

## Mieczysław Tomaszewski

*Marii Manturzewskiej*

### **Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań. Rekonesans w sferę twórczości lirycznej „Wieku Uniesień”\***

[...] nie ma ani jednego posunięcia, nawet najprostszego w muzyce, a więc nawet interwału rozumianego pionowo czy poziomo, czy rytmu, czy barwy, czy jakiegoś najmniejszego choćby z elementów muzyki, który byłby obojętny z punktu widzenia ekspresji. Właściwie to tylko zawsze wiedziałem z całą pewnością i bardzo niewiele poza tym.

Witold Lutosławski, 1980<sup>1</sup>

---

\* W związku ze szczególnym charakterem numeru 14 czasopisma „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” prezentujemy jeden z tekstów Mieczysława Tomaszewskiego, pochodzący z książki autora *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

1 Wypowiedź Witolda Lutosławskiego na poświęconej jego twórczości sesji naukowej, Kraków 24-25 IV 1980 [w:] *Witold Lutosławski*, red. L. Polony, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej, Kraków 1985, s. 177.

## I. Przypomnienia i ustalenia wstępne

U progu stulecia, które Czesław Miłosz nazwał jakże trafnie „Wiekim Uniesień”<sup>2</sup>, w roku 1802, Heinrich Christoph Koch – jeden z najwybitniejszych teoretyków muzyki swego czasu, pisał w wydanym przez siebie leksykonie: „Ekspresja uczuć – w najrozmaitszych ich odmianach – stanowi główny warunek każdego dzieła muzycznego”<sup>3</sup>.

Nie było tak zawsze, nie w każdym stylu, nie w każdym gatunku czy formie, nie u każdego twórcy. Od akcentowania ekspresji programowo odżegnywał się styl neoklasycyzy. Pierwszoplanową funkcję trudno przyznać ekspresji w utworach pisanych np. w formie fugi. Igor Strawiński twierdził wprost, że dla ekspresji nie ma w muzyce miejsca<sup>4</sup>. Na ogół jednak i zazwyczaj – ekspresja odgrywała w utworze – i odgrywa dotąd – pewną rolę; zmienną, ale ważną. W stopniu wyjątkowo silnym dochodziła do głosu w okresach romantycznych i romantyzujących. W wieku XIX osiągnęła apogeum swego znaczenia; szczególnie – w sferze twórczości lirycznej.

### Definicje

1. Słownikowa definicja *e k s p r e s j i* przytacza sformułowania zgodne z powszechnym odczuciem i praktyką językową. Ekspresja to: „wyrażanie czegoś, zwłaszcza uzewnętrznianie przeżyć duchowych, zewnętrzna oznaka uczuć”. A ponadto: „siła wyrazu tkwiąca w rzeczach albo zjawiskach; zdolność sugestywnego wyrażania uczuć i przeżyć w sztuce; wyrazistość”<sup>5</sup>.

Jako kategoria funkcjonująca w obrębie literatury bywa ekspresja określana w sposób analogiczny, przy tym – bogatszy w dookreślenia. Stanowi więc „uzewnętrznienie – w wypowiedzi artystycznej – pewnej rzeczywistości wewnętrznej, świata duchowego, psychiki artysty”<sup>6</sup>. Dochodzi ważne stwierdzenie: „Podstawową i swoistą wartością

2 Czesław Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Czytelnik, Warszawa 1987.

3 Heinrich Christoph Koch, „Ausdruck” (hasło) [w:] idem, *Musikalisches Lexikon*, August Hermann der Jüngere, Frankfurt am Main 1802.

4 Igor Strawiński, *Poetyka muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.

5 „Ekspresja” (hasło) [w:] *Słownik wyrazów obcych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

6 Michał Głowiński, „Ekspresja” (hasło) [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław–Warszawa 1988, s. 114.

estetyczną uczynił [ekspresję] dopiero Romantyzm. Dążenie do wyrażania było traktowane jako jeden z głównych elementów procesu twórczego; wartość dzieła zależała zaś od tego, w jakim stopniu jest ono dobrym przekaznikiem ekspresji”<sup>7</sup>.

W obszarze teorii muzyki poglądy na ekspresję dzieła muzycznego nie są jednolite. Teoria akademicka o nastawieniu neopozytywistycznym obecność ekspresji w dziele ignoruje i wyłącza z zakresu badań. Teoria zorientowana humanistycznie – traktuje ekspresję jako jedną z „warstw” utworu (np. Walter Wiora<sup>8</sup>) lub jako „zjawisko, w którym dokonuje się bezpośrednia i wyrazista manifestacja jakiegoś elementu duchowego” (Kurt Huber<sup>9</sup>). Roman Ingarden podjął trud wykazania, iż – wbrew poglądom niektórych teoretyków – ekspresja utworu muzycznego jest „ściśle z jego twórcami dźwiękowymi zespolona”<sup>10</sup>. Wprawdzie nie jest identyczna z tworem dźwiękowym, ale jako „w szczególny sposób w twory dźwiękowe wtopiona”<sup>11</sup>, przynależy do dzieła. I to nie jako przedmiot *p o z a* - czy *p o n a d* muzyczny, lecz jako przedmiot *par excellence* muzyczny, tyle, że natury nie-dźwiękowej.

2. Szczególnie intensywną obecność i nasilenie ekspresji prezentuje twórczość rodzaju *l i r y c z n e g o*<sup>12</sup>. Według definicji słownikowej Janusza Sławińskiego „od czasów romantyzmu górę wzięło rozumienie liryki jako ekspresji uczuć i doznań”<sup>13</sup>. Myśl romantyczna przyjęła przy tym założenie identyczności wypowiedzi lirycznej z ekspresją osobistą jej autora. Teoria wieku XX wprowadziła zróżnicowanie, oddzielając wypowiedź autobiograficzną od wypowiedzi tak zwanego „podmiotu lirycznego” danego utworu (od „lirycznego *j a*”). I dalej: rozróżniając utwory nacechowane ekspresją „lirycznego *j a*” od tych, w których do głosu dochodzi wyrażenie „liryczne *t y*”<sup>14</sup>. Teoria pieśni artystycznej przejęła to zróżnicowanie, pozwalające na wyodrębnienie dwu ich

---

7 Ibidem.

8 Walter Wiora, *Das musikalische Kunstwerk und die systematische Musikwissenschaft*, F. Alcan, Paris 1937, s. 446.

9 Kurt Huber, *Musikästhetik*, Buch-Kunstverlag, Ettal 1954.

10 Roman Ingarden używa terminu „jakości emocjonalne”.

11 Roman Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973, s. 243.

12 Rozgraniczenie rodzajów zob. Mieczysław Tomaszewski, *Wokalna miniatura liryczna* [w:] *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997, s. 33.

13 J. Sławiński, „Liryka” (hasło) [w:] *Słownik terminów literackich*, op. cit.

14 Por. M. Tomaszewski, *Wokalna miniatura liryczna*, op. cit., s. 39.

kategorii, tzw. „*Ich-Lieder*” (np. *Ich will meine Seele tauchen, Ich hab im Traum geweinet, Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss was ich leide* itp.) i tzw. „*Du-Lieder*” (*Du bist die Ruh, Du meine Seele, Du bist wie eine Blume* itp.)<sup>15</sup>. W pierwszej z nich wypowiedź posiada charakter niezaadresowanego zwierzenia czy wyznania, dumania lub *soliloquium*; w drugiej – charakter wołania czy błagania, hołdu lub złożeczenia – skierowanego do osoby bliskiej lub do Boga.

3. Przy rozpatrywaniu problematyki ekspresji u t w o r u nie jest obojętne, która z faz jego egzystencji w przestrzeni kultury stanowi aktualny przedmiot badań. Można bowiem rozpatrywać utwór w jednej z jego czterech faz: koncepcji twórczej, realizacji artystycznej, percepcji estetycznej oraz recepcji kulturowej<sup>16</sup>. W każdej z nich mamy do czynienia z innego rodzaju „tekstem” utworu, odpowiednio z: muzycznym, dźwiękowym, słuchowym i symbolicznym. W każdym z nich ekspresja przynależna do badanej fazy dzieła posiada inny status ontologiczny i może mieć inny charakter – mimo wzajemnej paralelności wobec siebie wszystkich wymienionych „tekstów” dzieła. Przedmiotem badań może więc stać się dany utwór jako przedmiot: intencjonalny, fizyczny (akustyczny), psycho-fizyczny oraz znakowy.

### **Waga i funkcja ekspresji w dziele muzycznym**

Poczucie wagi wyrażania – poprzez muzykę – świata wewnętrznego człowieka przekazał wiekowi Uniesień wiek Oświecenia. Tyle, że zmianie uległ sposób, w jaki ów świat wewnętrzny bywał teraz wyrażany: miejsce stosowania konwencji o charakterze słownikowym<sup>17</sup> zajęło „wyrażanie uczuć” poza-konwencjonalne – spontaniczne i indywidualne. Jak ujął to Enrico Fubini: „naśladowanie afektów zostaje zastąpione przez wyrażanie wewnętrznych emocji, czyli przez ekspresję w najpełniejszym sensie tego terminu”<sup>18</sup>. U nikogo z filozofów i teoretyków muzyki, kompozytorów czy poetów tego czasu nie zaistniała wątpliwość co do podstawowego znaczenia ekspresji w dziele, co do jej konstytutywnej w nim roli.

15 Szerzej na ten temat zob. M. Tomaszewski, *Wokalna miniatura liryczna*, op. cit., s. 39-43.

16 Por. Mieczysław Tomaszewski, *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego. Myśli i doświadczenia*, „Res facta”, 1982, Nr 9; idem, *Muzyka Chopina na nowo odczytana*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996, s. 63-70.

17 Katalog afektów F.W. Marpurga (1762) zawiera ich 27 grup, katalog Ch.G. Krausego (1753) – 33.

18 Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1997, s. 251.

Warto uświadomić sobie, że w kręgu takiego właśnie światopoglądu estetycznego powstawały dzieła Beethovena, Chopina czy Mahlera. I warto wyciągnąć z tego wnioski przy ich analizie i interpretacji.

1. Jako zapowiedź przekonań, które staną się powszechne w wieku XIX uznać można zdanie wypowiedziane przez Jean-Philippe'a Rameau, twórcę teorii nowożytnej harmonii: „Jednym słowem – wyraz myśli, uczucia i afektów powinien być prawdziwym celem muzyki”<sup>19</sup>. Echo tego sformułowania odezwie się w notatkach do Chopina nieukończonych *Metody gry na fortepianie*. Muzykę nazywa w nich autor mazurków i nokturnów sztuką wyrażania poprzez dźwięki – myśli, doznań i uczuć<sup>20</sup>.

Z szczególną siłą na twórczość ery romantycznej oddziaływały poglądy i teorie Johanna Georga Sulzera, Wilhelma Heinricha Wackenrodera, Georga Wilhelma Friedricha Hegla i Arthura Schopenhauera. Według leksykonu Sulzera *Allgemeine Theorie der schönen Künste*: „muzyka w swej istocie, jest następstwem dźwięków – powstałym jako wyraz namiętnych uczuć”<sup>21</sup>. A „wyraz jest duszą muzyki. Bez niego muzyka staje się jedynie przyjemną zabawką”<sup>22</sup>. Pierwszeństwo sonaty ponad innymi formami wynika stąd, iż „nie ma formy, która potrafiła by w sposób doskonalszy, bez słów, poprzez dźwięki, wyrazić uczucia [...]: smutek, żal, cierpienie, tkliwość, przyjemność, wesołość”<sup>23</sup>. Zdaniem Wackenrodera „wszystkie sztuki stanowią środek do manifestacji naszych najgłębszych emocji, jednakże zdolność ekspresyjna czyni muzykę sztuką *par excellence*, najwyższą”<sup>24</sup>. Schopenhauer, akcentując „ekspresyjną” właściwość muzyki, dochodzi do stwierdzenia, iż zdolna jest ona „wyrazić wszystkie uczucia we wszelkich ich odcieniach”<sup>25</sup>. Hegel, dla którego „treścią muzyki jest duchowa podmiotowość w swej bezpośredniej,

---

19 Jean-Philippe Rameau, *Code de musique pratique*, Imprimerie Royale, Paris 1760, s. 170. Cyt. za: J.-J. Eigeldinger, komentarze do: Fryderyk Chopin, *Szkice do metody gry fortepianowej*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 46.

20 F. Chopin, *Szkice do metody...*, op. cit., s. 46-47.

21 Johann Georg Sulzer, „Musik” (hasło) [w:] idem, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Weidmann und Reich, Leipzig 1771-1774.

22 J.G. Sulzer, „Ausdruck” (hasło) [w:] idem, *Allgemeine Theorie...*, op. cit.

23 J.G. Sulzer, „Sonate” (hasło) [w:] idem, *Allgemeine Theorie...*, op. cit., s. 250.

24 Cyt. za: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, op. cit., s. 260.

25 Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum. J. Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994. Cyt. za: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, op. cit., s. 275.

subiektywnej jedni w sobie, ludzka dusza i ludzkie uczucie jako takie<sup>26</sup>, dochodzi do szczegółowej owoch uczuć egzemplifikacji:

Wszystkie odcienie radości i wesela, żartu i dobrego humoru, szczęścia i triumfów duszy, podobnie jak wszystkie gradacje lęku i obawy, smutku i troski, skargi i udręki, bólu, tęsknoty itd., wreszcie wszystkie stopnie uwielbienia, czci, miłości itp. – wszystko to staje się swoistą sferą muzycznej ekspresji<sup>27</sup>.

2. Wypowiedzi kompozytorów XIX wieku świadczą, iż wychowani w tej właśnie estetyce dzielili poglądy sformułowane przez filozofów i teoretyków. Zachował się list Beethovena do jednego z przyjaciół, w którym podkreśla wagę danych przez siebie w partycji utworu oznaczeń ekspresyjnych: „odnoszą się one – pisał – do samego ducha utworu”<sup>28</sup>. W przekonaniu Roberta Schumanna „ta muzyka, która operuje jedynie dźwiękiem, a nie mową dla wyrażenia stanów duszy – nie jest żadną muzyką”<sup>29</sup>. Felix Mendelssohn był zdania, iż „muzyka może dokładnie wyrazić wszelki odcień emocjonalny, ponieważ jest językiem uczuć”<sup>30</sup>. O Chopinie była już mowa. Fubini podsumował sytuację stwierdzeniem:

Schumann, Liszt, Mendelssohn i Wagner wysnuli najdalsze konsekwencje z możliwości tkwiących w koncepcji sztuki jako wyrazie uczuć. [...] Estetyka uczucia wyłoniła się poprzez zaakcentowanie pojęcia ekspresji i uznania muzyki za język uczuć zdolny je wyrazić i przekazać we wszystkich niuansach i odcieniach<sup>31</sup>.

3. Filozofia i teoria sztuki XX wieku, głosami swych ważnych przedstawicieli, potwierdziła wagę i funkcję ekspresji w dziele muzycznym. Zdaniem Susanne Langer „rzeczywista potęga muzyki polega na tym, że może ona oddawać «prawdę» życia uczuciowego w sposób,

26 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce* (1835), Tom 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 317-318.

27 G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce* (1835), Tom 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967, s. 178.

28 List Beethovena do Ignacego von Mosela, Wiedeń 1817. Cyt. za: Eric McKee, *Alternatywne znaczenia w I części Kwartetu smyczkowego Es-dur op. 127 Beethovena* [w:] *Beethoven. Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, M. Chrenkoff, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 131.

29 Zdaniem Constantina Florosa jest to odbiór poglądów Hegla, idem, *Schumanns musikalische Poetik* [w:] *Musik-Konzepte Sonderband: Robert Schumann, Teil 1, Edition text+kritik*, München 1981, s. 83.

30 Cyt. za: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, op. cit., s. 300.

31 Ibidem, op. cit., s. 311.

jaki jest niedostępny językowi<sup>32</sup>. Według Romana Ingardena jakości emocjonalne występujące w dziele muzycznym „posiadają w sobie taką siłę i dynamikę, iż są tak «przejmujące», jak w żadnej innej sztuce. [...] Czasem piętnują całe dzieła w charakterystyczny sposób<sup>33</sup>.

Funkcję konstytutywną ekspresji wyraził – w sposób szczególnie jasny i niemal zaskakująco dobitny – Józef Michał Chomiński, w odniesieniu do autora *Sonaty b-moll*: „Wyraz emocjonalny stale decydował [u Chopina] o doborze środków kompozytorsko-technicznych i formalnych, a nie odwrotnie<sup>34</sup>. Paradoksalność sytuacji w odniesieniu do ekspresji dzieła muzycznego jako przedmiotu badań polega na tym, że – jako przedmiot nie poddający się metodom uznawanym przez kierunki neopozytywistyczne za metody ścisłe – została wyłączona z zainteresowań tzw. naukowych. Mimo roli tak ważnej i w wielu zakresach konstytutywnej – aspekt ekspresji przez wiele lat pozostawał poza obrębem analizy i interpretacji dzieła. Dopiero na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat sytuacja stopniowo ulegała zmianie<sup>35</sup>.

## II. Ekspresja przedmiotem badań

### Faza koncepcji muzycznej: ekspresja dzieła jako przedmiotu intencjonalnego

Korelatem tak pojętego dzieła jest oczywiście jego zapis nutowy. Tworzą go jednak nie same tylko znaki nutowe. Również – dookreślenia słowne dotyczące tempa i charakteru, współdecydujące o ostatecznej ekspresji utworu, takie jak: *allegro maestoso*, *presto con fuoco*, *adagio lamentoso*, *allegro barbaro* czy *lento misterioso*.

Od niedawna stanowią przedmiot zainteresowań badawczych<sup>36</sup>.

W rezultacie parę momentów stało się jasnych. Można więc mówić

---

32 Susanne Langer, *Nowy sens filozofii*, tłum. A.H. Bogucka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 358.

33 R. Ingarden, *Utwór muzyczny...*, op. cit., s. 242-243.

34 Józef Michał Chomiński, *Sonaty Chopina*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1960, s. 27.

35 Por. Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Fryderyka Chopina. Przedmiot badań pasjonujący i trudny*, „Biuletyn Polskiej Akademii Nauk”, 1999, nr 10.

36 Por. Eric McKee, *Maestoso w muzyce klasycznej i Zastosowanie maestoso u Beethovena* [w:] *Beethoven. Studia i interpretacje*, op. cit., s. 131-136; Mieczysław Tomaszewski, *Słowne oznaczenia charakteru, tempa i ekspresji* [u Chopina], „Rocznik Chopinowski”, 1992, Tom 20.

np.: o ekspresji *a p r i o r y c z n e j* (konstytutywnej dla utworów w rodzaju lamentu, humoreski, kołysanki, czy trenu) i o ekspresji *p o s t e r i o r y c z n e j* (wynikającej z charakteru użytych form i środków ekspresywnie niejednoznacznych). W innej perspektywie np. o ekspresji *s ł o w n i e d o o k r e ś l o n e j* lub o ekspresji *d o m y ś l n e j*, wymagającej wczytania się w utwór. Jak zauważył Ingarden:

W samym zestroju harmonicznym pewnego doboru następujących po sobie akordów ucieleśniona jest widomie „powaga” (np. *Preludium XX* Chopina), „groza” lub „niepokój”<sup>37</sup>.

Wyrażony poprzez fakturę chorałową fragment *Nokturnu g-moll* op. 15 nr 3 dookreślił Chopin ekspresywnie słowem *religioso*. W *Nokturnie g-moll* op. 37 nr 1, w ściśle analogicznym kategorialnie miejscu, niedookreślona ekspresja pozostawiona została „domysłowi” interpretatora.

Badaniu poddają się przede wszystkim swoiste *k a t a l o g i r e p e r t u a r ó w* określeń ekspresywnych charakterystycznych dla danego utworu czy danego kompozytora, dla danego gatunku czy stylu. Nie z przypadku użył Chopin w jednym ze swych wczesnych *u t w o r ó w* następującego zestawu słownych dookreśleń ekspresji: *grazioso*, *dolce con grazia*, *graziosamente* i *dolce graziosamente* – a jedynie dla kontrastu: *energico*<sup>38</sup>. Niemal wszystkie utwory tego kompozytora pisane w okresie podlegania określönemu wyrazowo *s t y l o w i* wirtuozowskiemu zostały w momencie edycji dookreślone wyznacznikiem tej właśnie ekspresji: *Variations brillantes* op. 2, *Polonaise brillante* op. 3, *Variations brillantes* op. 12, *Fantaisie brillante* op. 13, *Grand Rondeau brillante* op. 14, *Grande Valse brillante* op. 18, *Grande Polonaise brillante* op. 22, *Trois Valses brillantes* op. 34. Pewne rodzaje oznaczeń ekspresji związane są u Chopina z określönymi *g a t u n k a m i*, najczęściej w ten sposób słownie dookreślane: *maestoso* – z polonezami i allegrami koncertów, *rubato* i *risoluto* – z mazurkami, *brillante* – z wariacjami, rondami i tańcami koncertowymi, *agitato*, *appassionato* i *con fuoco* – z poematami pianistycznymi itp.<sup>39</sup>.

Przy bliższej penetracji okazuje się, że repertuary określeń słownych ekspresji używane przez poszczególnych kompozytorów bywają wyraźnie

37 R. Ingarden, *Utwór muzyczny...*, op. cit., s. 243.

38 Fryderyk Chopin, *Polonez gis-moll* WN 5.

39 Por. M. Tomaszewski, *Słowne oznaczenia...*, op. cit.



odmienne. U każdego z nich można wyróżnić dwa ich rodzaje: określenia stanowiące „dobro wspólne” danej ery, fazy czy nurtu stylistycznego (np. sentymentalizmu, wczesnego względnie późnego romantyzmu, impresjonizmu)<sup>40</sup> oraz takie, które w określonym zestroju z tamtymi tworzą specyficzną i niepowtarzalną aurę ekspresywną danego kompozytora. Starczy porównać repertuary ekspresywne np. Schumanna (*sehr innig, sehr rasch, zart, mit Leidenschaft* itp.) i Liszta (*furioso, con duolo, disperato, vibrante, strepitoso, tumultoso*) lub Debussy'ego (*doux, profondement calme, tres lontain, lent et reveur*) i Mahlera (*klagend, ruhelos, kräftig, entschieden, keck, ohne Hast, mit höchster Wut*).

### **Faza realizacji dźwiękowej: ekspresja dzieła jako przedmiotu fizycznego**

Do dyspozycji interpretatora stoi w chwili obecnej niezmiernie już obfity materiał fonograficznych zapisów indywidualnych realizacji dźwiękowych danego dzieła. Nie jest już ono wyznaczone jedynie intencjonalnie, czyli, z natury rzeczy, niedookreślone. W utworze – jako przedmiocie fizycznym (akustycznym) – wszystkie zespoły jego jakości zostają (również z natury rzeczy) – indywidualnie dookreślone.

W oparciu o sposób i rodzaj dookreśleń można zróżnicować posiadany materiał porównawczy – tj. zbiór konkretyzacji dźwiękowych danego utworu – na parę klas. Istnieją więc: 1) interpretacje *w i e r n e*, ściśle realizujące sugestie czy determinacje ekspresywne kompozytora; 2) interpretacje *w z m a c n i a j ą c e* (amplifikujące, augmentujące), ekspresję wyznaczoną intencjonalnie; 3) interpretacje *n i w e l u j ą c e* (np. nie realizujące w mazurku Chopina dookreślenia *tempo rubato*); oraz 4) interpretacje *p r z e k s z t a ł c a j ą c e* (deformujące) ekspresję „zadaną” utworowi, przenoszące go w inny wymiar stylistyczny<sup>41</sup>.

Już Ingarden zwrócił uwagę na konieczność oddzielenia „jakości emocjonalnych osadzonych na tworach dźwiękowych ustalonych przez kompozytora” od „uczuć wyrażonych przez utwór *in concreto* przez

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

41 Np. interpretacja koncertów fortepianowych Mozarta z ekspresją właściwą dla koncertów Czajkowskiego lub „obiektywizacja” wykonania utworów ery romantycznej.

wykonawcę<sup>42</sup>. Problem nie zawsze jest łatwy. Z jednej strony w kulturze wysokiej obowiązuje zasada wierności wobec tekstu intencjonalnego („oryginalnego”). Istnieje wiele mówiący przekaz dotyczący tego problemu w praktyce dydaktycznej Chopina. Według Karola Mikulego

Wszystkie utwory, które miały podlegać interpretacji musiały być przed tym [na lekcji] ściśle przeanalizowane, tak jeśli chodzi o ich strukturę formalną, jak i co do rodzaju uczuć i procesu psychicznego, którego są wyrazem<sup>43</sup>.

Oczywiście po to, by to, co odczytane – dźwiękowo zrealizować. Z drugiej strony, interpretacja pozbawiona osobistego „wpisania się” interpretatora w dzieło bywa martwa, artystycznie obojętna. Wiedział o tym Carl Philip Emanuel Bach (1753), zachęcając wykonawców do indywidualnego traktowania interpretowanego tekstu: „Niektóre celowe pogwałcenia metrum są wyjątkowej piękności”<sup>44</sup>.

Konkretyzacje dźwiękowe utworów muzycznych stały się przedmiotem badań naukowych stosunkowo niedawno. Postępują dwutorowo, dopełniając się i dopowiadając nawzajem. Badania empiryczne, jakkolwiek przynoszące już interesujące wyniki<sup>45</sup>, trafiają na bariery technologiczne. Jak dotychczas, akustycznej interpretacji poddawane być mogą przebiegi agogiczne i dynamiczne, choć także ich momenty pochodne (frazowanie i artykulacja). Badania porównawcze o charakterze opisowym, wcześniej rozpoczęte<sup>46</sup>, bywają z powodzeniem kontynuowane, jak również teoretyczne aspekty zagadnienia<sup>47</sup>.

42 R. Ingarden, *Utwór muzyczny...*, op. cit., s. 246.

43 Raul Koczalski, *Frederic Chopin. Betrachtungen, Skizzen, Analysen*, Tischer & Jagenberg, Köln 1936, s. 13.

44 Cyt. za: Leonard B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, tłum. K. Berger, A. Buchner, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, s. 245.

45 Por. np. Bruno H. Repp, *Patterns of Expressive Timing in Performances of a Beethoven Minuet by Nineteen Famous Pianists*, „Journal of the Acoustical Society of America” VIII, 1990, Vol. 88, Issue 2; Caroline Palmer, *Anatomy of a Performance: Sources of Musical Expression*, „Music Perception”, 1996, Vol. 13, No. 3; Krystyna Juszyńska, *Interpretacja artystyczna dzieła muzycznego na podstawie wykonania Ballady g-moll op. 23 Fryderyka Chopina*, „CMYK” Studio Poligrafii i Reklamy, Łódź 1999.

46 Por. np. Józef Kański, *Z badań nad interpretacją artystyczną dzieł Chopina*, „Rocznik Chopinowski”, 1959, Tom 4; Rafał Nowacki, *Ocena wykonania konkursowych na przykładzie konkursów chopinowskich. Zarys problematyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974; Rafał Nowacki, *Utwór muzyczny i jego interpretacje. Prolegomena do badania sztuki wykonawczej* [w:] *Dzieło muzyczne: teoria, historia, interpretacja*, red. I. Poniatowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984.

47 Edward T. Cone, *Ambiguity and Musical Performance* [w:] *Chopin Studies 2*, red. J. Rink, J. Samson, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

### **Faza percepcji słuchowej: ekspresja dzieła jako przedmiotu psycho-fizycznego**

Akt (przebieg) słuchowej percepcji dzieła – zawsze indywidualnej i subiektywnej – paralelny do aktu (przebiegu) jego indywidualnej i subiektywnej realizacji dźwiękowej stał z dawna w sferze zainteresowań psychologii muzyki. Podlegał więc badaniu zmieniającymi się z biegiem czasu metodami, przede wszystkim empirycznymi. W oparciu o nie próbowano budować kolejne teorie ekspresji muzycznej – rozpatrywanej w perspektywie percepcji. Akcent padał w nich głównie na relacje zachodzące między poszczególnymi elementami, którymi operuje muzyka (względnie ich zespołami czy zestrojami) – a wrażeniami, skojarzeniami i wyobrażeniami słuchaczy. Kurt Huber badał w ten sposób wyraz poszczególnych „muzycznych motywów elementarnych”<sup>48</sup>, Robert Frances – charakter „ekspresywnych schematów muzycznych”<sup>49</sup>, Leonard B. Meyer – „zasady percepcji układów” i ich „ekspresyjnych odchyłań”<sup>50</sup>.

Równolegle zagadnienie percepcji dzieła muzycznego stało w polu zainteresowania estetyki. Impuls wyszedł od Ingardena, który przede wszystkim zaakcentował różnicę ontologiczną między dziełem (jako przedmiotem intencjonalnym) a tzw. „wyglądami słuchowymi” powstającymi u odbierającego dzieło słuchacza. A co za tym idzie – zwrócił uwagę na odmienność rodzajów ekspresji. Pisał:

Trzeba mianowicie odróżnić jakości emocjonalne osadzone niejako na samych muzycznych tworach dźwiękowych – od uczuć, jakie ewentualnie żywi słuchacz pod wpływem słyszanego dzieła, a więc od uczuć, które dzieło w nim wywołuje lub którymi na słyszone dzieło odpowiada<sup>51</sup>.

W swoich ostatnich latach próbował Ingarden ponadto uporządkować zespół jakości „estetycznie doniosłych” – i budujących się ponad nimi wartości – patrząc na dzieło sztuki z perspektywy słuchacza<sup>52</sup>, przy wprowadzonym przez siebie rozróżnieniu na wartości artystyczne –

---

48 Kurt Huber, *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive. Eine experimental psychologische Untersuchung*, J.A. Barth, Leipzig 1923.

49 Robert Francès, *Le probleme de l'expression musicale: quelque données expérimentales*, „Psychologie Française”, 1957, Nr 3.

50 Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago 1956 oraz Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, op. cit.

51 R. Ingarden, *Utwór muzyczny...*, op. cit., s. 246.

52 Roman Ingarden, *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych [w:] Przeżycie, dzieło, wartość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.

występujące w dziele i estetyczne – skonkretyzowane przez słuchacza w „przedmiocie estetycznym”<sup>53</sup>.

W obu nurtach badań w centrum zainteresowania znalazły się przede wszystkim zasady ogólne aktu (procesu) percepcji oraz mechanizmy i systemy konotacyjnych i denotacyjnych kojarzeń. W sferze dalszych możliwości badawczych jawi się natomiast spenetrowanie wielostronnych relacji jakie istnieją między ekspresją dzieła, a ekspresją jego dźwiękowej realizacji i ekspresją percepcji tej realizacji. A ponadto: nasuwa się konieczność skupienia uwagi badawczej już nie tylko na percepcji jako takiej (ogólnej), lub na percepcji poszczególnych wyodrębnionych elementów muzycznych, ale na percepcji porównawczej określonego dzieła w jego niepowtarzalnej odrębności<sup>54</sup>. Chodzi więc nie o dzieło jako sumę czy zbiór „ekspresywnych schematów muzycznych”, lecz o dzieło ujęte poprzez percepcję pełną, taką, która w zetknięciu z arcydziełem przynosi *katharsis*<sup>55</sup>. Niezbędne wreszcie staje się wprowadzenie do badań pojęcia „słuchacza kompetentnego”<sup>56</sup>. Badania nie uwzględniające tego momentu zdają się na czystą przypadkowość wyników.

### **Faza r e c e p c j i: ekspresja dzieła jako przedmiotu z n a k o w e g o**

W ostatniej fazie urzeczywistniania się dzieła muzycznego w przestrzeni kultury – następuje jak gdyby sprowadzenie do wspólnego mianownika zróżnicowanych indywidualnie i zdeformowanych subiektywnie wrażeń i skojarzeń<sup>57</sup>. Recepcja jest procesem kulturowym natury intersubiektywnej i społecznej; dąży do osiągnięcia swego rodzaju powszechnej zgody (*consensus communis*) w ocenie wartości danego utworu, w danym systemie kultury. Dzieło muzyczne staje się przedmiotem znakowym, ponownie niedookreślonym, kategoriałnym.

53 R. Ingarden, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne* [w:] *Przeżycie, dzieło, wartość...*, op. cit.

54 Por. Wilhelm Seidel, *Instrumentalmusik und Hörer. Anmerkungen zur Problemgeschichte und ein Versuch über die Zweite Ballade in F-dur, op. 38, von Chopin*, „Musica e storia” (1) 1993, s. 149-173.

55 Por. np. wypowiedź W. Lutosławskiego o pierwszym zetknięciu się z Chopina *Scherzem b-moll*; mowa o ukrywanym wzruszeniu, o wrażeniu, którego siły nie można porównać z niczym innym itp., „Polska”, 1970, Nr 9.

56 O „kompetentnym perceptorze” wspomina R. Ingarden [w:] idem, *Przeżycie, dzieło, wartość*, op. cit., s. 162. Por. też „Kompetencja literacka” (hasło) [w:] *Słownik terminów literackich...*, op. cit., s. 232.

57 Por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny...*, op. cit., s. 292.

To, co kompozytor „zakodował”, zostaje odczytane i „zdekodowane”. Zostają więc „wyciągnięte przed nawias” jakości konstytutywne dzieła, jego wartości, jego przesłanie – i wszystko zostaje sprowadzone do zapisu werbalnego, dokonanego językiem ekspresji. Hans Heinrich Eggebrecht, wybitny teoretyk recepcji, proces ten określa jako „rezeptive zur Sprache bringen”<sup>58</sup>.

Przekonanie, że utwór muzyczny można wyrazić językiem słów było w Wieku Uniesień dosyć powszechne, mimo, iż język dźwięków uważano za bogatszy i bardziej czuły od języka słów. Miał co do tego pewność Schumann; Mendelssohn był również zdania, iż „myśli wyrażone przez muzykę nie są tak nieokreślone, aby ich nie można było wyrazić w słowach”<sup>59</sup>. Dzisiaj dokumenty recepcji („werbalizacje” utworów) stały się podstawowym materiałem dla badań nad dziełem – jako przedmiotem znakowym. Najdalej posunięte zostały badania nad recepcją twórczości Beethovena<sup>60</sup> i Chopina<sup>61</sup>. Wynika z nich, iż mimo różnorodności w sferze sformułowań szczegółowych, istnieje zdumiewająca jednolitość kategoriałna gdy chodzi o zespół określeń ekspresyjnych używanych w procesie „werbalizacji” utworu<sup>62</sup>. Proces, o którym mowa został w sposób dający do myślenia ujęty przez Ingardena. Na podstawie „mnogości percepcji indywidualnych” – zauważa autor *Sporu o istnienie świata* – „wyrabia się zbiorowo wytwarzana i uznawana opinia o danym dziele – jakim ono jest”. Można powiedzieć, iż powstaje

Nadrzędny przedmiot estetyczny, odpowiednik już nie mniemań jednego ze słuchaczy, lecz całej społeczności muzycznej [...].  
Dzieło – można by je nazwać przedmiotem społecznym – staje się składnikiem świata otaczającego tę społeczność<sup>63</sup>.

---

58 Hans Heinrich Eggebrecht, „Rezeption” (hasło) [w:] *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*, red. C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, Brockhaus-Schott, Wiesbaden–Mainz 1979, Tom 2, s. 390.

59 Por. E. Fubini, *Historia estetyki...*, op. cit., s. 297-299.

60 Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz 1972; Stefan Kunze, *Beethovens Spätwerk und seine Aufnahme bei den Zeitgenossen* [w:] *Beiträge zu Beethovens Kammermusik: Symposium Bonn 1984*, red. S. Brandenburg, H. Loos, Henle, München 1987; oraz: *Beethoven: Z dziejów recepcji* [w:] *Beethoven. Studia i interpretacje*, op. cit.

61 Zofia Lissa, *Problemy recepcji Chopina* [w:] *Z badań nad Chopinem*, Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1973; Jim Samson, *Chopin reception: theory, history, analysis*, „Musica Iagellonica”, 1995, Vol. I; Mieczysław Tomaszewski, *Z badań nad rezonansem muzyki Chopina. Etiuda a-moll op. 25 nr 11 w świetle jej słownych interpretacji*, „Rocznik Chopinowski”, 1995, Tom 21, s. 17-44.

62 Por. M. Tomaszewski, *Z badań nad rezonansem...*, op. cit., s. 40-42.

63 R. Ingarden, *Utwór muzyczny...*, op. cit., s. 292.

## ***Postscriptum***

Trzy tezy tekst niniejszy starał się poddać rozpatrzeniu i namysłowi. Trzy przeświadczenia i przekonania:

- 1) ekspresja dzieła muzycznego – szczególnie tego nacechowanego romantycznym uniesieniem i posiadającego charakter liryczny – spełnia w nim funkcję konstytutywną. Dzieje się to w wyniku świadomych działań kompozytorskich, popartych teorią danego czasu;
- 2) w samym dziele – nie poza nim – tkwi główna przyczyna sprawcza oddziaływania utworu, generująca kierunki i kategoriałne zespoły jakości w poszczególnych fazach: realizacji dźwiękowej, percepcji słuchowej i recepcji znakowej (symbolicznej) utworu. To ona determinuje kategoriałnie kształt jego werbalizacji.
- 3) ekspresja muzyczna utworu nie tylko powinna stać się przedmiotem gruntownych badań i stanowić jeden z ważnych aspektów analizy i interpretacji dzieła muzycznego, ale może tę funkcję (bycia przedmiotem badań) z powodzeniem spełniać (w paru zakresach już ją spełnia). Jednak staje się przy tym ważne, by w badaniach brać pod uwagę nie tylko odmiennosc poszczególnych postaci ontologicznych ekspresji (przynależnych do poszczególnych „tekstów” dzieła), ale by w interpretacji konkretnego dzieła działać kompleksowo, tj. widzieć nacechowanie ekspresywne utworu w jego swoistej pełni, jako wieloaspektową jedność.

Warszawa, październik 2000

## Mieczysław Tomaszewski

*To Maria Manturzevska*

### **Expression of a Work of Music as Object of Scholarship. A reconnaissance into the sphere of lyrical writing of the “Age of Raptures”\***

[...] there is not a single action, not even the simplest one, in music; not even a single interval, understood vertically or horizontally, or rhythm, or colour, not even the least of the elements of music, that would be irrelevant in terms of expression. In fact, that was the only thing I’ve ever known with any certainty, and very little else.

Witold Lutosławski, 1980<sup>1</sup>

---

\* Due to special character of this issue of “Theory of Music. Studies, Interpretations, Documentations” we present the English version of Mieczysław Tomaszewski’s text originally included in his book *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans [Integral Interpretation of Musical Work. A Reconnaissance]*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

1 Witold Lutosławski at a session on his work, Kraków, 24-25 Apr. 1980. In *Witold Lutosławski*, L. Polony (ed.), *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej*, Kraków 1985, p. 177.

## 1. Reminders and Introductions

At the threshold of the century that Czesław Miłosz would later describe so aptly as “The Age of Raptures”<sup>2</sup>, Heinrich Christoph Koch, one of the preeminent theorists of music of the time, wrote in his lexicon of 1802: “The expression of emotions – in its full variety – constitutes the principal condition of all work of music”<sup>3</sup>.

This was not always true – not in any style, any genre or form, not in any artist. Avoiding highlighting expression was part of the programme in, for instance, neoclassical style. Expression can hardly perform a primary function in pieces written, say, in the form of a fugue. Igor Stravinsky even claimed there was no place for expression in music at all<sup>4</sup>. Yet more often than not, expression has played a certain part in any work, a changing one, it is true, but one of import. It would come to the fore to the greatest degree in Romantic and Romanticizing eras. It reached the apogee of its significance in the 19<sup>th</sup> century, and particularly so in lyrical work.

### Definitions

1. Vocabulary definitions of expression bring statements that agree with the general intuition and the linguistic practice. Expression is “evoking something, especially representing spiritual experience, external manifestation of emotion.” It is also “the power of feeling in things or phenomena; the ability to suggestively express emotion and experience in art; clarity”<sup>5</sup>.

As a literary category, expression is usually described in similar if somewhat more specific terms. It is “an externalisation, in artistic utterance, of an internal reality, of a spiritual universe, of an artist’s psyche”<sup>6</sup>. Significantly, this is followed by:

It was only in Romanticism that expression became a fundamental and discrete aesthetic quality. The drive to express was treated

2 Czesław Miłosz, *The Witness of Poetry*, Harvard University Press, Cambridge 1983.

3 Heinrich Christoph Koch, “Ausdruck” (c.v.), *Musikalisches Lexikon*, August Hermann der Jüngere, Frankfurt am Main 1802.

4 Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Harvard University Press, Cambridge 1947.

5 “Ekspresja” (c.v.), *Słownik wyrazów obcych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, p. 180.

6 Michał Głowiński, “Ekspresja” (c.v.), *Słownik terminów literackich*, J. Sławiński et al. (eds), Ossolineum, Wrocław–Warszawa 1988, p. 114.



as a main element of the creative process; the value of a work depended on how well it managed to render expression<sup>7</sup>.

Views on expression in a musical work are far from uniform in the theory of music. Academic theory with neopositivist leanings ignores expression and leaves it outside its sphere of study. Humanist-oriented theory treats expression as one of the "layers" of a work of music (e.g. Walter Wiora<sup>8</sup>) or as a "phenomenon where a direct and clear manifestation of a spiritual element takes place" (Kurt Huber<sup>9</sup>). Roman Ingarden strived to show that, contrarily to what some theorists may say, expression in a work of music<sup>10</sup> is "strongly bound to its musical elements." While it is not identical with any particular musical element, it is part of the work as "it is immersed in its elements in a particular way"<sup>11</sup>. It is immersed, one should add, as a musical object *par excellence* rather than as one that is either extra- or supra-musical; the only difference is that it is not of an acoustic nature.

2. A particularly intense presence and power of expression manifests itself in lyrical musical genres<sup>12</sup>. In the vocabulary definition by Janusz Sławiński, "with Romanticism, lyricism came to be understood as expression of emotion and experience"<sup>13</sup>. Also, Romantic thinking identified lyrical utterance with personal expression by the author. It was 20<sup>th</sup>-century theory that began to differentiate between autobiographical statements from those of the speaker (the "lyrical I") in a work. It went even further to separate works branded with the expression of the "lyrical I" from those expressing a "lyrical you"<sup>14</sup>. Theory of artistic song inherited this differentiation, which allowed it to specify two categories, the so-called "*Ich-Lieder*" (such as *Ich will meine Seele tauchen, Ich hab im Traum geweinet, Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss was ich leide* etc.), and the so-called "*Du-Lieder*" (*Du bist die Ruh, Du meine Seele, Du*

---

7 Ibidem.

8 Walter Wiora, "Das musikalische Kunstwerk und die systematische Musikwissenschaft", *Deuxième Congrès international d'Esthétique et de science de l'art*, F. Alcan, Paris 1937, p. 226.

9 Kurt Huber, *Musikästhetik*, Buch-Kunstverlag, Ettal 1954.

10 Ingarden himself uses the term „jakości estetyczne” (aesthetic qualities).

11 Roman Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973, p. 243.

12 For differences of genre, c.f. Mieczysław Tomaszewski, „Wokalna miniatura liryczna” [in:] idem, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna, Kraków 1997, p. 33.

13 Janusz Sławiński, "Liryka" (c.v.), *Słownik terminów literackich*, J. Sławiński et al., op. cit., p. 255.

14 C.f. M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania...*, op. cit., p. 39.

*bist wie eine Blume* etc.)<sup>15</sup>. In the former, the utterance has the character of an unaddressed confession or revelation, of reflection or soliloquy; in the latter, it is a call or a plea, a tribute or a curse directed at a close person or at God.

3. The particular phase of a work's existence which it occupies within the space of culture is not irrelevant in any discussion of its expression. For a work may be considered in one of its four phases: creative c o n c e p t i o n; artistic r e a l i s a t i o n; aesthetic p e r c e p t i o n; and cultural r e c e p t i o n<sup>16</sup>. Each of these confronts us with a different kind of "text:" m u s i c a l; a c o u s t i c; a u d i t o r y; and s y m b o l i c, respectively. In each, expression bound to the phase studied possesses a different ontological status and may be of a different character — and that despite the mutual parallelisms between each of the above-mentioned "texts" of the piece. Thus a given work may be studied as a different kind of object: i n t e n t i o n a l; p h y s i c a l (acoustic); p s y c h o - p h y s i c a l; and s e m i o t i c.

### **The significance and function of expression in a work of music**

The belief in the importance of expressing – through music – man's inner world was transmitted to the Age of Raptures by the Age of Enlightenment, yet with a difference in the way in which that inner world would then be expressed: usage of dictionary-like conventions<sup>17</sup> was replaced by extra-conventional "expression of emotions:" spontaneous, individual. As stated by Enrico Fubini: "imitation of affects is replaced with expressing inner feelings, by expression in the fullest sense of the term"<sup>18</sup>. No philosopher or theorist of music, no composer or poet of the time had any doubt whatsoever as to the fundamental significance of expression in a musical work, as to its constitutive import. It is worth remembering that this particular worldview gave rise to the works

15 For more on this, see M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania...*, op. cit., p. 39-43.

16 Mieczysław Tomaszewski, *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego. Myśli i doświadczenia*, „Res Facta”, 1982, No. 9 (text reprinted in this collection) and Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana*, Akademia Muzyczna, Kraków 1996, p. 63-70.

17 The affects catalogue of F.W. Marburg (1762) contains 27 groups, that of Ch.G. Krause (1753), as many as 33.

18 Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, trans. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1997, p. 251.

of Beethoven, Chopin or Mahler. And that this should be remembered while analysing and interpreting their work.

1. Beliefs that were to become quite common in the 19<sup>th</sup> century might have been heralded by one statement by Jean-Philippe Rameau, the father of modern harmony: "In a word: it is the expression of thoughts, emotion and affects that should become the true goal of music"<sup>19</sup>. This will echo in Chopin's notes to his unfinished *Projet de méthode*. The author of mazurkas and nocturnes describes music as the art of expressing, through sound, of thoughts, experiences and feelings<sup>20</sup>.

The art of the Romantic era was under a particularly strong impact of the views and the theories of Johann Georg Sulzer, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Georg Wilhelm Friedrich Hegel and Arthur Schopenhauer. According to Sulzer's lexicon *Allgemeine Theorie der schönen Künste*: "in its essence, music is a sequence of sounds that came to be as an expression of passionate emotion"<sup>21</sup>. Expression, in turn, "is the soul of music. Without it, music is nothing more than a pleasant pastime"<sup>22</sup>. The prominence of the sonata over other forms stems from the fact that "there is no other form that could be more perfect to express, through sounds, without words, the emotions of sadness, grief, pain, tenderness, pleasure, merriment"<sup>23</sup>. According to Wackenroder, "all arts are means to manifest our deepest emotions, but music, thanks to its expressive potential, is the highest art, art *par excellence*"<sup>24</sup>. Emphasizing the "expressive" quality of music, Schopenhauer comments that it is able "to express all emotions in their entire variety"<sup>25</sup>. Hegel, for whom music's "content is a spiritual subjectivity in its direct and subjective oneness in itself, the human soul and the human emotion in its essence"<sup>26</sup>. arrives at a detailed exemplification of these emotions:

---

19 Jean-Philippe Rameau, *Code de musique pratique*, Imprimerie Royale, Paris 1760, p. 170. Quoted in: J.-J. Eigeldinger, comments to Fryderyk Chopin, *Szkice do metody gry fortepianowej*, trans. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1995, p. 46.

20 F. Chopin, *Szkice do metody...*, op. cit., p. 46-47.

21 Johann Georg Sulzer, "Musik" (c.v.), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Weidmann und Reich, Leipzig 1771-1774.

22 J.G. Sulzer, "Ausdruck" (c.v.), op. cit.

23 J.G. Sulzer, "Sonate" (c.v.), op. cit., p. 250.

24 Quoted in: Fubini, *Historia estetyki...*, op. cit., p. 260.

25 Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, trans. J. Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994. Quoted in: E. Fubini, *Historia estetyki...*, op. cit., p. 275.

26 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce* (1835), Vol. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, p. 317-318.

All particular feelings spread out from one another for expression, and all nuances of cheerfulness and serenity, the sallies, moods, and jubilations of the soul, the degrees of anxiety, misery, mourning, lament, sorrow, grief, longing, etc., and lastly, of awe, worship, love, etc., become the peculiar sphere of musical expression<sup>27</sup>.

2. Statements by 19<sup>th</sup>-century composers show that, raised as they were in this aesthetics, they shared the views formulated by philosophers and theorists. In a preserved letter to one of his friends, Beethoven stressed the importance of expressive annotations he had placed in the score: "they pertain," he wrote, "to the very spirit of the piece"<sup>28</sup>. Robert Schumann believed that "the music that only works with sound rather than with speech to express states of the soul – that music is no music at all"<sup>29</sup>. Felix Mendelssohn was of the opinion that "music can precisely express any variety of feeling, for it is the language of emotion"<sup>30</sup>. Chopin has already been mentioned here. Fubini thus summarized the situation:

Schumann, Liszt, Mendelssohn and Wagner have drawn the farthest-reaching conclusions from the concept of art as expression of emotion. [...] The aesthetics of emotion has emerged thanks to the emphasis on the concept of expression and to understanding music as a language of emotion that can convey it in all its nuances and variety<sup>31</sup>.

3. In the 20<sup>th</sup> century, the philosophy and the theory of art confirmed, in the voices of its major representatives, the import and the function of expression in a work of music. According to Susanne Langer, "the real power of music lies in the fact that it can be 'true' to the life of feeling in a way that language cannot"<sup>32</sup>. According to Ingarden, emotional values present in a work of music "are of such power and dynamics that they are

27 G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce* (1835), Vol. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967, p. 178.

28 Beethoven to Ignaz von Mosel, Vienna 1817. Quoted in: Eric McKee, *Alternatywne znaczenia w I części Kwartetu smyczkowego Es-dur op. 127 Beethovena* [in:] *Beethoven. Studia i interpretacje*, M. Tomaszewski and M. Chrenkoff (eds), Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, p. 131.

29 According to Constantin Floros, this reflects some ideas of Hegel: C. Floros, *Schumanns musikalische Poetik* [in:] *Musik-Konzepte Sonderband: Robert Schumann, Teil 1*, Edition text+kritik, München 1981, p. 83.

30 Quoted in: E. Fubini, *Historia estetyki...*, op. cit., p. 300.

31 Quoted in: E. Fubini, op. cit., p. 311.

32 Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, Harvard University Press, Cambridge 1942.

more 'poignant' than in any other art. [...] They often brand entire works in highly characteristic ways"<sup>33</sup>.

Expression's constitutive function has been stated in a particularly lucid and almost surprisingly powerful way by Józef Michał Chomiński in reference to the author of *Sonata in B-flat minor*: "Emotional expression constantly conditioned his choice of composing technique and formal means rather than the other way round"<sup>34</sup>. The paradox with expression in a musical work is that it was jettisoned by the so-called scientific interests as an object of study that does not lend itself well to what neopositivist trends see as "scientific" methods. Despite its significant and, often, constitutive role, the aspect of expression remained outside the scope of analysis and interpretation. It is only the recent one or two decades that saw a gradual change of the situation<sup>35</sup>.

## 2. Expression as Object of Study

### **The phase of musical c o n c e p t i o n: expression of a work as i n t e n t i o n a l o b j e c t**

In this understanding, the score is obviously the work's correlate. However, the score is more than mere musical notation: it also includes verbal instructions on tempo and character which help shape the ultimate expression of the piece, such as *allegro maestoso*, *presto con fuoco*, *adagio lamentoso*, *allegro barbaro* or *lento misterioso*<sup>36</sup>.

Quite recently, they have become an object of research. As a result, several things have already been made clear. It is now possible to speak of 1) expression *a priori* (constitutive for works such as lament, humoresque, lullaby, threnody) and 2) expression *a posteriori* (resulting from the character of forms and means of indeterminate expression used in a work). From another perspective, expression may be verbally specific or inferred through careful reading of the work. Ingarden observed that

---

33 R. Ingarden, *Utwór muzyczny...*, op. cit., p. 242-243.

34 Józef Michał Chomiński, *Sonaty Chopina*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1960, p. 27.

35 C.f. M. Tomaszewski, *Muzyka Fryderyka Chopina. Przedmiot badań pasjonujący i trudny*, „Biuletyn Polskiej Akademii Nauk”, 1999, No. 10.

36 C.f. E. McKee, *Maestoso w muzyce klasycznej* and *Zastosowanie maestoso u Beethovena* [in:] M. Tomaszewski, M. Chrenkoff, op. cit., p. 131-136; and M. Tomaszewski, *Słowne oznaczenia charakteru, tempa i ekspresji [u Chopina]*, „Rocznik Chopinowski”, 1992, Vol. 20.

“the very fact of harmony between a particular choice of a sequence of chords clearly embodies «gravity» (as in Chopin’s *Prelude* No. 20), «dread» or «alarm»”<sup>37</sup>. Chopin annotated a fragment of *Nocturne in G minor* Op. 15 No. 3 that runs in choral texture with the expressive term *religioso*. In a very analogous place in *Nocturne in G minor* Op. 37 No. 1, expression is not stated and left for the performer to discern.

Above all, studies can be made on specific catalogues of repertoire of expressive annotation characteristic for a given piece or a given composer, a given genre or style. It is no coincidence that Chopin used, in one of his early works, the following set of verbal expression terms: *grazioso*, *dolce con grazia*, *graziosamente* and *dolce graziosamente* – with *energico* just for contrast<sup>38</sup>. Almost all pieces by that composer from his expression-defined virtuoso style were thus described: *Variations brillantes* Op. 2, *Polonaise brillante* Op. 3, *Variations brillantes* Op. 12, *Fantaisie brillante* Op. 13, *Grand Rondeau brillante* Op. 14, *Grande Valse brillante* Op. 18, *Grande Polonaise brillante* Op. 22, *Trois Valses brillantes* Op. 34. In Chopin, some types of expressive markings are associated with certain genres that are frequently annotated that way: *maestoso* – with polonaises and concerto allegros, *rubato* and *risoluto* with mazurkas, *brillante* – with variations, rondos and concerto dances, *agitato*, *appassionato* and *con fuoco* – with piano poems, etc.<sup>39</sup>.

Closer examination shows that repertoires of verbal annotations of expression are highly varied in particular composers. Two kinds of these can be found in every artist: those that belong to the “common ground” of a given era, phase or stylistic trend (such as sentimentalism, early or late Romanticism, impressionism)<sup>40</sup>, and those that, combined with the former, produce a specific and unique expressive aura of a given composer. It is enough to compare repertoires of expression, say, in Schumann (*sehr innig*, *sehr rasch*, *zart*, *mit Leidenschaft* etc.) with those in Liszt (*furioso*, *con duolo*, *disperato*, *vibrante*, *strepitoso*, *tumultoso*), or those in Debussy (*doux*, *profondement calme*, *très lointain*, *lent et rêveur*) with those in Mahler (*klagend*, *ruhelos*, *kräftig*, *entschieden*, *keck*, *ohne Hast*, *mit höchster Wut*...).

37 R. Ingarden, *Utwór muzyczny...*, op. cit., p. 243.

38 Fryderyk Chopin, *Polonaise in G-sharp minor* WN 5.

39 C.f. M. Tomaszewski, *Słowne oznaczenia...*, op. cit.

40 C.f. M. Tomaszewski, „*Semplice e divoto*”. *Szymanowskiego idiom „franciszkański”* [in:] M. Tomaszewski, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1998, p. 79-97.

### **The phase of acoustic realisation: expression of a work as physical object**

Anyone who performs a work of music now has at his or her disposal a very abundant material of phonograph recordings of its individual acoustic realisations. It is no longer merely delineated intentionally, or thus naturally indefinite. In a work treated as a physical (acoustic) object, all complexes of its qualities have already been – equally naturally – made individually definite. The type and variety of those definitions may be used to divide the comparative material obtained – the set of acoustic concretisations of a piece – into several classes. Thus these would include: 1) faithful interpretations, which strictly adhere to the composer's expressive suggestions or determinations; 2) interpretations that amplify (augment) the intended expression; 3) levelling interpretations (that would abstain from following Chopin's instruction of *tempo rubato* in a mazurka); and 4) interpretations that transform (deform) the work's intended expression and remove it into a different stylistic dimension<sup>41</sup>.

The need to separate "emotional qualities based in acoustic elements set by the composer" from "emotions expressed by the work by the performer *in concreto*" has already been noticed by Ingarden<sup>42</sup>. This is not always easy. On the one hand, high culture usually promotes the principle of fidelity to the intentional ("original") text. There is a telling story about this in Chopin's teaching practice. According to Karol Mikuli, "all pieces that were to be performed had to be closely analysed first both in terms of its formal structure and as to the type of emotion and the psychological process they were to express"<sup>43</sup>. This was obviously done so that this interpretation could then be acoustically realised. On the other hand, a performance deprived of the performer's personal "immersion" in the work might be stiff and artistically irrelevant. Carl Philip Emanuel Bach (1753) was well aware of that, encouraging performers to treat the text they were to interpret in an individual way: "some deliberate transgressions of metre may be of exceptional beauty"<sup>44</sup>.

---

41 For instance, by interpreting Mozart's piano concertos in an expression proper for those by Tchaikovsky; or by "objectivization" in performances of Romantic-era pieces.

42 R. Ingarden, *Utwór muzyczny...*, op. cit., p. 246.

43 Raul Koczalski, *Frederic Chopin. Betrachtungen, Skizzen, Analysen*, Tischer & Jagenberg, Köln 1936, p. 13.

44 Quoted in Leonard B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, trans. K. Berger and A. Buchner, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, p. 245.

Acoustic concretisations of works of music have become objects of research relatively recently. The research is conducted along two complementary and corresponding routes. Empirical studies, while producing some interesting results<sup>45</sup>, are still hampered by technological problems. So far, acoustic interpretation can be performed on agogic and dynamic structures, but also on their secondary moments (phrasing, articulation). Comparative descriptive studies have a somewhat longer history and are successfully carried on today;<sup>46</sup> so are discussions on this problem's theoretical aspects

### **The phase of auditory perception: expression of a work as psycho-physical object**

The act (course) of auditory perception – always individual and subjective – of a work parallel to the act (course) of its individual and subjective acoustic realisation has been long a point of interest for psychology of music. No wonder it was studied with various methods, mostly empirical, that changed with time. These were used in attempts to produce ever new theories of musical expression, this time in terms of perception. The emphasis was usually on the relationships between the particular elements of music (or groups or complexes of these) – and the listeners' impressions, connotations and expectations. Thus Kurt Huber studied the expression of individual "elementary musical motifs"<sup>47</sup>, Robert Francès – the character of "expressive musical patterns"<sup>48</sup>, Leonard B. Meyer – "principles of pattern perception" and their "expressive deviations"<sup>49</sup>.

45 C.f. e.g. Bruno H. Repp, *Patterns of Expressive Timing in Performances of a Beethoven Minuet by Nineteen Famous Pianists*, "Journal of the Acoustical Society of America" (VIII), 1990, Vol. 88, Issue 2; Caroline Palmer, *Anatomy of a Performance: Sources of Musical Expression*, "Music Perception", 1996, Vol. 13, No. 3; Krystyna Juszyńska, *Interpretacja artystyczna dzieła muzycznego na podstawie wykonania Ballady g-moll op. 23 F. Chopina*, "CMYK" Studio Poligrafii i Reklamy, Łódź 1999.

46 C.f. e.g. Józef Kański, *Z badań nad interpretacją artystyczną dzieł Chopina*, „Rocznik Chopinowski”, 1959, Vol. 4; Rafał Nowacki, *Ocena wykonania konkursowych na przykładzie konkursów chopinowskich. Zarys problematyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974; idem, *Utwór muzyczny i jego interpretacje. Prolegomena do badania sztuki wykonawczej* [in:] *Dzieło muzyczne: teoria, historia, interpretacja*, I. Poniatowska (ed.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984.

47 Kurt Huber, *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive. Eine experimentalpsychologische Untersuchung*, J.A. Barth, Leipzig 1923.

48 Robert Francès, *Le problème de l'expression musicale: quelques données expérimentales*, "Psychologie Française", 1957, No. 3.

49 Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago 1956.



At the same time, perception of a work of music became the focus of aesthetics. The impulse came from Ingarden, who, most importantly, highlighted the ontological difference between the work (as an intentional object) and its so-called “auditory perceptions” that appear in the work’s receiver. This led him to discern differences in types of expression. He wrote: “emotional qualities seemingly embedded in the musical structures themselves must be set apart from the emotions that a listener might experience under the influence of the work – from the emotions that are triggered in the listener or that the listener responds with to the work”<sup>50</sup>. In his final years, Ingarden also tried to set some order among the complex of “aesthetically significant” qualities – and of the values construed on their basis – perceiving a work of art from the perspective of the audience<sup>51</sup>, maintaining his own division of values: artistic (present within the work) and aesthetic (concretised by the listener in the “aesthetic object”)<sup>52</sup>. Both trends of study primarily focused on general principles of the act (process) of perception and on the mechanisms and systems of connotative and denotative association. There is some potential in examining the multifaceted relationships that exist between the expression of the work, its acoustic realisation, and the perception of that realisation. Also, there is the need to focus not solely on (general) perception *per se* or on that of particular isolated elements of music, but also on comparative perception of a given work in its unique distinctness<sup>53</sup>. The work is then not seen as a sum total or as a set of “expressive musical patterns;” it is the work in full perception; a perception which brings about *katharsis* in contact with a masterpiece<sup>54</sup>. Another necessary thing is to introduce, into research, the concept of the “competent listener”<sup>55</sup>. Studies that do not heed this element run the risk of producing purely random results.

---

50 R. Ingarden, *Utwór muzyczny...*, op. cit., p. 246.

51 Roman Ingarden, *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych* [in:] *Przeżycie, dzieło, wartość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.

52 R. Ingarden, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne* [in:] *Przeżycie, dzieło, wartość...*, op. cit.

53 C.f. Wilhelm Seidel, *Instrumentalmusik und Hörer. Anmerkungen zur Problemgeschichte und ein Versuch über die Zweite Ballade in F-dur, op. 38, von Chopin*, “Musica e storia”, 1993, I, p. 149-173.

54 C.f. e.g. Witold Lutosławski on his first experience of Chopin’s *Scherzo in A minor*; he speaks of concealed emotion, of an impression so powerful that it could not be compared with anything else, etc. “Polska”, 1970, No. 9.

55 The “competent perceiver” has been mentioned by R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość...*, op. cit., p. 162. C.f. also “Kompetencja literacka” (c.v.), *Słownik terminów literackich...*, op. cit., p. 232.

### **The phase of reception: expression of a work as semiotic object**

In the final phase of realisation of a musical work in the space of culture, the individually differentiated and subjectively deformed impressions and associations seem to be brought down to a common denominator<sup>56</sup>. Reception is a cultural process of intersubjective and social nature; it strives to achieve a general agreement (*consensus communis*) on the assessment of the quality of the work within a given cultural system. The musical work becomes a semiotic object, once again indefinite and categorical. Whatever has been "coded" by the composer is now read and "decoded." This brings out the work's constitutive qualities, its values, its message, and it all now comes together in verbal statement made in the language of expression. Eminent reception theorist Hans Heinrich Eggebrecht describes this process as "*rezeptive zur Sprache bringen*"<sup>57</sup>. The belief that a musical work may be expressed in a language of words was quite common in the Age of Raptures, even despite the fact that the language of music was considered as richer and more sensitive. Schumann was quite sure of that; Mendelssohn, too, believed that "thoughts expressed by a musician are not so indefinite as to make it impossible to express them with words"<sup>58</sup>. Nowadays, documents of reception ("verbalisations" of musical works) have become the basic material to study the work as a semiotic object. Studies on reception based on verbal interpretation are particularly advanced on the output of Beethoven<sup>59</sup> and Chopin<sup>60</sup>. They show that despite a diversity of individual statements there is a surprising categorical uniformity in terms of sets of expressive terms used in the process of "verbalising"

56 C.f.: R. Ingarden, *Utwór muzyczny...*, op. cit., p. 292.

57 Hans Heinrich Eggebrecht, "Rezeption" (c.v.), *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*, C. Dahlhaus and H.H. Eggebrecht (eds), Brockhaus, Schott, Wiesbaden-Mainz 1979, Vol. 2, p. 390.

58 E. Fubini, *Historia estetyki...*, op. cit., p. 297-299.

59 Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz 1972; Stefan Kunze, *Beethovens Spätwerk und seine Aufnahme bei der Zeitgenossen* [in:] *Beiträge zu Beethovens Kammermusik Symposium Bonn 1984*, S. Brandenburg and H. Loos (eds), Henle, München 1987; and *Beethoven: Z dziejów recepcji* [in:] *Beethoven. Studia i interpretacje...*, op. cit., p. 7-28.

60 Zofia Lissa, *Problemy recepcji Chopina* [in:] *Z badań nad Chopinem*, Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1973; Jim Samson, *Chopin reception: theory, history, analysis*, „Musica Iagellonica”, 1995, Vol. 1; Mieczysław Tomaszewski, *Z badań nad rezonansem muzyki Chopina. Etiuda a-moll op. 25 nr 11 w świetle jej słownych interpretacji*, „Rocznik Chopinowski”, 1995, Vol. 21, p. 17-44.

works of music<sup>61</sup>. This process has been presented in a very thought-provoking light by Ingarden. The author of *Controversy over the Existence of the World* observes that, basing on "a multitude of individual perceptions, an opinion of a given work, such as it is, is collectively arrived at and accepted." One could say that this creates

An aesthetic object of a higher order, the reflection of the opinion of an entire musical community rather than of a single listener [...]. The work – which can now be called an eternal object – becomes an element of the world that surrounds this community<sup>62</sup>.

### ***Postscript***

This text strived to discuss and consider three theses, three opinions and beliefs:

1. Expression performs a constitutive function in a work of music – especially a work that is branded with Romantic rapture and a lyrical character. This occurs as a result of conscious actions by the composer, based on the theories of a given time.
2. The main cause of the work's impact is rooted in the work itself. It generates trends and categorial complexes of value in the particular phases of its acoustic realisation, auditory perception and semiotic (symbolic) reception. It also determines categorically the outline of its verbalisation.
3. Musical expression in a work must not only become the subject of thorough study and an important aspect of the analysis and the interpretation of the musical work, but it can also well perform this very function of being the object of study (and it has been already doing that in some ways). It is important, however, that such studies should take into consideration not only the variety of the particular ontological forms of expression (that belong to the particular "texts" of the work), but that particular works be considered in a comprehensive way: to see the work's expressive particularities in its individual entirety as a multifaceted unity.

Warsaw, October 2000

*Trans. by Jan Rybicki*

---

61 C.f. M. Tomaszewski, *Z badań nad rezonansem...*, op. cit., p. 40-42.

62 R. Ingarden, *Utwór muzyczny...*, op. cit., p. 292.