentyistycznego redukcjonizmu”<sup>129</sup> miało taki charakter, iż wspominający ów moment użył określenia: „słysząc było trzask zamykanych okien.”<sup>130</sup>

(3) Odmiana stylu wypowiedzi, sposobu ujęcia w słowa interpretacji utworu, wydaje się wielce pożądana. Wiąże się z pytaniem: dla kogo dokonuje się interpretacji dzieł sztuki? W chwili obecnej koegzystują ze sobą głównie dwa nurty, związane ze zróżnicowaniem odbiorców: sformalizowany, którego wyniki nie przekraczają granic kręgu ściśle profesjonalnego i eseistyczny, bliski dziennikarstwu. Można mieć nadzieję, że już samo przesunięcie akcentów i działania rewindykacyjne sprawią, że

125 Th.W. Adorno, *Quasi una fantasia. Essays on modern music*, Verso, New York 1992; cyt. za: R. Kasperowicz, *Od Arystotelesa do Adorna. W poszukiwaniu teorii ekspresji muzycznej*, „Ethos”, 2006, nr 73/74, s. 180-181.

126 Zakresy obu terminów – zob.: M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego...*, s. 36.

127 R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1960. Cyt. za: H. Markiewicz (red.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

128 Por.: M. Porębski, *Teorematy*, „Teksty drugie”, 1990, nr 2, s. 89.

129 Określenie zastosowane przez M. Gołąba, por.: tenże, *Konteksty historii analizy muzycznej*, „Muzyka”, 2004, s. 51.

130 Cyt. za: J. Kerman, *Jak dotarliśmy do analizy i jak z niej wybrnąć...*, s. 93.

różnica między nimi się zmniejszy: że eseje zyskają głębszą podbudowę naukową, a teksty naukowe staną się bardziej czytelne i bardziej skłonne do interpretowania niż do zamykania się w autotelicznym, samozwrotnym opisywaniu rzeczywistości widzialnej w nutach.

A poza tym: wydaje się ważne, by poza wiedzą o utworze, osiągniętą przez integralne jego odczytanie przez interpretatora, udzieliło się czytelnikowi coś z zachwyty i wzruszenia, z jakim przystępował do interpretacji.

*Szczawa, 2 sierpnia 2012*