Anna Chęćka-Gotkowicz

Persona (non) grata : czy muzyka absolutna potrzebuje narratora?

Aspekty Muzyki 3, 11-25

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

ISBN 978-83-936400-5-8
ISSN 2082-6044

ASPEKTY MUZYKI 2013, TOM 3

ANNA CHĘĆKA-GOTKOWICZ
(Uniwersytet Gdański, Wydział Nauk Społecznych, Instytut Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa)

Persona (non) grata. Czy muzyka absolutna potrzebuje narratora?

Terminy „narracja" i na ogół synonimiczne wobec niej „opowiadanie" od dawna należały do podstawowych kategorii poetyki. Jednak dopiero w XX wieku wiedza o narracji stała się osobną teorią. Momentem przełomowym był rok 1928, kiedy to ukazała się praca Władimira Proppa *Morfologia bajki magicznej*. Odtąd zaczęto interesować się wzorcami budowania opowieści i konstytuowania się schematów fabularnych nie tylko na gruncie literatury, ale i innych sztuk. Jak zauważa Michał Głowiński, przeniknięcie terminów „narracja" czy „narratywizm" do innych dyscyplin można uznać za jedyny w swoim rodzaju sukces nauki o literaturze[1]. Bo chyba w taki właśnie sposób należałoby zinterpretować coś w rodzaju wewnętrznego przymusu, który odczuwamy formułując wypowiedzi na temat „narracyjności muzyki", nawet pozbawionej programu czy tekstu.Być może są to uboczne skutki „zwrotu narratywistycznego", który w drugiej połowie XX wieku zaciążył na całym myśleniu o kulturze. „Narracyjna tożsamość" każe nam bowiem strukturalizować rzeczywistość świata sztuki według tego samego modelu, który strukturalizuje myślenie w ogóle. A myślenie jest narracją[2].

[1] Por. *Narratologia*, red. Michał Głowiński, Gdańsk 2004, s. 5–6.

[2] O „karierze" pojęcia narracja w muzyce wnikliwie pisze Małgorzata Pawłowska w artykule *Narracje w muzyce a narracje w literaturze. Kilka pytań o analogie systemów*, http://www.lmm.edu.pl/pdf/0008.pdf (dostęp: 19.10.2013).

W wymiarze praktycznym narratywistami stają się wykonawcy, gdy starają się logicznie budować formę i klarownie prowadzić słuchacza przez muzyczną opowieść. Bywają nimi krytycy, ilekroć w grze kwartetu smyczkowego słyszą „ożywioną konwersację" i nauczyciele muzyki, każąc swoim uczniom opowiadać dźwiękami historię i „grać o czymś". Puryści mogą protestować, że zapożyczanie terminów wypracowanych na gruncie teorii literatury dla potrzeb muzyki jako sztuki asemantycznej jest sporym nadużyciem. W refleksji o muzyce godzimy się jednak na wiele nadużyć, często usprawiedliwiając się tym, że o sztuce dźwięków można wypowiadać się albo za pomocą bezdusznego, analitycznego języka, albo za pomocą użytecznych metafor. Za jedną z nich można uznać narrację — jak czyni to przeciwnik paradygmatu narracyjnego, Jean-Jacques Nattiez — twierdząc zarazem, że metafora narracji uruchamia się w wyobraźni słuchacza i tworzy coś na kształt iluzji opowieści.

Diagnoza Kivy'ego

Skłonność do tropienia w dźwiękach opowieści nie oburza już chyba nikogo poza zdeklarowanymi zwolennikami muzycznego formalizmu. Jeden z nich, amerykański filozof Peter Kivy sądzi, że narratywistów można podzielić na dwie grupy[3]. Nawet przelotne spojrzenie na ten podział przynosi niedosyt. Przedstawiciele pierwszej, wyróżnionej przez Kivy'ego frakcji, przypisują czysto instrumentalnej muzyce narracyjność nawet na poziomie detalu. Polega to na uporczywym uprawianiu dość osobliwej hermeneutyki tam, gdzie nie ma ku temu żadnych przesłanek, a podstawowe źródło domniemań hermeneuty stanowi jedynie jego bujna wyobraźnia. Odkrytym w toku takiej egzegezy detalem może być nawet płeć czy nazwisko postaci rzekomo przemawiającej poprzez dany motyw muzyczny. Kivy nie zadaje sobie trudu, by do tej grupy przyporządkować nazwiska muzykologów czy filozofów muzyki. Można domniemywać, że tego typu hermeneutykę uprawiają na własny użytek przede wszystkim melomani. Czy jednak tę grupę można z czystym sumieniem nazwać narratywistami-amatorami? Sprawa jest chyba bardziej skomplikowana, skoro ślady takich praktyk można znaleźć u szanowanych uczonych, choćby z kręgów genderowych. Wystarczy przywołać prace amerykańskiej muzykolog, Susan McClary, która analizując symfoniczną muzykę Beethovena, w dźwiękowych strukturach

[3] Peter Kivy, *Antithetical Arts. On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*, Oxford 2009, s. 101–117.

dostrzega odbicie męskiej witalności, seksualnych napięć i spełnień[4]. Możemy tu mówić o demaskowaniu cielesnych zachcianek kompozytora, pamiętając o podstawowej prawdzie: muzyka i seks mieszkają po sąsiedzku, jak ujmuje to inna badaczka związków muzyki z płcią, Suzanne Cuisick. Podobny modus słuchania wybrał w 1909 roku francuski kompozytor, Vincent d'Indy, który dualizm tematyczny w sonatach Beethovena opisywał przez analogię do męskiej żądzy i żeńskiej uległości[5]. W takich ujęciach na strukturach dźwiękowych dokonuje się operacji „uczłowieczania". Struktury nie muszą więc mówić ludzkim głosem. Wystarczy, że egzemplifikują mowę ciała i dynamikę pragnień, by mogły stanowić coś na kształt narracji. Stwarza to dość duże możliwości interpretacyjne i — jak pokazuje choćby dorobek Susan McClary — nie wyklucza naukowych ujęć problemu.

Druga, zdaniem Kivy'ego, zdecydowanie bardziej liczna grupa narratywistów działa mniej nachalnie, tropiąc w dźwiękach ślady narratora, czy raczej nieokreślonej persony. To ona, poprzez utwór muzyki czysto instrumentalnej, komunikuje słuchaczowi swój dramat. Persona przeżywa emocje, opowiada o swoich przygodach dźwiękami, niekiedy wchodzi w dialog z innymi bohaterami historii, co sprawia, że utwór muzyczny tętni fabularnym życiem i właściwie nie różni się od utworu literackiego. Kivy jako znany obrońca idiomu muzyki absolutnej (któremu poświęcił książkę *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*) nie uważa, by ów rys fikcjonalny dodawał muzyce instrumentalnej wartości. Przeciwnie: muzyka i literatura to dla niego sztuki antytetyczne. Siła tej pierwszej tkwi w tym, że nie musi opowiadać historii, zaś jej miłośnicy czerpią przyjemność z podążania za dźwiękowymi strukturami bez konieczności słyszenia w nich twierdzeń głoszonych przez wyimaginowanego narratora. Logika tych struktur ma czysto muzyczny charakter. Wymaga od odbiorców uruchomienia innych procesów myślowych niż te, które uruchamiamy jako konsumenci fabuły. Tyle mówi nam Kivy jako zdeklarowany formalista.

Trudno nie zgłosić uwag do jego uproszczonego podziału narratywistów. Brakuje w nim choćby frakcji, do której można by zaliczyć twórcę semiotyki egzystencjalnej Eero Tarastiego i jego wyrafinowane analizy narracji w utworach Chopina. Powstaje też pytanie, do jakiej grupy Kivy zaliczyłby Anthony'ego Newcomba z jego próbami szukania analogii między napięciami w dziele lite-

[4] Por. Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis 1991.

[5] Pisze o tym obszernie Nicholas Cook w książce *Music. A Very Short Introduction*, Oxford 1998, s. 102–124.

rackim i muzycznym. Lista zaangażowanych w dyskusję na temat narracji w muzyce autorów jest zresztą długa, wystarczy wymienić Freda E. Mausa, Carolyn Abbate, Kofi Agawu czy Josepha Kermana. Wydaje się jednak, że uproszczenie dokonane przez autora *Music Alone* jest celowe i świadome. Gdy Kivy akcentuje antytetyczność muzyki i literatury, zależy mu na silnym spolaryzowaniu obu sztuk, więc nie interesuje go muzyczność literatury, literackość muzyki ani żadne stany pośrednie. Te dwa antytetyczne światy spotykają się w pieśni, operze i muzyce programowej, ale na tym spotkaniu, jak twierdzi amerykański uczony, należałoby poprzestać. Nie interesuje go też psychologia percepcji, która ujawnia skłonność ludzi — istot narracyjnych — do rekonstruowania opowieści nawet z pozornie nienasyconych semantycznie znaków. Jest jeszcze jeden powód tej niechęci. Kivy wielokrotnie podkreślał, że nie wierzy w zdolność muzyki do opowiadania o emocjach tak, jak z powodzeniem czyni to literatura. I wcale nie stanowi to o jej słabości, lecz o swoistej sile. Parafrazując Kivy'ego można by powiedzieć, że *Intermezzo b-moll* op.117 Brahmsa nie jest smutne, nie jest też opowieścią o smutku jakiejś tajemniczej persony, lecz w obrębie przyjętej w naszym kręgu kulturowym konwencji rozpoznawania treści ekspresywnych, pozwalała nam rozpoznać kontur emocji zwanej smutkiem. Ów kontur rozpoznajemy w samych strukturach dźwiękowych. Nie sprawia to jednak, by samo *Intermezzo* było opowieścią o czyimś smutku i zabarwiało tym cudzym smutkiem nas jako słuchaczy. A na takie ujęcie trzeba się zgodzić, gdy w utwór muzyki instrumentalnej wsłuchujemy się jak w narrację persony.

Smutek psa bernardyna

Zdecydowanie mniej agresywnym przeciwnikiem persony jest Stephen Davies, który wpisuje tę koncepcję w ogólną teorię klasyfikowaną jako hipotetyczny emocjonalizm (hypothetical emotionalism[6]). Davies dostrzega uroki hipotetycznego emocjonalizmu. Czytelnik podejrzewa nawet, że autor momentami daje się porwać tej koncepcji. Przeciwstawia ją teorii wyglądów emocjonalnych (appearance emotionalism), zgodnie z którą odczytywanie treści ekspresywnych muzyki można porównać do odczytywania emocji z cudzych gestów i zachowań. Śladów emocji, czy inaczej, wyglądów kodujących radość, smutek, szukamy wszędzie. Można by powiedzieć, że o ekspresywnym charakterze

[6] Stephen Davies, *Contra the Hypothetical Persona in Music*, w: *Emotion and the Arts*, red. Mette Hjort, Sue Laver, New York 1997, s. 95–97.

utworu muzycznego orzekamy podobnie jak o smutnej minie psa bernardyna. Aby odkryć ów smutek, wystarczy ulec pewnej naturalnej tendencji do ożywiania artefaktów i nadawania postrzeganemu światu rysów emocjonalnych. W tym celu nie trzeba niczego sobie wyobrażać ani wprowadzać do gry hipotetycznej persony. Strategii tej broni zarówno Davies, jak i Kivy, gdy w muzycznym konturze rozpoznaje kontur ludzkiej emocji podobny do gestu, mowy ciała czy melodii zabarwionego emocją głosu. Różnica między uczonymi polega przede wszystkim na tym, że zdaniem Daviesa, muzyka może niekiedy być o emocjach, które wyraża, a ściślej, komentować je. Kivy natomiast twierdzi, że muzyka instrumentalna nie spełnia tego warunku (znanego jako *aboutness criterion*). Zdaniem Daviesa, muzyka nie tyle jest o emocjach, które wyraża, co raczej jest zdolna do pokazania nam tego, jak one przebiegają. Kompozytor dźwiękami mówi o emocjach więcej, niż jest nam zdolna o samej sobie powiedzieć emocja, zdaje się sugerować Davies.

W hipotetycznym emocjonalizmie słuchacz-interpretator idzie jeszcze dalej. Nie poprzestaje na odkrywaniu analogii między konturem muzycznej struktury a emocjonalnym gestem. Nie tylko odkrywa swoistą dynamikę i kształt emocji. Musi „wydedukować" z muzycznych struktur wirtualną postać i nie tylko postawić pewną tezę na temat jej emocjonalnego życia, ale dotrzeć też do kognitywnych aspektów jej emocji. Pionierem takiego ujęcia był Jerrold Levinson, który w eseju *Hope in The Hebrides* tłumaczył, co zyskujemy „uczłowieczając" i „dramatyzując" muzykę[7]. Otóż, zyskujemy wgląd w przeżycie zabarwione intelektem. Dzięki muzyce odkrywamy, co dzieje się na brzegach smutku, jak rozmaite odcienie miewa smutek, gdy z czarnej rozpaczy przechodzi w słodko-gorzkie zamyślenie nad losem. Persona, której smutek obserwujemy, działa i myśli, a ślady jej akcji obecne są w dźwiękach. Charakteryzuje ją ponadto coś w rodzaju autorefleksji, co znajduje odzwierciedlenie w strukturach dźwiękowych. Bo w nich zakodowane jest działanie, zaniechanie działania, dążenia, rezygnacje, nadzieje i stracone złudzenia. W ten sposób emocjonalizm hipotetyczny zyskuje przewagę nad teorią wyglądów emocjonalnych, bo obiecuje słuchaczowi dostęp do złożonych, kognitywnie zabarwionych emocji — takich jak choćby wstyd, duma, zażenowanie, zazdrość i nadzieja oraz ujawnia rozmaite stany pośrednie. Obserwujemy nie tylko pojedyncze gesty emocjonalne, ale śledzimy proces przechodzenia jednej emocji w inną. Jak w literaturze, gdzie bohater odsłania labilność swojej duszy i emocji, które

[7] Jerrold Levinson, *Music, Arts & Metaphisics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Oxford 1990, s. 336–375.

nią władają, tak i w muzyce objawia nam się burzliwe, barwne życie romantycznego bohatera.

Hipotetyczna persona pomaga więc usłyszeć więcej, wejść w dzieło głębiej niż teoria wyglądów emocjonalnych, bo odsłania przed słuchaczem spójną historię swojego życia wewnętrznego. Utwór jest o tym życiu. Słuchacz nie koncentruje się na pojedynczym, muzycznym geście (i jego emocjonalnym konturze), ale na dziele jako ekspresywnej, złożonej jedności. Tu jednak Davies formułuje mocne zastrzeżenie. Koncepcja persony wygrywa wtedy i tylko wtedy, gdy w analizowanym dziele zachodzi szczególna koherencja między przebiegiem formalnych i ekspresywnych jakości (formal and expressive interrelation)[8]. Dlatego też, powiada Davies, można bez zastrzeżeń zaakceptować słabą wersję koncepcji persony, zgodnie z którą tylko niektóre utwory muzyki absolutnej mogą być analizowane w ten sposób. Natomiast nie da się utrzymać koncepcji persony w wersji mocnej, bowiem nie wszystkie utwory muzyki absolutnej charakteryzują się ścisłą zależnością pomiędzy rozwojem formy i ekspresywnej zawartości dzieła[9].

Ważniejsza wydaje się jednak inna aporia. Davisa słusznie niepokoi fakt, że persona istnieje w muzyce tak samo, jak bohater czy narrator istnieją w powieści Jane Austen. Persona nie jest też czymś obiektywnym, przedmiotowym, tak jak melodia czy harmonia — będące elementem materii dźwiękowej. Persona — zdaniem obrońców tej koncepcji — daje się wydedukować z materii dźwiękowej. Natomiast zdaniem Daviesa, rodzi się ona w wyobraźni podmiotu. Innymi słowy, podmiot powołuje do życia byt nieistniejący w zapisie nutowym. Trudność polega więc na tym, że nie ma jasnego, logicznego przejścia od struktury dźwiękowej do persony. Trzeba przyjąć założenie, że dźwiękowa struktura jest jej śladem. Zupełnie tak, jakby rytm życia persony zostawił po sobie ślad w postaci zapisu nutowego; jakby zapis nutowy był kardiogramem persony. Tego kłopotu nie unika właściwie żadna odmiana koncepcji persony, nawet w kognitywnej wersji, którą proponuje wspomniany już wcześniej Jerrold Levinson. Trzeba jednak przyznać, że pochodzący z 1990 roku esej Levinsona nie wywołał jeszcze wielkiej burzy wokół tego zagadnienia. Dyskusje na temat persony rozpoczęły się dzięki Jenefer Robinson. To ona przypomniała muzykologom o książce Edwarda T. Cone'a *The Composer's Voice*. Ona też, wraz z Gregorym Karlem, pokazała, jak dzięki koncepcji persony ujawnia się ukryta treść *X Symfonii* Szostako-

[8] Stephen Davies, op. cit., s. 108.

[9] Ibidem, s. 107.

wicza[10]. W książce *Deeper than Reason* pogłębia tę perspektywę. Wejdźmy zatem na ścieżkę, którą wytycza nam amerykańska uczona.

Głębiej niż umysł

Jenefer Robinson, profesor filozofii na Uniwersytecie Cincinnati, przyznaje, że książka *Deeper than Reason* powstawała ponad dwadzieścia lat. Dzieło liczy pięćset stron i ma charakter interdyscyplinarny zarówno pod względem tematyki, jak i metodologii badań. Robinson analizuje związki między literaturą, muzyką i sztukami wizualnymi, sięgając po narzędzia wypracowane na gruncie filozofii analitycznej, psychologii i neurobiologii. Szukając odpowiedzi na pytanie o naturę emocji, korzysta z wyników wielu współczesnych badań empirycznych, zyskując przewagę nad tymi uczonymi, którzy zatrzymują się na poziomie metarefleksji. Prezentuje nie tylko teorie, ale i dowody na to, jak w rzeczywistości przebiega recepcja dzieł sztuki. Pierwsza część rozprawy rozwija teorię emocji jako procesów psychicznych, akcentując rolę, jaką emocje pełnią w niekognitywnych, instynktownie wydawanych ocenach, sięgających „głębiej niż umysł" (tytuł książki). Część druga poświęcona jest roli, jaką emocje odgrywają w rozumieniu literatury, zwłaszcza zaś realistycznej powieści XIX-wiecznej. Kolejna część poświęcona jest wybranym teoriom ekspresji artystycznej, a jej dominantę stanowi propozycja samej Robinson, którą autorka nazywa „nową, romantyczną teorią ekspresji". Dopiero w ostatniej, czwartej części badaczka zajmuje się muzyką. Jedną z głównych bohaterek jej rozważań jest właśnie tajemnicza persona, której emocje poruszają słuchacza muzyki absolutnej.

Persona — rozumiana jako odpowiednik narratora w muzyce instrumentalnej — pojawiła się w refleksji estetycznej dzięki książce Edwarda T. Cone'a *The Composer's Voice*. To właśnie Cone jest jawną inspiracją dla Robinson. Dokonuje ona rekonstrukcji jego teorii, ujawnia jej słabości, by następnie sformułować własną koncepcję persony w muzyce instrumentalnej. Zanim jednak poznamy strategię Robinson, przyjrzyjmy się głównym postulatom Cone'a.

Autor (kompozytor, wykonawca i teoretyk) twierdzi, że „każdy utwór muzyczny, tak jak i każdy utwór literacki, jest w swej istocie dramatyczny"[11].

---

[10] Gregory Karl, Jenefer Robinson, *Shostakovich's Tenth Symphony and the Musical Expression of Cognitively Complex Emotions*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", 1995, nr 53, s. 401–415.

[11] Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley 1974, s. 5, cyt. za: Jenefer Robinson, *Deeper than Reason, Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford 2005, s. 322.

To, czy słuchacz dostrzeże ów rys zależy od wykonawcy, wsłuchującego się w głos persony — ukrytego narratora opowiadanej historii. Sprawa wydaje się dość oczywista w przypadku opery czy pieśni. Bez specjalnego zdziwienia przyjmujemy też fakt, że Cone aplikuje swoją teorię na grunt muzyki programowej. Okazuje się jednak, że tutaj sam program, rozumiany jako opowiedziana historia, nie wystarcza. Personę można bowiem rozumieć także jako komentatora historii. Na przykładzie *Symfonii fantastycznej* Cone pokazuje, jak wyobrażona persona odbiera sekwencję zdarzeń przewidzianych przez program. (Brzmi to dość mętnie. Po co wprowadzać osobę trzecią pomiędzy program a wykonawcę? Tego do końca nie wiadomo). „Lekcja z Berlioza" nie jest jednak tak pouczająca, jak uwagi dotyczące muzyki pozbawionej programu i tekstu. Cone każe nam przyjąć, że następstwo motywów, harmonii i rytmów może odzwierciedlać psychologiczny dramat domniemanych postaci przemawiających przez muzykę. Cały utwór, nie zaś poszczególne motywy czy zdania, należy potraktować nie tyle jak „wypowiedź", co raczej „gest" persony. Dzieje się tak nawet w przypadku pieśni, której możemy słuchać niejako pomimo tekstu, wsłuchując się w niewerbalne gesty zawarte w samej warstwie dźwiękowej. Pieśń pozwala nam dokonać eksperymentu abstrahowania od słów i dotarcia do tego, co symbolizuje głos. Cone pisze: „Dzięki słowom wiersza, pieśń jest czymś w rodzaju twierdzenia; w muzyce, medium tego twierdzenia jest ludzki głos, niezależny od słownych znaczeń". I zaraz precyzuje:„Muzyka instrumentalna, nieistotne, czy towarzyszy jej śpiew, czy nie, idzie w kierunku abstrahowania od znaczeń słów i tworzy coś w rodzaju czysto symbolicznego twierdzenia"[12].

Jeśli zgodnie z tą sugestią słuchamy pieśni Brahmsa *Immer leiser wird mein Schlummer* i abstrahujemy od jej słów, to docieramy do „czystego, symbolicznego gestu". Odczytujemy go z kształtu linii melodycznej, z układu interwałów, z rozkładu napięć harmonicznych, dynamiki, barwy, tempa utworu i docieramy do tego, co Cone nazywa „ludzkim potencjałem ekspresywnym" zawartym w muzycznym geście. Dla teorii Cone'a charakterystyczne jest jednak to, że każe nam odczytywać nie tyle pojedyncze muzyczne gesty, jako nawiązujące do ekspresji ciała czy głosu ludzkiego: cały utwór mamy słyszeć jak koherentny dramat psychologiczny. Można więc powiedzieć, że wszystkie elementy organizacji materiału muzycznego i jednostki formalne dzieła wspólnie budują ten całościowy „gest" domniemanej postaci czy narratora. Tym samym, ujawnia się nam tytułowy „głos kompozytora", który nasyca ów dramat osobistymi treściami.

[12] Edward T. Cone, op. cit., s. 160.

Kłopot polega na tym, że Cone najwyraźniej nie odróżnia dwóch całkowicie odmiennych sposobów „ujawniania się" kompozytora w dziele. Po pierwsze bowiem, możemy myśleć o nim jak o autorze, który naznacza dzieło sztuki swoją osobowością. Po drugie — i tę perspektywę wyczytujemy z książki *The Composer's Voice* — kompozytor może stać się ukrytym narratorem, czy inaczej personą, w której dramat wnikamy słuchając utworu. Nie bardzo wiadomo jednak, dlaczego kompozytor miałby być zarazem autorem i postacią *resp.* narratorem dzieła. A do takiego pomieszania ról dochodzi właśnie w książce Cone'a. Wątpliwości biorą się także stąd, że wielu utworów instrumentalnych nie można słuchać tak, jakby były twierdzeniami wypowiadanymi przez narratora.

Taka uwaga pojawia się w wywodzie Jenefer Robinson, która stwierdza, że „wielu utworów słucha się lepiej, gdy dostrzegamy w nich odniesienia do tańca lub malarskiej ilustracyjności, w innych zaś — podobieństwo do równań matematycznych"[13]. Zdarza się też, że danemu dziełu przysługują jakby różne, choć równie cenne sposoby przejawiania się, co w nieunikniony sposób zachęca odbiorców do różnych sposobów słuchania. Ten fenomen ilustruje Robinson przykładem wielu Bachowskich saraband: można w nich dostrzegać — w duchu Cone'a — miłosne wyznanie albo słuchać ich po prostu jako tańców. Robinson słusznie sprzeciwia się absolutyzowaniu roli muzycznej persony. Poszukiwanie jej dramatu w każdym utworze muzyki instrumentalnej jest szkodliwym uproszczeniem. Robinson doradza nam raczej „słuchanie utworu w różnych kontekstach, bo to może ukazywać różne aspekty jego ekspresywnego potencjału"[14]. W tym miejscu autorka posługuje się przykładem kwartetów op. 33 Haydna, do opisania których nie bez słuszności stosuje się niekiedy metaforę rozmowy. Ta muzyka może być postrzegana jako rozmowa toczona przez kwartet dyskutantów. Jednak walor „konwersacyjny" nie jest jedynym ekspresywnym walorem tych utworów. Błędem byłoby uznawanie metafory konwersacji za jakiś obowiązujący szablon słuchania tych kwartetów. Podobnie jest z modelem persony. Błędem jest traktowanie przez Cone'a każdego utworu muzyki instrumentalnej jako psychologicznego dramatu persony. Natomiast istnieją powody, by model ten z powodzeniem zastosować wobec wielu czysto instrumentalnych utworów romantycznych.

Jenefer Robinson zasadniczo zgadza się więc ze Stephenem Daviesem. Różni ich jednak pewien detal. Otóż zdaniem Robinson, istnieją takie utwory, które dzięki koncepcji persony odsłaniają nam pełnię swego ekspresywnego

[13] Jenefer Robinson, op. cit., s. 325.

[14] Ibidem.

potencjału. A zatem powinniśmy je interpretować za pomocą tej koncepcji, bo w przeciwnym razie nie docenimy całego ich bogactwa.

Intermezzo op.117

Zanim autorka zajmie się analizą fortepianowego *Intermezza b-moll* Brahmsa, podaje kilka — jej zdaniem — bezdyskusyjnych przykładów korzyści płynących z „zaufania" muzycznej personie. Jest wśród nich *X Symfonia* Szostakowicza, w której głos persony jest tożsamy z głosem kompozytora. „Szostakowicz zawiera w Symfonii motyw autografu, oparty na dźwiękach D–Es–C–B, co odpowiada niemieckiej transkrypcji inicjałów D. Sch" — zaznacza Robinson i wyjaśnia anglojęzycznym czytelnikom, że w języku niemieckim „H" to po prostu „B z kasownikiem", zaś transkrypcja fonetyczna „Es" to tyle, co „S". Zaraz potem autorka dopowiada, że ten sam „motyw autografu pojawia się ponownie w *VIII Kwartecie smyczkowym*"[15]. Dodaje, że Salomon Volkov w biografii kompozytora powołuje się na samego Szostakowicza: o II części swojej *X Symfonii* miał powiedzieć, że stanowi ona muzyczny portret Stalina. To wszystko sprawia, że istnieją uzasadnione racje, by uznać ten utwór za rodzaj autobiograficznego świadectwa kompozytora na temat czasów, w których tworzył. Racje te są zachętą do takiej analizy struktur dźwiękowych, które odsłonią „wewnętrzną narrację" persony — kompozytora. I tu pojawia się kolejny, ważny argument. Jenefer Robinson przypomina, że analiza dzieła sztuki powinna spełniać dwa wyznaczone przez Monroe C. Beardsleya kryteria: spójności i pełni (*congruence and plenitude*). Jeśli dostrzeżemy w utworze „głos kompozytora", nasza interpretacja ma szansę zbliżyć się do istoty samego dzieła. Ma tym samym szansę spełnić oba warunki stawiane przez Beardsleya. I tak właśnie dzieje się w przypadku analizy *Intermezza b-moll* op. 117 Brahmsa. (Zauważmy, że Robinson traktuje słowa analiza i interpretacja zamiennie, jak synonimy).

„Interpretacja utworu muzycznego powinna być spójna z tym, co wiemy na temat kompozytora — włączając w to praktykę kompozytorską, przekonania i postawy"[16]. Powinna też przyczyniać się do ujawnienia jednolitego i pełnego obrazu dzieła. W przypadku późnej, romantycznej miniatury Brahmsa, to „ujawnienie pełni" utożsamia się z dostrzeganiem w utworze spójnej historii opowiadanej przez personę. Ta historia nie przesłania wcale analizy materiału dźwiękowego. Robinson analizuje go poprawnie i rzetelnie. Lecz gdy krok po

[15] Ibidem, s. 331.

[16] Ibidem, s. 332.

kroku wskazuje na zmiany w planie melodycznym i harmonicznym, wyprowadza z nich nie zawsze uprawnione wnioski na temat „słodko-gorzkiego" charakteru ekspresji. Zwodnicze rozwiązania, opóźnianie nadejścia toniki, dysonanse, modulacje do odległych stref tonalnych pozwalają Robinson wydedukować, że oto rozgrywa się przed nią minidramat podobny do dramatu persony ukrytej w pieśni Brahmsa *Immer leiser*. Struktura A–B–A' podpowiadałaby, że mamy do czynienia z konfliktem pomiędzy dwiema postaciami dramatu. Jednak materiał części A i B jest tak silnie wzajemnie powiązany melodycznie i harmonicznie (co Robinson pokazuje w formalnej części swojej analizy), że można tu raczej mówić o wewnętrznym konflikcie jednego bohatera. Słodko-gorzki charakter *Intermezza* bierze się przede wszystkim stąd, że ta sama persona próbuje z dwóch odmiennych perspektyw opowiadać o swoim tragicznym losie. Arpeggiowy charakter tematu A i sposób, w jaki opóźniany jest powrót do toniki, nadaje mu szczególną, jękliwo-pytającą jakość. Oto cel, jakim miałoby być rozwiązanie napięcia, leży wciąż poza zasięgiem bohatera dramatu. Nieosiągalny cel igra z jego pragnieniem. Coś w rodzaju ulgi pojawia się wraz z nadejściem stabilnego tonalnie tematu B, który dzięki gęstej, akordowej strukturze i trybowi majorowemu stanowi przeciwwagę dla chwiejnych, modulujących, arpeggiowych struktur tematu A. Jednak wraz z pojawieniem się silnej chromatyzacji wewnątrz tematu B przekonujemy się, że ten spokój był pozorny. Temat B trwa tylko szesnaście taktów i zaraz po ich wybrzmieniu następuje powrót do materiału tematu A, którego intensywne przetwarzanie trwa już do końca utworu. Najbardziej zagadkowy jest dla Robinson czternastotaktowy, zamykający utwór odcinek oznaczony jako *Più adagio*, w którym pozornie spokojniejszy temat B przeplata się z pełnym pasji i niepokoju materiałem tematu A. „Podstawowe pytanie interpretacyjne — pisze Robinson — dotyczy tego, w jaki sposób osiągnięte zostaje ostateczne rozwiązanie wewnętrznego konfliktu i złagodzenie napięcia między trybem minorowym i majorowym. Temat A w całości był utrzymany w trybie minorowym, cechowała go też silna chromatyzacja i jakby jękliwy charakter. Temat B jest zdecydowanie spokojniejszy i stabilny"[17]. Robinson pyta, jak rozumieć konkluzję, którą przynosi ostatni odcinek *Intermezza*. *Coda* ujawnia dwuznaczność minoru i majoru oraz silną interakcję materiału tematów A i B. Ostatnie dziesięć taktów przypomina o temacie A, ale Robinson zauważa, że zachowują one rysunek rytmiczny tematu B, jak również nawiązują do jego akordowej, stabilnej struktury. Jednak właściwe dla tematu B oscylowanie wokół tonacji Des-dur zostaje tu jednoznacznie porzucone na rzecz b-moll, tonacji tematu A.

[17] Ibidem, s. 342.

Autorka stwierdza więc, że choć jękliwy i niestabilny temat A powrócił w kształcie rytmicznym spokojnego tematu B, to ostatecznie nie można mówić o rozładowaniu niesionego przezeń napięcia. „Persona tylko częściowo pogodziła się ze swoim losem. Można byłoby też usłyszeć zakończenie utworu jako wyraz rozpaczy" — stwierdza Robinson i dodaje, że „różni pianiści mogą obrać tu każdą z tych [ambiwalentnych] dróg i w ten sposób ukazać różne rozwiązania tego samego dramatu psychologicznego[18]".

Widzimy więc, że Robinson nie postuluje jednej, właściwej interpretacji warstwy ekspresywnej, która w jednoznaczny sposób wypływałaby z analizy warstwy formalnej dzieła. Dopuszcza rozmaite odczytania wewnętrznego dramatu persony, zarówno na poziomie interpretacji wykonawczej, jak i na poziomie interpretacji odbiorczej. Ważne jest jednak, by wszystkie te interpretacje spełniały warunki kongruencji i pełni, starając się jak najgłębiej wejść w ekspresywne treści dzieła.

Co zyskujemy zgadzając się na model persony? Robinson widzi trzy zasadnicze korzyści płynące z tej zgody.

Primo. Zdaniem Robinson, zyskujemy przeciwwagę dla różnych odmian teorii afektów. Nie tropimy już w muzyce instrumentalnej pojedynczych figur retorycznych, gestów, które „coś znaczą" na zasadzie rozpoznania kodu ekspresywnego. Nie słuchamy już pojedynczej struktury, ale całości, która jest koherentnym dramatem. Ekspresja muzyczna jest tu wynikiem procesu, nie zaś wyizolowanym gestem. Okazuje się, że ekspresja i forma utworu niekiedy są od siebie zależne. Ta myśl znajduje potwierdzenie w przytoczonych wcześniej rozważaniach Stephena Daviesa, który przyjmuje koncepcję persony w wersji słabej. Davies i Robinson zgadzają się co do tego, że istnieją utwory, w których ścisła korelacja między rozwojem formy i warstwy ekspresywnej sprzyja wyobrażaniu sobie dramatu psychologicznego opowiedzianego dźwiękami. Robinson twierdzi, że warunek ten spełnia właśnie *Intermezzo* op.117 Brahmsa. Wszystko to, co wydarza się w *codzie* oznaczonej jako *Più adagio*, wynika z wcześniejszych zdarzeń, zarówno w warstwie formalnej, jak i ekspresywnej. Nie dostrzeżemy tego, jeśli pozostaniemy wierni teorii wyglądów ekspresywnych, bo ona skupia się na pojedynczych, muzycznych gestach, które rozpoznaje się podobnie, jak smutek psa bernardyna.

Secundo. Emocje, które komunikuje nam persona odsłaniając swój dramat, zyskują — zdaniem Robinson — walor kognitywny i dzieje się tak nawet w przypadku muzyki, która potrafi obyć się bez słów. Tutaj autorka zasadniczo podąża

[18] Ibidem, s. 343–344.

tropem wyznaczonym przez Jerrolda Levinsona w eseju o uwerturze *Hebrydy*. Sprawę komplikuje jednak fakt, że Robinson nie posługuje się wyłącznie przykładem muzyki absolutnej, bo do zilustrowania swoich refleksji wybiera też poruszającą pieśń Brahmsa *Immer leiser*. Każe nam abstrahować od tekstu pieśni, co na wstępie już rozdrażnia każdego przeciwnika koncepcji persony. Bo jak można abstrahować od opowiedzianej słowami historii o umieraniu? I jak następnie usłyszeć umieranie w samych dźwiękach? W przypadku *Intermezza b-moll* Brahmsa sprzeciw jest już mniejszy. Można bowiem zgodzić się z Robinson, że jej analiza wykracza poza czarno-białe widzenie emocji. Persona nie tylko rozpacza, ale próbuje stawiać czoła fatum, buntuje się, ale wreszcie godzi się na swój los. Te wahnięcia nastrojów oddaje zmienny charakter odcinków zwanych przez Robinson tematem A i tematem B. Niełatwo przekonać do tej perspektywy analityka z krwi i kości. Jednak niejeden wykonawca w głębi serca przyzna, że intuicyjnie zgadza się na propozycję Robinson. Jej analiza pomaga słyszeć *Intermezzo b-moll* wielowymiarowo, dostrzegać ambiwalencję pozornie jednobarwnych emocji, co otwiera różne drogi interpretacyjne przed osobą wykonującą ten utwór.

Tertio. Utwór posiadający personę staje się automatycznie zdolny do „bycia o emocjach", które wyraża. Pieśń *Immer leiser* Brahmsa jest więc już nie tylko opowieścią o umieraniu bohaterki *resp.* persony, co o umieraniu w ogóle. Staje tuż obok wielkich dzieł literackich, które — poprzez fikcyjne postacie i ich jednostkowe losy — opowiadają życiu w ogóle. *Intermezzo b-moll* można odczytać jako egzystencjalne *credo* samego Brahmsa, który przecież cykl op. 117 opatrzył podtytułem „trzy kołysanki dla mojego smutku". Nie jest więc chyba wielkim nadużyciem hermeneutycznym, by o jego późnych utworach fortepianowych myśleć w kontekście bolesnej straty czy wspomnienia tego, co minęło bezpowrotnie.

Quatro. Czwarty wniosek wydaje się być nieuprawnionym uogólnieniem, a zarazem ciosem wymierzonym w samo serce teorii wyglądów emocjonalnych. Cała muzyka instrumentalna, jak pieśń i literatura — powiada Robinson — jest zdolna do wyrażania żywych, zabarwionych kognitywnie emocji, a nie tylko, jak chciałby tego Kivy, do ukazywania pewnego konturu ekspresywnego. A skoro tak, to nie ma sensu utrzymywać, jak czyni to Kivy, że muzyka i literatura są sztukami antytetycznymi.

Persona (non) grata

Co razi w koncepcji Jenefer Robinson? Po pierwsze, nie do końca wiadomo, dlaczego tylko persona daje interpretatorowi dostęp do uczuć „wyższego rzędu" i do całościowego obrazu ekspresywności utworu. Pamiętajmy, że Robinson dba o poprawność analizy na poziomie formy dzieła. Powstaje pytanie, czy „reszta" nie ujawnia się interpretatorowi właśnie dzięki temu, że dokonał rzetelnej analizy struktur dźwiękowych? Ta „reszta" — można by powiedzieć — zależy od talentu, wrażliwości, od analitycznego „jasnowidzenia", którym naznaczone są wielkie interpretacje muzykologiczne. Jest więc czymś podmiotowo-przedmiotowym. Nie tkwi w samym przedmiocie analizy, ale ma charakter relacji zachodzącej między wrażliwym podmiotem a przedmiotem czekającym na swego odkrywcę. Po co więc mnożyć byty i powoływać do życia domniemanego narratora opowieści?

W koncepcji Robinson irytujące jest nie tyle samo powołanie do życia domniemanego narratora, co pomylenie perspektywy zewnętrznej (odbiorca) i wewnętrznej (dzieło muzyczne). Zarówno Robinson, jak i Cone próbują nas przekonać, że docierają do wewnętrznej narracji, do tego strumienia emocji i myśli (element kognitywny jest tu niebagatelny), które są obecne w muzyce. Tu właśnie rodzi się trudność. To, co wewnętrzne poznajemy dzięki zewnętrznemu. Tworzymy przecież zewnętrzną narrację o muzyce, która jest interpretacją utworu. Uzurpuje sobie ona prawo do jakiejś szczególnej trafności interpretacyjnej. Zupełnie, jakby dokonujący analizy słuchacz uczestniczył w czymś na kształt seansu spirytystycznego i nawiązywał kontakt z duchem twórcy. Przez osobę interpretatora, który buduje narrację o dziele, „prześwieca" narracja samego dzieła. Nie ma sposobu, by te dwie narracje od siebie oddzielić. Bo to przez interpretatora i jego analizę przemawia ukryta w dźwiękach persona. Sprawę komplikuje jeszcze obecność ogniwa pośredniego — wykonawcy. Narracja wykonawcy, narracja dzieła i narracja odbiorcy nie są chyba jednością. Wydaje się zatem, że Jenefer Robinson powinna poświęcić nieco więcej uwagi na stworzenie jasnej dystynkcji pomiędzy samą narracją muzyczną a narracją o muzyce. Trudność polega na tym, że zarówno jedna, jak i druga ma jakby dwustopniowy charakter. Można bowiem powiedzieć, że narrację muzyczną tworzy kompozytor i wykonawca. Jednak w tym, co płynie do naszych uszu od wykonawcy zawiera się też coś w rodzaju narracji o muzyce. Bo interpretacja wykonawcza sama w sobie staje się — by zastosować terminologię Cone'a — „bezsłownym twierdzeniem" wygłaszanym przez artystę. Aby obronić

koncepcję persony, należałoby poświęcić więcej uwagi kwestii jej sposobu istnienia. W przeciwnym razie, dotyka nas coś w rodzaju narracyjnej schizofrenii. Nie wiemy już, gdzie mieszka persona. W nas, w dziele czy w wykonawcy? W muzycznym dyskursie czy w dyskursie o muzyce?

SUMMARY

Persona (non) grata. Does the absolute music need a narrator?

Some narrative interpreters of absolute music canon — as Jenefer Robinson or Edward T. Cone — tend to perceive it as the symbolic utterance of a virtual musical character. This character, called *musical persona*, is supposed to have the ability to sustain listener's interest as characters in literary fiction do. The explanation for the fact that the piece of music is „powerfully moving" is that it depicts a „musical persona's psychological drama". In my paper I want to concentrate on Jenefer Robinson's influential book *Deeper than Reason* and her conception of musical persona which seems to be highly controversial.

KEYWORDS: music alone, persona, narration