

Michał Bristiger

Krytyka muzyczna a poetyka muzyki

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4, 56-66

1972

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.

Michał Bristiger

Krytyka muzyczna a poetyka muzyki *

W tytule mojej wypowiedzi zestawione zostały dwa pojęcia, z których jedno — „poetyka muzyki” jest niemal nieznaną, drugie zaś — pojęcie krytyki muzycznej — używane nazbyt swobodnie. Znalezienie dostatecznych uzasadnień dla Poetyki byłoby, jak sądzę, użyteczne dla Krytyki, sprzyjałoby ugruntowaniu jej teorii, a zarazem mogłoby się przyczynić do ograniczenia nadużyć jej nazwy, z wyraźną dla niej korzyścią. Celem dalszego wywodu jest zaznaczenie tego problemu.

Termin daw-
niej żywy

„Poetyka muzyki” jest zatem terminem nie używanym, odmiennie, niż poetyka w teorii literatury. Nie ma go ani w słownikach rzeczowych, ani w encyklopediach muzycznych. Termin ten był dawniej żywy, żeby tylko wspomnieć *Poétique de la musique*, wydany w 1785 r. traktat wszechstronnego Bernarda Germaine’a Lacépède’a, zaprzyjaźnionego z Buffonem naturalistą, kompozytorem i estetyką. Ale racjonalny Strawiński, ze swym znakomitym wyczuwaniem warstwy istotnej wśród pozorów, nazwał rów-

* Tekst referatu wygłoszonego na sesji poświęconej współczesnej krytyce artystycznej w Instytucie Sztuki PAN (9 marca 1972 r.).

niez swe wykłady *Poetyką muzyczną*, w czym dopatrzeć się można czegoś znacznie więcej niż tylko tytułu jednej niewielkiej książki. Idea Strawińskiego — idea poetyki muzycznej — bliższa z natury rzeczy kompozytorom, w aktualnej muzykologii wiedzy życie dość utajone, ledwie zaznaczając swe istnienie. W rozważaniach o krytyce muzycznej musi być jednak przywołana bardziej jednoznacznie.

Skąd ta potrzeba „poetyki muzyki” i jaki jej związek z krytyką muzyczną? Dla proponowanego wywodu obieramy konwencjonalnie punkt wyjścia w pierwszym zdaniu hasła o „Krytyce muzycznej” *Małej Encyklopedii Muzyki* PWN. Pisze w nim Stefan Jarociński: „Krytyka muzyczna wywodzi się wprawdzie z teorii muzyki i korzysta z zasobów wiedzy o muzyce, jaką dysponuje aktualnie muzykologia, ale sama nie jest dyscypliną naukową”. Rozważmy ów związek krytyki z teorią i sposób korzystania przez nią z wiedzy muzykologicznej.

Przede wszystkim musimy mieć na oku osobliwość muzyki i osobliwości jej terminologii. W przeciwnym razie na forum interdyscyplinarnym terminy łatwo staną się „fałszywymi przyjaciółmi”, nabiorą znaczeń nieprzewidzianych lub doprowadzą do pozornej zgodności poglądów. Grozi to już przy naszym pierwszym terminie — „teoria muzyki” jest bowiem terminem niejasnym i wieloznacznym. W swym obiegowym i zapóźnionym znaczeniu jest dyscypliną techniczną, pomyślaną niemal praktycznie z myślą o dydaktyce rzemiosła kompozytorskiego, nauką (raczej wiedzą) stosowaną, związaną z estetyką normatywną dawnych, akademickich stylów¹. Tak rozumia-

Punkt wyjścia

Teoria muzyki

¹ Krytykę „teorii muzyki” zob. w: A. Wellek: *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen Musikwissenschaft*. Frankfurt am Main 1963 Akademische Verlagsanstalt, s. 8 i n. Teoria muzyki sama jest kategorią zmienną historycznie i dana tu jej charakterystyka odpowiada jednej tylko fazie historii tego pojęcia. Ciekawe omówienie treści pojęciowych teorii muzyki dał ostatnio C.

na „teoria muzyki” nie spełni nadziei pokładanych w niej przez krytykę muzyczną, zabiegającą o ugruntowanie swych punktów widzenia. Natomiast w znaczeniu „muzykologii systematycznej” składa się ona z wielu nauk szczegółowych, które w całości wzięte zostają przeciwstawione „muzykologii historycznej”. Ten rozdział dyscypliny osobliwy jest dla dziedziny muzyki, lecz niekoniecznie sprzyja krytyce muzycznej.

Krytyka tylko
korzysta

Ścisłe naukowe dyscypliny podstawowe w niewielkim stopniu mogą być bezpośrednio przydatne dla krytyki artystycznej; chyba tylko jakieś wybrane działy psychologii czy socjologii nieempirycznej. Bezbronna wobec faktów naukowych krytyka muzyczna może właśnie tylko „korzystać z zasobów” wiedzy teoretycznej, jak o tym mówi encyklopedia. Czy pozostaje jej tylko bierna postawa? To przecież ostra linia demakracyjna między krytyką a ścisłą nauką (pamiętajmy, że chodzi m. in. o takie dziedziny podstawowe, jak akustyka, psychologia słyszenia itp.) sprawia, że obie dziedziny słabo do siebie przystają. Dorobek muzykologii jest więc zapożyczany dosłownie, ale i fragmentarycznie, a ta wiedza muzykologiczna daje zwykle na polu krytyki układy dość przypadkowe. Gorzej, kiedy terminy muzykologiczne zaczynają w niej funkcjonować tak jak w magii. Analogiczna, bierna postawa krytyki zaznacza się również wobec drugiej dziedziny muzykologii — wobec historii muzyki.

Krytyk zgadza się zwykle wewnętrznie, że przypadnie mu w udziale rola upowszechniania wiedzy, zwłaszcza że i sama historia muzyki traktowana jest najczęściej tak, jakby była tylko fragmentem historii kultury. Również i w związku z historią dochodzi najczęściej do zdominowania myśli krytycznej. Między muzykologią a krytyką muzyczną brak jest w

Dahlhaus w artykule *Musiktheorie* w: *Einführung in die Systematische Musikwissenschaft*. Hg. von C. Dahlhaus. Köln 1971 Musikverlag Hans Gerig.

sposób oczywisty jeszcze innej, rozbudowanej dyscypliny *pośredniczej* — domeny refleksji nad muzyką jako sztuką. Wiarogodniejszą dla niej nazwą byłaby „poetyka muzyki”.

Potrzeba pośrednika

U Strawińskiego ta nazwa była może nawet kwestią przypadku. Pamiętamy, że napisał swe odczyty w 1939 r. dla Uniwersytetu Harvardzkiego, zaproszony tam na katedrę poetyki Charlesa Eliota Nortona, ale też że pozostawały one w duchowym związku z myślą Paula Valéry’ego, który przedstawił wcześniej jeszcze swą doktrynę poetyki w College de France². Strawiński wydobywał w swych wykładach sens muzycznej *poiesis*, aspekty „robienia muzyki”, poetykę w dawnym, klasycznym (albo renesansowym, jeżeli kto woli) znaczeniu tego słowa. Sumaryczny przegląd tematów tej *Poetyki* wystarczy, ażeby pokazać ją jako egzemplaryczną dziedzinę pośredniczącą. Podjęta w niej została próba określenia istoty zjawiska muzycznego — dźwiękowości i czasowości muzyki, jej „ontologicznych” elementów, i dalej — analiza dialektyki procesu twórczego, z jego elementami formalnymi i jego morfologią; analiza rzemiosła kompozytorskiego, pojęć inwencji twórczej, wyobraźni i inspiracji; omówione zostały kategorie ładu, konieczności i wolności, tak jak są one dane w muzycznym procesie twórczym, zagadnienia stylu, wykonania, również i krytyki muzycznej. Taką rozpiętość tematyczną *Poetyka* wytrzymuje dobrze dzięki ugruntowaniu doktryny w kategoriach podstawowych. A choć zatrzymuje się Strawiński na progu swych własnych kompozycji, o których się prawie tu nie mówi, rzadko kiedy czujemy tak istotny związek myślenia kompozytorskiego z teoretycznym i świetną trafność maksymy orzekającej, że „ontologia rekapitułuje filologię” (J. G. Miller). *Poetyka muzyczna* Strawińskiego graniczy jednak

Poetyka w ujęciu Strawińskiego

Kategorie podstawowe

² I. Strawiński: *Poetyka muzyczna*. W: *Res facta. Teksty o muzyce współczesnej*. T. 4. Kraków 1970 Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 198—225.

Sonorystyka
Chomińskiego

bardziej z estetyką i filozofią niż z teorią muzyki, a poza tym można by ją uznać tylko za poetykę osobistą. Następny przykład pokaże zatem możliwość krzyżowania się poetyki z teorią muzyki, nadto będzie przykładem o oczywistej uniwersalności. Mam na myśli doktrynę „sonorystyki” Józefa Chomińskiego³. Łączy ona w sobie pojęcie techniki kompozytorskiej z pewnymi danymi psychologii muzyki i fenomenologicznymi opisami materii muzycznej w jej najróżnorodniejszych postaciach, tak dobrze znanych z muzyki współczesnej. „Sonorystyka” jest więc pojęciem pośredniczącym, a może nawet całą nową dziedziną myślenia muzycznego, na granicy teorii muzyki, praktyki kompozytorskiej i psychologii słyszenia. Wyczuła tę nośność terminu krytyka muzyczna, wykorzystując go od razu dla swych celów. Nie będę mnożył przykładów; chodzi o domenę estetycznego doświadczenia, związaną z tworzeniem dzieł muzycznych (ogólniej: muzyki), o doktrynę kształtowania muzyki, wiedzę o aktywnej świadomości artysty, jego intencjach, technikach, jakimi się posługuje, znaczeniach, jakie tworzy i dla których świat muzyczny w ogóle powstaje. Muzykologia zbyt mało zajęta tworzeniem poetyki muzyki nie dostarczyła narzędzi myślowych, za pomocą których krytyk mógłby „wydobyć z powrotem dzieło muzyczne ze stanu skrzepłego, stwardniałego, skamieniałego i wprowadzić je powtórnie w pole sił, którym właściwie jest każde dzieło i każde jego wykonanie”. A tak właśnie określa Adorno pojęcie „żywej krytyki”⁴.

Żywa krytyka

Rozważając stosunek poetyki do muzykologii (teorii muzyki), nasuwa się analogia relacji między poety-

³ J. Chomiński: *Muzyka Polski Ludowej*. Warszawa 1968 PWN, s. 127 i n.

⁴ T. W. Adorno: *Reflexionen über Musikkritik, Studien zur Wertforschung 1*. Symposium für Musikkritik, Graz 1968. Institut für Wertforschung an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz, s. 21.

ką a lingwistyką. Charakteryzując ich wzajemną pozycję, Roman Ingarden znajdował dla poetyki wyróżniki przede wszystkim w artystycznym charakterze jej przedmiotów; w tym, że bada cechy ogólne; że skoncentrowana jest na wartościach artystycznych; odrzuca przypadkowości natury statystycznej na rzecz tego, co w danej sztuce istotne⁵. W świetle tej charakterystyki można by zrozumieć, dlaczego poetyka muzyki wykształciła się tak słabo: istniejąca aktualnie teoria muzyki jest zorientowana albo zbyt praktycznie (pedagogicznie), albo ma nazbyt teoretyczny charakter⁶, ażeby mogła spełnić funkcję poetyki. Zresztą ów trójdzielny podział ma swą wielką tradycję: u Platona to, co poetyckie, zostaje przeciwstawione temu, co teoretyczne (jak geometria) i temu, co praktyczne (jak polityka).

Podejrzewam, że samo tylko postulowanie dziedziny pośredniczącej między teorią a krytyką dla krytyków byłoby zabiegiem dość obojętnym. A zatem, rozszerzając terminologię muzykologiczną o pożądaną „poetykę muzyki”, chciałbym obecnie, zgodnie z zapowiedzią i w miarę sił, zwięźliwie nienaturalnie w naszej praktyce społecznej rozdeptać pojęcie „krytyki muzycznej”.

Wspomniałem już o zjawisku muzycznym i jego elementach: dźwiękowości i czasowości muzyki. One stanowią istotę tego, co muzyczne, choć w różnych

Skąd słabość poetyki muzycznej?

Teraz o krytyce

⁵ R. Ingarden: *Poetik und Sprachwissenschaft*. W: *Poetics — Poetyka — Poetika*. Warszawa 1961 PWN, s. 4.

⁶ W skrajnym przypadku czytamy: „Kto bada artystyczny stan rzeczy w sposób naukowy nie powinien ani oczekiwać, ani się spodziewać, że artyści i miłośnicy muzyki będą mieć cokolwiek z tego. Płaszczyzna badawcza nauki o sztuce jest absolutnie odmienna od płaszczyzn, na których poruszają się artyści i miłośnicy sztuki. Badania strukturalne i modelowe mają na celu jasne ugruntowanie i odgraniczenie nauki o artystycznym dziele muzycznym. Są wyrażane językiem naukowca, dla niego tylko są zrozumiałe i pouczające” (W. F. Korte: *Struktur und Modell als Information in der Musikwissenschaft*. „Archiv für Musikwissenschaft” Vol. 21 1964 nr 1, s. 22).

Wrażliwość na
zjawisko mu-
zyczne

epokach i różnych kulturach dają bardzo odmienne typy konstytucjonalne. Krytyka obojętna na zjawisko muzyczne, jego przemiany i jego sensy, nie wyrastająca z głębokiego doświadczenia muzycznego jest krytyką poronną, a muzyczną tylko z nazwy, ponieważ jej najgłębszą cechą, a może dziś i racją bytu, jest jej wynikanie z problematyki muzycznej. W zaostrzonych sformułowaniach Adorno krytyka przestaje być wyłącznie środkiem komunikacji, przekazywania wrażeń i sądów, nabiera funkcji rzeczowej, obiektywnej, jest własną formą⁷.

Ogląd synte-
tyczny

Doświadczenie muzyczne jest niezbędnym warunkiem krytyki. Ale krytyk słuchający jest nie tylko słuchaczem, jego hedonistyczne doświadczenie musi wykroczyć poza płynący czas muzyki, *chronos*, i przejść w nagły, syntetyczny ogląd przebiegu muzycznego. W takiej chwili muzyka ukazuje się jako całość, jest to chwila właściwa — *kairós*. W takiej chwili, muzycznie szczęśliwej, związek człowieka z muzyką staje się czymś ważnym i wtedy właśnie ważą się decyzje aktu krytycznego. „Myślę, że w istotny związek z muzyką — pisze Alan Walker — wступujemy jednym intuicyjnym krokiem. Kiedyśmy go zrobili, wiemy już instynktownie, czy mamy do czynienia z czymś artystycznie znaczącym, czy z czymś trywialnym”⁸. Słuchać muzyki może więc każdy, ale usłyszeć ją, tzn. odkryć jej warstwę znaczącą, mogą tylko niektórzy. *Kairós* jest przecież bogiem greckim.

Ucho igielne

Oczywiście, muzyka ma swe różnorodne konteksty kulturowe i społeczne, nie warto się więc ich wyzbywać dla mitu krytyki czystej, choć jest i taka. Niemniej głębokie i wartościowe doświadczenie muzyczne jest dla krytyki warunkiem koniecznym, niezależnie od dalszych myślowych uogólnień, jest uchem igielnym, przez które krytyk musi przejść, zanim

⁷ Adorno: *op. cit.*, s. 7.

⁸ A. Walker: *A Study in Musical Analysis*. New York 1963 The Free Press of Glencoe, s. 22.

zdobędzie w ogóle moralne prawo wydawania sądów o muzyce. Inaczej musimy uznać zdanie jednego z wielkich twórców — a był nim chyba Strawiński — że nie widzi dla kompozytorów żadnej wspólnej płaszczyzny z krytykami, ponieważ sam fakt pisania muzyki, każda decyzja o kolejnym dźwięku jest dla kompozytora sprawą ostatecznej wagi, nie angażując bynajmniej całej egzystencji krytyka. W tym, prawda, dość pesymistycznym poglądzie brzmi przecież jakaś nuta nadziei dla krytyka zaangażowanego, jeżeli tylko zechce wczuć się w sensy decyzji dokonywanych przez kompozytora w czasie pisania muzyki, jeżeli zechce spokrewnić się z artystą motywami swej własnej estetyki.

Nadzieja dla
krytyki zaan-
gażowanej

Po wyróżnieniu koniecznych warunków prawdziwej krytyki artystycznej pozostaje dorzucić słowo o jej formach pozornych. W „krytyce naukowej” mamy często pozór momentu krytycznego, w „krytyce impresyjnej” — pozór intencji artystycznej. Zwiesć ma nas styl wypowiedzi. Tu rygor słowa, tam pusty werbalizm przykrywają brak funkcji krytycznych takiego tekstu. Konsekwencje są również odwrotne: jeżeli terminologia nie decyduje o wartości krytyki, tylko zawarte w niej doświadczenie muzyczne, konstatacje z zakresu poetyki, ich selekcje i układy, interpretacje — wówczas krytyka może przyjąć każdą formę słowną, również tę ośmieszoną formę impresji krytyki impresyjnej. O równoważności formy „naukowej” i „impresyjnej” przekonują nas dwie pozytywne, akceptowane przez nas, ale diametralnie różne krytyki tego samego dzieła: próbka muzykologicznego opisu *Nuages* Debussy’ego i wypowiedź samego kompozytora. W pierwszej analizie czytamy: „*Nuages* jest rodzajem preludium w półmroku. Ten utwór w h-moll należy do trzyczęściowej formy pieśni. W części pierwszej pojawiają się dwa elementy tematyczne, które są opracowane statycznie. Pierwszy zostaje przedstawiony w klarnetach, zdwojonych przez fagoty, i wydaje się bezpośrednio zainspirowa-

Krytyka nau-
kowa i kryty-
ka impresyjna

ny trzecią pieśnią Musorgskiego z cyklu *Bez słońca (...)*⁹. A teraz Debussy: „*Nuages*: to nieruchomy widok nieba z powolnym i melancholijnym pochodem obłoków, zakończonym agonią z przesączającą się łagodnie bielą”¹⁰.

Dwa opisy

Otóż obie krytyki zawierają jedną konstatację wspólną: „statyczność” dosłownie podaną przez Barraquégo i w formie obrazowej („nieruchome niebo”) przez Debussy’ego. Mamy u Barraquégo jeszcze konstatację kolorystyczną, a poza tym wiele szczegółów już tylko tautologicznych w stosunku do obrazu nutowego, nie będących tym samym krytyką, tylko faktografią partytury. Spostrzeżenie o pokrewieństwie z Musorgskim jest rzecz jasna ciekawe, ale należy już do nieco innego — genetycznego — kręgu zagadnień. Wcale nie mniej momentów interpretacyjnych zawiera to jedno, cytowane zdanie kompozytora: konstatację statyczności, fizjonomiczną charakterystykę ruchu (muzycznego — nie chmur!), konstatację kolorystyki dźwiękowej. Zresztą oba opisy prowadzone są „od wewnątrz”, są „wywołane” przez samą muzykę, prowadzą dialog z dziełem. To należy do wielkiej krytyki. Dlatego też skompromitowane pytanie Francuzów XVIII w. „*Sonate, que veux-tu?*” jest właściwie prawdziwie wielkim, wzorcowo wielkim pytaniem krytyki muzycznej (nie twierdzą, że takaż była i odpowiedź!). Pierwsze pytanie dzisiejszej krytyki winno brzmieć podobnie: „Muzyko współczesna, czegoż chcesz od nas?”

Wielkie pytanie

W tej próbie scharakteryzowania pewnego rodzaju krytyki muzycznej nie powinno zabraknąć dwóch innych jeszcze aspektów. Zwrócę tylko na nie uwa-

⁹ J. Barraqué: *Debussy*. Paris (1962) (1967) Éditions du Seuil, s. 109.

¹⁰ I. Vallas: *Claude Debussy et son temps*. Paris 1958 Éditions Albin Michel, s. 205 (przeł. Stefan Jarociński). Oba opisy są też porównane w: H. Meyer: *Analytische und/oder hermeneutische Werkbetrachtung*. „Musica” 24 1970 nr. 4, s. 347.

gę. Sposób istnienia dzieła muzycznego jest zasadniczo odmienny od istnienia dzieł plastycznych, których istnienie fizyczne zapewnia dziełu trwałość w czasie; rodzaj obcowania z plastyką i muzyką są przeto zasadniczo odmiennie. Dzieło muzyczne jest właściwie procesem rozwijającym się w czasie, „kategoria zbiorowej świadomości” (C. Dahlhaus), tradycją podtrzymywaną bądź upadającą. W tej perspektywie krytyka muzyczna jest czynnikiem bezpośrednio wpływającym na tę tradycję, związana jest z samym istnieniem dzieła. Wychodzi swym znaczeniem poza krąg funkcji pedagogicznych, zwykle jej przypisywanych. Są one pomyślane zbyt minimalnie. Ważną rolę ma krytyka do spełnienia wobec historii muzyki — oto drugi problem. Rozumiejąc dawne kultury jako kultury artystyczne zdobywane aktywnie, przyjmuje wobec dzieł przeszłości taką postawę, jak gdyby należały do kultury współczesnej: dzieła przestają być dokumentami dawnych epok, traktowanymi z równomiernym obiektywizmem, muszą być odczytywane aktywnie. Pochodną koncentracji na samym dziele i jego sensie muzycznym okaże się być może przejście od ekstensywnego do intensywnego traktowania historii sztuki. Rolę, jaką krytyka artystyczna ma do spełnienia, w imponujący sposób przedstawił James Ackerman w swej klasycznej już książce *Western Art History*, doprowadzając do konkluzji o ogólnym znaczeniu: „Patrząc na krytykę nie tyle jak na dodatkową technikę, zastosowaną przez historyków, a jak na wyzwanie skłaniające nas do rewizji samych podstaw tych zasad filozoficznych, w oparciu o które działamy”¹¹.

Chciałbym dodać jeszcze parę stwierdzeń, częściową tylko rekapitulację wyводу; być może okażą się przydatne dla interdyscyplinarnej refleksji: a) ak-

Swoistość obcowania z muzyką

Krytyka wobec historii muzyki

¹¹ J. Ackerman: *Western Art History*. W: J. Ackerman and R. Carpenter: *Art and Archeology*. Englewood Cliffs, New Jersey. 1963 Prentice-Hall Inc., s. 143.

Kwestie do
dyskusji

centy w wywodzie zostały położone na odmienności muzyki w porównaniu z innymi sztukami, na jej osobliwościach; b) analogicznie, krytyce muzycznej zostało przypisane położenie szczególne pośród innych krytyk; c) kiedy mówimy o ogólnych kategoriach estetycznych, winniśmy pamiętać, że w poszczególnych sztukach zmieniają się ich zakresy pojęciowe, treści pojęciowe, że wchodzą one ze sobą w inne konstelacje (np. stosunek między kompozycją — funkcją — krytyką jest w muzyce niepodobny do analogicznego stosunku w dziedzinie architektury); d) porównywanie sztuk ze sobą jest tym płodniejsze, im silniej zostaną wyrażone ich odrębności. Uśrednianie sztuk przez ogólną teorię sztuki odbiera im ich właściwy sens. Pojęcia estetyki ogólnej są weryfikowane przez treści płynące z poszczególnych domen sztuki. Dotyczy to również tak ogólnego pojęcia, jak „krytyka artystyczna”.