

Krzysztof Lipka

Ilustracyjność a programowość w muzyce

Sztuka i Filozofia 14, 101-111

1997

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Krzysztof Lipka

ILUSTRACYJNOŚĆ A PROGRAMOWOŚĆ W MUZYCE

W tradycyjnej estetyce od dawna toczy się spór o to, czy muzyka może wyrażać pozamuzyczne treści. Działalność zwolenników występowania literackich treści w muzyce (zarówno kompozytorów, jak i teoretyków) doprowadziła do nieco sztucznego podziału dzieł. Mówi się więc o muzyce „absolutnej”, czyli wolnej od treści pozamuzycznych, oraz o takiej muzyce, która przekazuje konkretne myśli czy wręcz wątki fabularne. Tę drugą grupę dzieł zwykło się nazywać muzyką ilustracyjną lub programową. Przyjąwszy założenie, że muzyka faktycznie dzieli się na „absolutną” i „nieabsolutną”, pragniemy wprowadzić jasne rozgraniczenie dwóch stosowanych w muzykologii pojęć: ilustracyjności i programowości w muzyce.

Oba powyższe terminy stosowane są często zamiennie i nieprecyzyjnie. Aby jasno wykazać różnicę pomiędzy zjawiskami ilustracyjności i programowości w muzyce, należy zastanowić się nad sposobem ich funkcjonowania w samym dziele i w psychice odbiorcy.

CZY ILUSTRACJA MUZYCZNA JEST CYTATEM

Celem zarówno ilustracyjności, jak i programowości w muzyce jest wywołanie skojarzeń pozamuzycznych w trakcie aktu percepcji dzieła. Aby cel ten zrealizować, ilustracyjność i programowość posługują się odmiennymi metodami; rozróżnienie tych metod pozwoli oddzielić od siebie oba interesujące nas zjawiska.

Zanim przejdziemy do tego problemu, musimy zbadać, na ile zjawisko określone terminem „ilustracja” zbliżone jest do cytatu? Przez pojęcie cytatu rozumiemy włączenie w obręb własnego dzieła fragmentu lub całości cudzej wypowiedzi. Aby jednak dane zapożyczenie mogło być określone mianem cytatu, musi zostać spełniony pewien zasadniczy warunek: obie wypowiedzi – zapożyczona i zapożyczająca – muszą należeć do tej samej rzeczywistości (sztuki lub nauki). Ponadto obie wypowiedzi muszą się posługiwać tym samym językiem (kodem znaków, medium). I tak np. obcy tekst literacki dołączony do muzyki nie jest cytatem,

podobnie jak nie jest nim przytoczenie w pewnym miejscu utworu literackiego melodii. Mówi się nieraz potocznie, że autor powieści zacytował jakiś fragment muzyczny; określenie jednak tego rodzaju zjawiska mianem cytatu wprowadza niepotrzebny zamęt, gdyż melodia przywołana w powieści nie staje się przez to jej fragmentem, ale pozostaje w dalszym ciągu muzyką, czyli zjawiskiem nieliterackim.

Zjawisko ilustracji w muzyce jesteśmy zatem skłonni zakwalifikować jako dość specyficzny rodzaj cytatu, w którym zostaje utrzymany typowy dla danego gatunku język wypowiedzi – dźwięk. Tego rodzaju cytaty nie spełnia jednak innego warunku: zapożyczony jest nie z dzieła innego twórcy, lecz z całkowicie innej rzeczywistości – ze świata otaczającego. Dlatego też mówimy o *specyficznym* rodzaju cytatu i konsekwentnie określamy go innym terminem – „ilustracji”, podkreślając jego odmienność od cytatu *sensu stricto*.

Jakie zatem różnice zachodzą pomiędzy cytatem muzycznym a ilustracją? Język wypowiedzi – dźwięk – nie zmienia się. Ulegają natomiast w przypadku muzycznej ilustracji pewnej zmianie niektóre jego cechy. O ile w cytacie muzycznym *sensu stricto* zostaje zachowane sztuczne źródło dźwięku – instrument muzyczny, o tyle przy zjawisku ilustracji następuje wymiana źródła dźwięku z *naturalnego* – na sztuczne. Pociąga to za sobą przede wszystkim zmianę jednej z drugoplanowych cech dźwięku, jego barwy. Jednocześnie zaś zachowane zostają podstawowe cechy melodii: charakterystyczne relacje wysokości i czasu trwania pomiędzy dźwiękami składowymi motywu ilustracyjnego.

Tak jest jednak jedynie z pozoru. Żaden bowiem z kompozytorów nie notuje cytowanego np. kukania kukułki w jego absolutnej, wymierzalnej w hercach wysokości. Podobnie nie zachowuje obliczalnej stoperycznej relacji czasowej. Utrzymana zostaje jedynie *względna* wysokościowa i rytmiczna struktura polegająca na wzajemnym ustosunkowaniu składników dźwiękowych w czasie i przestrzeni. To przybliżenie musi mieścić się w takich granicach prawdy dźwiękowej, by motyw ilustracyjny był bezwarunkowo trafnie odczytany. Czyli w przypadku ilustracji kompozytor dąży jedynie do uzyskania maksymalnie możliwego wysokościowego i czasowego podobieństwa między nowym tworem dźwiękowym i jego pierwowzorem. Jeżeli przyjrzymy się teraz zmianie źródła dźwięku z naturalnego na sztuczne, okaże się, że i pod tym względem sytuacja przedstawia się identycznie. Kompozytor dąży do uzyskania maksymalnego podobieństwa kolorystycznego przez zastosowanie instrumentu najbardziej zbliżonego brzmieniem do naturalnego zjawiska. Zostaje przy tym również

zachowana identyczność barwy poszczególnych dźwięków motywu ilustracyjnego, podobnie jak zachowana jest jego wewnętrzna struktura wysokościowa i czasowa.

Okazuje się zatem, że pod względem wierności wobec pierwowzoru motyw ilustracyjny nie różni się od cytatu muzycznego *sensu stricto*, bowiem także w tym drugim przypadku cechy pierwowzoru najczęściej ulegają zmianie. Kompozytor przenosi zapożyczony motyw do innego rejestru lub tonacji (zmiana absolutnej wysokości), w inne tempo (zmiana bezwzględniego czasu trwania), czy na inny instrument (zmiana barwy). Pozostaje niezmieniona jedynie struktura wewnętrznych relacji, a nie obiektywne, fizyczne wartości dźwięku. Jeżeli weźmiemy jeszcze pod uwagę, że w przypadku cytatu często zmienia się harmoniczne oblicze motywu, a z drugiej strony wiele motywów ilustracyjnych zaczerpniętych z rzeczywistości zostaje o tę harmonię wzbogaconych (np. kukanie kukułki), okazuje się, że motyw ilustracyjny może być wcale nie dalszy od pierwowzoru niż cytad *sensu stricto*.

Tak więc różnica pomiędzy cytatem muzycznym a ilustracją nie wynika bynajmniej ze sposobu podejścia twórcy do pierwowzoru. Jedyna różnica między tymi zjawiskami polega na tym, że w przypadku ilustracji występuje zmiana źródła dźwięku z naturalnego na sztuczne, która nie pojawia się w przypadku cytatu. Co więcej, nawet i w cytacie *sensu stricto* można taką zmianę zaobserwować, jeżeli w utworze instrumentalnym cytowany jest fragment dzieła wokalnego. Dochodzimy więc do wniosku, że zjawisko ilustracji jest w zasadzie jedynie odmianą cytatu. Takim jego rodzajem, w którym pierwowzór należy nie do innego dzieła sztuki, lecz do otaczającej rzeczywistości. Ta jedyna, drobna na pozór różnica pociąga za sobą dość istotne konsekwencje. Jeżeli bowiem mówimy o realistycznym przenoszeniu zjawisk świata rzeczywistego w dziedzinę sztuki, używamy słowa „naśladownictwo”, które jest nie na miejscu w przypadku muzycznego cytatu.

SPOSOBY FUNKCJONOWANIA ILUSTRACYJNOŚCI I PROGRAMOWOŚCI

Dążenie kompozytorów do maksymalnej wierności odwzorowania przy stosowaniu muzycznej ilustracji dowodzi, że mamy tu do czynienia właśnie z tendencjami o wyraźnym charakterze naśladowczym. Kiedy np. Daquin w miniaturze klawesynowej wprowadza ilustrację w postaci głosu kukułki, stara się o maksymalną wierność motywów muzycznych

w stosunku do pierwowzoru. Kompozytor odwzorowuje odpowiednie interwały, rejestr brzmieniowy, akcentację, a nawet przerwy pomiędzy motywami. Beethoven w VI Symfonii dobiera specjalny instrument, który oddaje dodatkowo maksymalnie zbliżoną barwę głosu kukułki. Widać więc, że ilustracyjność oddaje pozamuzyczne treści metodą *naśladowczą*, czego nie czyni cytat muzyczny, nawet wtedy, gdy oba zabiegi nie różnią się w doborze środków technicznych.

Programowość posługuje się metodą całkowicie odmienną: nie cytuje (nie naśladuje) zjawisk pozamuzycznych, ale opowiada o nich językiem dźwięków. Muzyka programowa stara się opisywać zdarzenia, historie, fabułę, zasugerowane przez kompozytora dołączonym programem literackim, komentarzem, mottem lub tytułem. Treść ich ma być następnie przekazywana przez muzykę. Programowość polega więc na referowaniu treści pozamuzycznych metodą *narracyjną*.

Z powyższej różnicy w metodzie referowania treści wynika następna cecha zdecydowanie różniąca oba zjawiska. Wiadomo bowiem, że naśladować wszystkiego się nie da, opowiadać zaś można o wszystkim bez wyjątku i w nieskończoność. Naśladować dźwiękami można jedynie zjawiska dźwiękowe i to także nie wszystkie, tylko charakterystyczne, krótkie i niezmiennie. Kukanie kukułki wyśmienicie się do tego celu nadaje, spełniając wyżej wymienione warunki, stąd taka jego obfitość w literaturze muzycznej. Jeden kilkakrotnie powtórzony motyw jasno od razu objawia słuchaczowi, jakie zjawisko ze świata rzeczywistego autor dzieła pragnął naśladować. Dlatego też ilustracje w muzyce są zazwyczaj strukturami krótkimi, nieskomplikowanymi, składającymi się z kilku zaledwie dźwięków. Ilustracyjność operuje *szczegółem*, wtapia krótki cytat w obręb większej całości.

Natomiast programowość, opowiadając długie koleje ludzkiego życia, całych nieraz pokoleń, przedstawiając wielkie plany natury, nie może ograniczać się do szczegółu; dotyczy całego dzieła muzycznego.

Z dwóch powyższych różnic pomiędzy ilustracyjnością a programowością wynikają dalsze konsekwencje. Jeżeli ilustracyjność operuje naśladownictwem dźwiękowego szczegółu, to zasięg zjawisk, które nadają się do muzycznego odzwierciedlenia, jest nader *ograniczony*: obejmuje on tylko te zjawiska dźwiękowe świata otaczającego, które są najbardziej podstawowe, typowe i człowiekowi bliskie. Dlatego w muzyce pojawiają się ilustracje tylko niewielkiej liczby zjawisk świata zewnętrznego, jak kukanie kukułki, burza, szum lasu czy wiatru, kapanie kropel deszczu, śmiech lub płacz. Te bowiem zjawiska z racji swej typowości (kukanie

kukułki), podstawowości (burza, deszcze) lub swojskość (płacz, śmiech) są łatwe do rozszyfrowania. Tam gdzie ilustracyjność przestaje być ewidentna, przestaje przecież być ilustracyjnością, a staje się samoczynnie muzyką absolutną. Np. gdyby któryś z kompozytorów zapragnął zilustrować dźwięki wydawane przez kapanie kropel krwi z rany jakiegoś bohatera, musiałby już opatrzyć utwór odnośnym komentarzem słownym. Inaczej dźwięki kropel niechybnie zostałyby przez słuchacza skojarzone ze zjawiskiem bardziej podstawowym, częstszym, powszedniejszym: deszczem.

Jedynie programowość może oderwać się od zjawisk typowych, podstawowych i bliskich i opisywać wszelkie zjawiska i wydarzenia, o ile skieruje uwagę słuchacza na właściwe tory specjalnie dobranym komentarzem w postaci tytułu, motta lub dołączonego tekstu literackiego. Zatem zasięg zjawisk, które może zaprezentować słuchaczowi muzyka programowa jest *rozległy*, bez żadnych ograniczeń. Różnicę w zakresie zjawisk, które może oddać ilustracyjność i programowość, widać wyraźnie w literaturze muzycznej. Przywołuje ona w nieskończoność kilka podstawowych efektów ilustracyjnych (kukułka, burza), znacznie obszerniej rozbudowaną problematykę odnajdując w dziełach programowych.

ILUSTRACYJNOŚĆ I PROGRAMOWOŚĆ W ODBIORZE

Powyższe rozważania zwróciły uwagę na trzy zasadnicze różnice w samym sposobie funkcjonowania ilustracyjności i programowości w obrębie dzieła muzycznego. Dalsze cechy, zdecydowanie różniące oba te zjawiska, wynikają z ich odmiennego wpływu na psychiczną postawę odbiorcy. Całkowicie bowiem zrozumiałą jest fakt, że inaczej przemawia do słuchacza naśladownictwo, inaczej zaś opowiadanie. W przypadku ilustracji muzycznej krótka struktura dźwiękowa budzi w słuchaczu (lub przynajmniej budzić powinna) konkretne *skojarzenia* ze znanym z rzeczywistości zjawiskiem dźwiękowym. Czyli ilustracyjność, aby wywołać owo skojarzenie, musi opierać się na pewnych doświadczeniach słuchowych odbiorcy, który przeprowadza paralelę pomiędzy strukturami dźwiękowymi muzyki i otaczającej go rzeczywistości.

Inaczej pod tym względem rzecz ma się z programowością: słuchacz przygotowany jest przez słowny komentarz; sugerując się nim, świadomie doszukuje się w strukturach muzycznych pewnego wątku fabularnego. Konstruuje akcję lub obraz pod wpływem narracji dźwiękowej samodzielnie, a więc aktywizuje w tym przypadku projekcję psychiczną typu

fantazjowania. Tego typu reakcja ma o wiele mniej wspólnego z doświadczeniem danej osoby, wymaga za to większej dawki wyobraźni.

Wrażenia powstające w słuchaczu pod wpływem muzyki „nieabsolutnej” są w przypadku zjawiska ilustracyjności *konkretne*, dość ściśle określone i zbliżone u wszystkich odbiorców. Najmniej nawet wyrobiony odbiorca muzyki usłyszy w miniaturze Daquina i w VI Symfonii Beethovena kukanie kukułki. Nie będzie mieć wątpliwości co do znaczenia tego układu dźwięków, ani też żadnych innych – wynikających logicznie z toku utworu – skojarzeń.

Natomiast muzyka programowa realizuje treści pozamuzyczne zdecydowanie oddalające się od konkretności. O ile ilustracyjność oddaje wiernie określone detale, o tyle programowość, zwracając się od szczegółu ku całościom, rezygnuje z konkretności na rzecz *niedookreśloności*. Muzyka programowa nie przedstawia sprecyzowanych faktów, ani też nie budzi konkretnych skojarzeń; mogą je jedynie wywoływać szczegóły ilustracyjne wtopione często w tkankę programowej kompozycji. Jeśli więc proces identyfikacji każdego cytowanego szczegółu ilustracyjnego (na podstawie doświadczenia) przebiega u każdego słuchacza stereotypowo, to konstruowanie wątku dramatycznego programowego utworu (za pomocą fantazjowania) u każdego przebiega w sposób odmienny i indywidualny.

Należy oczywiście zastrzec, iż mowa tu jedynie o powstawaniu wrażeń, których obecność w psychice odbiorcy płynie z bezpośredniego i koniecznego rozumienia logicznych struktur muzyki. Mogą bowiem powstawać i wrażenia inne, które zależą od psychiki słuchacza lub są wynikiem skojarzeń wtórnych. Nie wynikają one z intencji kompozytora i mogą powstawać również pod wpływem muzyki absolutnej, jednak nie są przecież logiczną konsekwencją układów dźwiękowych.

ILUSTRACYJNOŚĆ I PROGRAMOWOŚĆ A MUZYKA WOKALNA

Muzyka wokalna, choć genetycznie bardziej naturalna i pierwotna, niż instrumentalna, od strony estetycznej jest gatunkiem bardzo złożonym, wymagającym refleksji nad wzajemną zależnością muzyki i słowa. Niektórzy badacze (np. J.M. Chomiński) uważają, że nie sposób analizować kompozycji wokalnych w oderwaniu od tekstu, inni zaś (np. R. Ingarden) traktują dzieła ze słowami jako muzykę niepełną, nieautentyczną, nieczystą, bo „nieabsolutną”. Wydaje się, że obie te postawy są zbyt ekstremalne, by utrafić w sedno problemu (pierwsza bliższa jest praktyce,

druga prawdziwej logicznej). W gruncie rzeczy muzyka z tekstem jako połączenie dwóch odrębnych sztuk – słowa i dźwięku muzycznego – stoi na ich pograniczu: jest najprostszym przejawem sztuki synkretycznej. Dzieła z tekstem nie można więc traktować jako całości muzycznej, niemniej nie jest ono muzyką „nieczystą”. Dzieło wokalne może być bowiem wykonane bez tekstu (na wokalizie), nie tracąc przy tym nic ze swej muzycznej zawartości. Zanikną wówczas tylko niemuzyczne walory dźwiękowe (słowa).

Problem ilustracyjności należałoby więc zbadać, przeprowadzając dokładną analizę tekstu muzycznego w oderwaniu od słów (na wokalizie) i dopiero wówczas uzyskane wyniki porównać z treścią przyłączonego tekstu literackiego. Okaże się wówczas, że muzyka powiązana bywa z tekstem dwojako: albo poprzez stworzenie ogólnego klimatu odpowiadającego atmosferze tekstu literackiego, albo poprzez ilustrowanie go dopasowanymi motywami naśladowczymi. Na przykład ten drugi przypadek spotykamy w pieśni Schuberta *Erkönig*, której partia fortepianowa wyraźnie sugeruje tętent pędzącego konia; jest to zdecydowanie element ilustracyjny. Z pierwszym typem mamy do czynienia np. w pieśni *Doppelgänger*, w której oba teksty, muzyczny i literacki, mają jedynie wspólny klimat, wzajemnie się dopełniają. W utworze tym sama muzyka nie ilustruje dźwiękowo treści wiersza (nie jest zresztą do tego zdolna ze względu na omawianą już specyfikę ilustracyjności: jej nieprzystosowanie do szerszej tematyki ogólnej).

Tak więc muzyka wokalna może być bądź typem muzyki ilustracyjnej, o ile występują w jej warstwie dźwiękowej elementy naśladowcze, bądź też muzyką absolutną połączoną jedynie luźno z tekstem, którego ewentualne usunięcie niczego w dziele muzycznym nie zmienia. Muzyka wokalna nie może natomiast reprezentować typu programowego, bowiem rolę programu spełnia tu samo słowo, które jest już z założenia z muzyką połączone. Gdy odrzucimy tekst wraz z tytułem i wykonamy utwór na wokalizie, wówczas stanie się on (o ile tylko nie posiada elementów ilustracyjnych) muzyką absolutną. Zaś ten sam utwór wykonany wraz z tekstem stanowi taki rodzaj muzyki programowej, *której program prezentowany jest jednocześnie z muzyką*, przez podawane równocześnie słowo.

W ostatnim sformułowaniu tkwi jednak sprzeczność. Muzyka programowa to bowiem z założenia taka muzyka, która ma ambicje przekazywania treści pozamuzycznych i zarazem nie chce wiązać się ze słowem równocześnie podawanym. Posługuje się więc formą szczątkową tekstu

literackiego, aluzją do jego treści: jest muzyką z tekstem nie przyłączonym, lecz właśnie tylko zasugerowanym. W przeciwnym razie muzyka rezygnuje z najbardziej podstawowego założenia programowości, jakim jest pragnienie oddania treści literackiej *czysto* muzycznymi środkami. Dlatego muzyka wokalna z tekstem nie może zaliczać się do gatunku muzyki programowej. Z logicznego punktu widzenia oba te rodzaje wzajemnie się wykluczają.

Można zatem przyjąć, że muzyka programowa jest silnie zredukowanym rodzajem sztuki synkretycznej, w którym warstwa literacka pozostała jedynie w postaci szczątkowej, nie przeszkadzając całości w zachowaniu jej typowo muzycznego charakteru. Godząc się z tym tokiem rozumowania trzeba konsekwentnie zaznaczyć, że różnice pomiędzy muzyką z programem a muzyką z tekstem są w sensie logicznym niewielkie. Oba rodzaje wiążą się z tekstem literackim, oba też mogą wchłaniać elementy ilustracyjne. Różnice pomiędzy nimi polegają więc jedynie na:

1. różnym stosunku czasowym dźwięku i słowa (w muzyce wokalnej – równoczesny, w programowej – z założenia – słowo istnieje najpierw);
2. podejściu do tekstu (w muzyce wokalnej tekst występuje w całości, w programowej – w postaci zredukowanej).

Obie te różnice polegają, jak widać, na odmiennym podejściu do zagadnień raczej związanych z tekstem, niż z samą muzyką.

Tak więc sytuacja muzyki z programem zbliżona jest do sytuacji muzyki z tekstem, bowiem w obu przypadkach warstwy: dźwiękowa i słowna, są identycznie rozdzielne. Tak jak w muzyce wokalnej można odrzucić tekst słowny, nie naruszając warstwy czysto muzycznej, tak też można, nie tracąc nic ze ściślejszej muzycznej struktury dzieła, odrzucić jego program pozamuzyczny. Stwierdzenie to jest zresztą truizmem, choć dla naszych wywodów ważnym. Można słuchać kompozycji programowej, nie znając jej pozamuzycznej fabuły, nie wiedząc, że takowa w ogóle istnieje, można wreszcie świadomie od niej abstrahować i nie tracić przy tym najmniejszej bodaj części czysto muzycznych wrażeń dostarczanych przez dzieło. Natomiast w przypadku muzyki ilustracyjnej nie można abstrahować od treści pozamuzycznych, albowiem treści te powstają w nas samoczynnie, wywołane naśladownictwem-cytatem odwołującym się do naszego doświadczenia. W praktyce nie sposób zmusić się do rozpatrywania motywu ilustracyjnego w oderwaniu od jego naśladowczego znaczenia. Jest on rodzajem znaku dla każdego nieodwołalnie, odruchowo czytelnym. Od ilustracji w muzyce abstrahować więc się nie da. Wniosek jest jasny: *muzyka programowa daje ułatwioną możliwość pozamuzycznego*

kojarzenia, zaś muzyka ilustracyjna powoduje jego nieodwołalną konieczność.

Niesłusznie zatem, jak widać, zwolennicy muzyki absolutnej ciskali gromy na programowość. Faktycznym przeciwieństwem muzyki absolutnej jest bowiem muzyka ilustracyjna, a nie programowa, którą można przyjmować w czysto muzycznej postaci. Stąd i teoretyczny podział muzyki na absolutną i „nieabsolutną” jest w zasadzie równoznaczny z przeciwstawieniem muzyki abstrakcyjnej i ilustracyjnej. Przemawia za tym jeszcze jeden fakt: podział muzyki na absolutną i ilustracyjną istniał zawsze, przynajmniej od czasów głębokiego średniowiecza, zaś podział na muzykę absolutną i programową wydał się potrzebny dopiero w momencie pojawienia się programowości jako zjawiska. Idea programowości pojawiła się dopiero w XIX stuleciu, co świadczy o jej nienaturalności i wtórności. Jedyne ilustracja muzyczna, jako tendencja pierwotna, winna być uznawana za przeciwieństwo równie pierwotnej muzyki absolutnej.

Struktury ilustracyjne konstruuje się metodą kopiowania zjawisk dźwiękowych z rzeczywistości przez dźwiękowe zjawiska muzyczne. Ilustracyjność jest immanentną cechą dzieła muzycznego, w którym występuje, jest jego *cechą dźwiękową*, osiąganą przez zastosowanie środków *stricte* muzycznych. Natomiast programowość nie jest realizowana metodą dźwiękowego kopiowania; odbierając utwór możemy całkowicie od niej abstrahować. Programowość powstaje w oparciu o środki literackie, ów szcztakowy, zasugerowany jedynie program słowny. W konsekwencji musimy stwierdzić, że programowość *nie jest w ogóle zjawiskiem muzycznym*.

KONKLUZJE

Tak oto doszliśmy do najistotniejszej, ostatecznej różnicy pomiędzy ilustracyjnością i programowością: jedynie ilustracyjność jest zjawiskiem muzycznym. W rozważaniach, które nas do tego wniosku doprowadziły, zebraliśmy także inne różnice, dzielące oba te zjawiska. Niestety, zdarza się często, iż to, co można łatwo rozgraniczyć w teoretycznym rozważaniu, bywa nierozłączne w praktyce. Nie tyle jednak zakresy obu omawianych pojęć krzyżują się, ile programowość, lubiąca przybierać postać idei nadrzędnej, wykorzystuje często ilustrację muzyczną jako metodę. Kompozycja ilustracyjna nie może wykorzystywać programu jako środka, lecz utwór programowy doskonale posługuje się elementami ilustracyjnymi; te właśnie przypadki przeważają w praktyce.

Dzieła programowe operują zazwyczaj szeregiem ilustracyjnych szczegółów. Najlepszego przykładu kompozycji programowej realizowanej poprzez ilustracyjne szczegóły dostarcza VI Symfonia Beethovena. Motywy ilustracyjne tego dzieła (śpiew ptaków, odgłos piorunów) składają się w sumie na pozamuzyczny obraz, zasugerowany szcztątkowym komentarzem literackim (tytułami poszczególnych części).

Zasadnicze różnice pomiędzy ilustracyjnością i programowością, które udało się nam wyodrębnić w niniejszym szkicu, można ująć w następującym zestawieniu tabelarycznym:

	<i>Ilustracyjność:</i>	<i>Programowość:</i>
<i>referowanie:</i>	<i>naśladowcze</i>	<i>narracyjne</i>
<i>operowanie:</i>	<i>szczęgótem</i>	<i>całościowe</i>
<i>zakres treści:</i>	<i>ograniczony</i>	<i>rozległy</i>
<i>pobudzanie przy odbiorze:</i>	<i>koniecznego kojarzenia konkretnego</i>	<i>możliwego wyobrażenia niekonkretnego</i>
<i>środki:</i>	<i>muzyczne</i>	<i>pozamuzyczne</i>

Podział logiczny rodzajów muzyki pod względem jej stosunku do treści pozamuzycznych w świetle powyższych rozważań przedstawia się następująco:

- A. Dzieła instrumentalne należące do muzyki absolutnej, nie mające jakiegokolwiek związku z tekstem i treścią pozamuzyczną, np. *Fugi* Bacha.
- B. Dzieła instrumentalne należące do muzyki „nieabsolutnej”, czyli ilustracyjnej, oparte na efektach ilustracyjnych, lecz nie związane z tekstem lub programem, np. *Kukułka* Daquina.
- C. Dzieła instrumentalne zaopatrzone programem, który nie posługuje się elementami ilustracyjnymi, a więc zaliczające się do muzyki czystej, do której przyłączony jest pozamuzyczny program, np. *Preludia* Liszta.
- D. Dzieła instrumentalne opatrzone programem, który realizowany jest na zasadzie kumulowania efektów ilustracyjnych, a więc na zaliczające

- się do muzyki „nieabsolutnej”, ilustracyjnej, np. VI Symfonia Beethovena.
- E. Dzieła wokalne bez tekstu, bez elementów ilustracyjnych, a więc zaliczające się do muzyki absolutnej, np. *Koncert na głos i orkiestrę* Gliera.
 - F. Dzieła wokalne bez tekstu operujące efektami ilustracyjnymi wchodzące w zakres muzyki „nieabsolutnej”, tu przykładem mogą służyć fragmenty beztekstowe koloratur, np. z Arii z dzwoneczkami z opery *Lakme* Delibesa.
 - G. Dzieła wokalne z tekstem, który nie jest muzycznie komentowany efektami ilustracyjnymi, a więc zaliczające się do muzyki absolutnej z przyłączonym tekstem, np. *Doppelgänger* Schuberta.
 - H. Dzieła wokalne z tekstem komentowanym muzycznie efektami ilustracyjnymi, a więc zaliczające się do muzyki „nieabsolutnej”, np. *Erkönig* Schuberta.