

Ariadna Lewańska

O naturze i interpretacji utworu muzycznego

Sztuka i Filozofia 16, 179-193

1999

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.

O NATURZE I INTERPRETACJI UTWORU MUZYCZNEGO

„Tylko grający, stojąc przy pulpicie,
O kompozycji mówili warunkach,
O tym wcieleniu życia w sztuki życie,
Gdzie kałkuł w duchu i duch sam w rachunkach
[...]
Co do mnie, jeżeli
Tu o harmonii mówim – hrabia rzeknie –
Ta jest w porządku: gdzie porządnie –
pięknie”¹.

WSTĘP

Wyznaję „materializm muzyczny”, czyli uważam, że podstawą w utworze jest szereg dźwięków. Nie nazwę „sonatą” ani tego, co sobie mgliście wyobrażam lub przypominam, ani ciągu znaków partytury. Sonata jest szeregiem dźwięków. Jakie te dźwięki mają jednak być, by tworzyły dzieło sztuki? Na pewno bowiem nie są to dźwięki dowolne.

Co więc różni sonatę od ciągów szumów i szmerów, od zlepków fonemów i syków? Najprawdopodobniej tym czymś jest porządek: regularny układ dźwięków. Nie wszystkie bowiem szeregi dźwięków są utworami muzycznymi.

Dodatkowe pytanie, które się tu nasuwa, to pytanie, czy szereg dźwięków może być uporządkowany bez udziału człowieka, czy porządek jest racjonalny – jak by powiedział Roman Ingarden. Innymi słowy: czy, gdyby nie było ludzi, mogłaby powstać sonata – przypadkiem? Hilary Putnam twierdzi, że gdyby małpy w buszu (przez przypadek) stukając na maszynie, napisały egzemplarz *Hamleta*, byłby to w istocie pomazany papier.

Porządek racjonalny z definicji jest porządkiem związanym z ludzką myślą. Powstaje pytanie – nie bez znaczenia dla definicji dzieła sztuki – czyja myśl wystarczy: czy nadawcy porządku, czy jego odbiorcy. Czy

¹ C.K. Norwid, „Promethidion” (w:) idem, *Pisma wybrane*, Warszawa 1968, s. 213.

ułożenie przedmiotów w określonym porządku wystarczy, by można było o nich mówić, że są dziełem sztuki? Moim zdaniem – nie. Porządek musi zostać zaobserwowany, odczytany jako porządek estetyczny. Przeczę intencjonalności dzieła sztuki „nadanej” przez twórcę. Twierdzę, że poprzez znaki (nuty) czy też nawet wykonania nie da się przekazać żadnej intencji.

Utwór muzyczny jest intencjonalny, lecz intencja ta wypływa z postawy estetycznej odbiorcy i rozumienia przez niego określonych konwencji. Szereg dźwięków nie może, niezależnie od najwspanialszego uporządkowania, być przedmiotem estetycznym bez interpretatora i odbiorcy.

Czy wobec tego esse estetyczne est percipi?

Ten pogląd z pewnością należy odrzucić – przyjęcie go oznacza popadnięcie w estetyczny solipsyzm. Tymczasem dzieło sztuki jest przedmiotem intersubiektywnym, a skoro tak, wybrałabym raczej definicję w duchu Immanuela Kanta, że dzieło to fenomen czasowo-przestrzenny: celowy szereg dźwięków ujęty w schemacie notacyjnym i rozpoznany według kategorii umysłu. (Gdyby porządek nie był natury estetycznej, nie dałoby się go rozpoznać jako dzieła sztuki.)

Czy uznanie szeregu dźwięków za dzieło sztuki jest aktem woli, zmysłów czy umysłu? Czy utwór się tylko słyszy, czy też rozpoznaje jako określony przedmiot, czy rozumie – interpretuje? Czy przyjęcie postawy estetycznej wymaga pracy umysłowej?

NATURA UTWORU MUZYCZNEGO

Zakładam, że utwór muzyczny to uporządkowany ciąg dźwięków, powiązany kauzalnie z fizyczną i psychiczną (lub tylko psychiczną) pracą wykonawcy. Zakładam ponadto, że uporządkowanie to jest dziełem człowieka, chociaż może nie być ono świadome (improwizacje, śpiew w stanie odurzenia narkotykami itp.).

Jaka jest natura tego porządku?

Zacznijmy od kwestii, czym jest porządek w ogóle. Otóż jest to relacja porządkująca, czyli asymetryczna i przechodnia. Słowem „porządek muzyczny” oznaczam trwałą, powtarzalną i regularną relację pomiędzy dźwiękami. Czy każdy regularny porządek jest piękny? Czy harmonia jest własnością przyrody, czy też jest jedynie regułą percepcji? Zdaniem Friedricha Cramera², harmonia i regularność znamionują samą przyrodę.

² F. Cramer, *Chaos and Order. The Complex Structure of Living Systems*, Weinheim 1993.

Nie należy jednak harmonii muzycznej utożsamiać z harmonią świata. Artysta staje w istocie wobec materii niezorganizowanej, jako taką ją postrzega i organizuje po *swojemu*, nadając własny porządek, bez względu na to, czy w materii porządek wcześniej tkwił czy nie. Materia dzieła twórczego jest z definicji beładem, nie-ładem – czymś co ma się poddać uporządkowaniu.

Jaki porządek rządzi dźwiękami dzieła muzycznego jako takiego? Na pytanie to udziela się dwóch odpowiedzi. Porządek w dziele może być rytmiczny lub harmoniczny.

Co jest ważniejsze – rytm czy harmonia? Oto jeden z głównych przedmiotów sporu wśród teoretyków muzyki.

Znawca problematyki rytmu muzycznego – Witold Rudziński – stwierdza, że „w żadnej dziedzinie nie ma tak chwiejnych, a jednocześnie tak skąpych wiadomości”, jak w dziedzinie rytmiki. Dzieje się tak, mimo że wiele „ludów nie zna harmonii, niektóre mogą nawet nie znać melodii, ale każdy zna rytm”³.

W związku z tezą Rudzińskiego warto zwrócić uwagę na fakt, że nawet głusi tańczą do „muzyki” wyczuwanej przez nich jako miarowe uderzenia. Już te miarowe ciągi uderzeń można zatem uznać za dzieło muzyczne: dzieło „na jedną nutę”.

Platon nazwał rytm porządkiem ruchu. Co to znaczy? Utwór muzyczny jest quasi-czasowy. Obraz namalowany wisi gotowy i wystarczy jedna chwila, by ujrzeć go w całości. Książkę można przeczytać szybciej lub wolniej, nie zmieniając w niej ani słowa. Inaczej jest z utworem muzycznym. Utwór muzyczny bowiem musi trwać przez określony czas. Rytm dzieli okres trwania dzieła muzycznego na określone części, a każdej z tych części przypisuje trwanie o określonej długości.

Pierwotnym i najważniejszym składnikiem rytmu jest ruch, czyli w wypadku zjawisk fizycznych określony porządek drgań powietrza. Ta organizacja czasu w dziele muzycznym jest z pewnością zjawiskiem intersubiektywnym. Rytm jest jednoznacznie opisywalnym składnikiem utworu muzycznego. Zaryzykowałabym twierdzenie, że z punktu widzenia Ingardena rytm właśnie należałoby uznać za fundament bytowy dzieła⁴.

³ W. Rudziński, *Nauka o rytmie muzycznym*, część I i II, Kraków 1987, s. 14. Por. także C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, Kraków 1988, s. 12.

⁴ Rytm za konstytutywny element dzieła muzycznego uważali m.in. Fryderyk Chopin i Leonard B. Meyer. Por. W. Rudziński, op. cit., s. 131; L.B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974, s. 244.

Dźwięk i rytm są ze sobą sprzężone nierozzerwalnie, gdyż regularne dźwięki są przejawem czy raczej poznawalnym elementem rytmu.

Z rytmem wiąże się nie tylko ruch, zmiana i czas, lecz również akcent – określone natężenie.

Optyczna symetria i regularność objawiają się w przyrodzie bardzo często – wystarczy spojrzeć na liście, na płatki śniegu, na kryształy. O wiele rzadsze są one w dziedzinie zjawisk dźwiękowych – mamy więc do czynienia z jednostajnym szumem morza, klekotaniem bociana – lecz w tych wypadkach rytmiczność zjawisk jest bardzo prosta lub przypadkowa; jest być może jedynie owocem subiektywnej obserwacji. Stąd może pojawić się pogląd, że układy regularne jednostek rytmicznych powstały dzięki obserwacji symetrycznych struktur zjawisk widzialnych, a nie słyszalnych – że są czymś wobec tamtych wtórnym. Stąd zaś niedaleko do myśli, że rytm to czynnik racjonalnego porządku.

Stanisław Ossowski upatrywał doniosłości rytmu w szczególnej właściwości organizacji rytmicznej czasu: „Przy zmianie tempa zachowujemy poczucie równoważności poszczególnych jednostek i odbieramy takie wrażenie, jakby nie podział czasu ulegał zmianie, lecz sam czas zaczynał wrażliwie lub szybciej płynąć”⁵.

Istotnie zdarza się, że chwile „dłużą się”, że nudny wykład trwa „dłużej” niż ciekawy. Nie jestem jednak przekonana, czy Ossowski ma słuszność twierdząc, że czas „skraca się” lub „dłuży” dzięki organizacji rytmicznej. Wrażenie zmienności upływu czasu zależy – moim zdaniem – głównie od stopnia natężenia naszej uwagi oraz procesów zachodzących w naszej świadomości. Wydaje mi się też, że muzyka, nawet jeśli się zgodzić, że mierzy nam czas, nie „anektuje” całości naszego życia psychicznego. Jeśli ktoś lubi marzyć, słuchając określonej muzyki, nie jest prawdą, że cały „pogrąża” się w jej słuchaniu. Muzyka bywa tłem zdarzeń psychicznych, skupia uwagę, lecz nie rządzi nimi⁶.

Wiadomo, że umysł nasz zapamiętuje ogromną liczbę wrażeń wzrokowych, natomiast pamięć muzyczna jest u większości ludzi słabo rozwinięta. Ludzie obdarzeni słuchem absolutnym są w stanie przez jedną do trzech minut zaledwie pamiętać bezwzględną wysokość dźwięku z dokładnością rzędu nawet jednej dziesiątej części półtonu. „Po upływie tego czasu dokładność zapamiętania bezwzględnej wysokości dźwięku radykal-

⁵ S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966, s. 3 i n.

⁶ Podobnie sądzi cytowana przez Rudzińskiego Gisele Brelet. Zob. Rudziński, op. cit., s. 100.

nie maleje”⁷. Słuchem absolutnym obdarzonych jest około pięciu procent studentów wyższych szkół muzycznych, jest to więc liczba znikoma. Dopiero względna wysokość dźwięków, czyli interwały, dają się zapamiętać – w czym niewątpliwie pomaga organizacja rytmiczna.

Pamięć muzyczna jest więc o wiele gorsza od wzrokowej. Kojarzenie dźwięków jest o wiele bardziej skomplikowane niż kojarzenie wrażeń wzrokowych. Stąd można by wysnuć wniosek, że „zagarniamy” do pamięci wielość danych wzrokowych, natomiast wrażenia słuchowe nie tyle „wciągają nas”, ile powodują skupienie naszej uwagi na percypowaniu dzieła, którego nie jesteśmy w stanie zapamiętać, o czym wiemy z góry. Zupełnie inny rodzaj napięcia psychicznego i uwagi może powodować wrażenie, że nasze życie psychiczne skupiło się na utworze muzycznym i że to on odmierza nam czas.

Zwolennicy poglądu, że istotą dzieła sztuki jest nie rytm, lecz harmonia, a w dziele muzycznym najistotniejszym elementem – melodia, pod pewnym względem mają słuszność. Układy rytmiczne powtarzają się bowiem, natomiast idea twórcy, na podstawie określonej rytmiki, buduje niepowtarzalny i oryginalny układ dźwięków.

Spór między „rytmistami” i „harmonistami” należałoby – moim zdaniem – zrelatywizować do poszczególnych dzieł. W zależności bowiem od ich konstrukcji oraz czasu powstania, zwiększa się rola rytmu, bądź struktur harmoniczných.

PERCEPCJA UTWORU MUZYCZNEGO

Powyżej przedstawiłam z grubsza niezbędne warunki, określające kiedy coś może być uznane za utwór muzyczny. Teraz chcę się zająć tym problemem z drugiej strony – zastanowić się nad warunkami, jakie musi spełnić odbiorca, by być w stanie uznać coś za utwór muzyczny. Utwór muzyczny jest przedmiotem intersubiektywnym – jako dzieło sztuki nie istnieje bez udziału podmiotów poznających, lecz w odróżnieniu od przedmiotów subiektywnych (wrażeń zmysłowych, odczuć, przeżyć) ma własności postrzegalne przez ogół podmiotów poznających, wyposażonych w odpowiednie dyspozycje. Jakie warunki musi spełnić podmiot poznający dzieło muzyczne, by je rozpoznać? Na jakiej podstawie wyróżni tę odrębną całość z masy szmerów i szumów wpadających do jego ucha?

⁷ A. Rakowski, „Analiza podstawowych cech organizacji materiału dźwiękowego w muzyce na tle niektórych cech języka”, *Studia Semiotyczne* 1994, t. XIX-XX, s. 288.

Na pewno dostrzega w nich rytm – pewien układ symetryczny. Nie chcę rozstrzygać, czy czyni to intuicyjnie (na przykład nieświadomie porównując z rytmem bicia własnego serca), czy też świadomie porównuje je z innymi szmerami, jednocześnie postrzeganymi. Symetrii nie postrzega się w każdym razie na siatkówce oka, ani na błonie bębenkowej, lecz za pomocą pewnego procesu intelektualnego. Dane wrażeniowe mają pewne własności „w sobie”, lecz podlegają subiektywizacji. Przedmiotom fizycznym człowiek przypisuje te własności na zasadzie pewnej odpowiedniości. Przypisywanie to jest zależne i od materii danych, i od kategorii, w jakich odbiera je obserwator. Natomiast przedmioty sztuki „ludzą” podobieństwem do rzeczywistości, będąc przetworzeniami tej rzeczywistości.

Dzieła sztuki pozostają w pewnej relacji do rzeczywistego świata. Czasami jest to relacja naśladownictwa. Tak zwane „wierne” odwzorowanie krajobrazu jest jednak tylko złudzeniem – i dla widza, i dla artysty⁸. Sztuka chce z zasady „oszukać” odbiorcę. Lecz musi on we wszystkich sztukach innych niż przedstawiające (malarstwo i rzeźba) być minimalnie wykształcony – mieć wiedzę o tym, *jakie* szmery są dziełem artystycznym.

ZJAWISKO OSCYLACJI WIZUALNEJ

Mamy tu co najmniej dwie możliwości: odbiorca musi albo znać konwencję estetyczną, zgodnie z którą słyszane dzieło powstało, albo jego umysł samodzielnie umieszcza wybrane fakty słuchowe w „przestrzeni estetycznej”. Ta druga koncepcja wiąże się z zagadnieniem tak zwanych „*modi* percepcji”, czyli określonych sposobów postrzegania. Zostało ono zobrazowane między innymi przez Leona Chwistka⁹ jako zjawisko oscylacji obrazów na przykładzie orłomnicha.

Obserwator jednego z kominów w Dolinie Strążyskiej może dowolnie dostrzegać w nim zarys orła lub zarys mnicha.

Nie jest to przypadek iluzji, takiej, jak na przykład spirala Frasera. Koncentryczne koła Frasera udają tylko, że są spiralą i ludzą obserwatora. Komin nikogo nie łudzi. Dopuszcza dwa odrębne i niezależne *modi* percepcji.

⁸ Por. E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, Warszawa 1981, s. 210 i 217.

⁹ L. Chwistek, „Sur les variations périodiques du contenu des images vues dans un contour donné”, *Bulletin International de l'Académie des Sciences de Cracovie*, Kraków 1909, t. I, s. 394–413.

Odbiór danych wrażeniowych odbywa się, rzecz jasna, na poziomie zmysłów, lecz ich percepcja dokonuje się już na poziomie umysłowym (rozumowym, mentalnym). Umysł ludzki dokonuje interpretacji faktów, czy też danych wrażeniowych. Czym jest ta interpretacja? Jest ułożeniem, skompilowaniem informacji pochodzącej od zmysłów w taki sposób, że układa się z nich obraz odnoszący się do rzeczywistości. W powyższym wypadku rzeczywistość nie poddaje się jednoznacznej interpretacji.

Powody, dla których dokonujemy takiej bądź innej interpretacji faktów, są różne. W każdym razie zarówno osoba dostrzegająca w kształcie kolumny zarys orła, jak i osoba dostrzegająca w nim zarys mnicha, wskaże ten sam komin. Dotykamy tu sprawy interpretacji radykalnej, podniesionej przez Willarda v. O. Quine'a i Donalda Davidsona, do której zamierzam jeszcze powrócić.

Joseph Margolis uważa, że problem oscylacji percepcyjnej jest nierozwiązywalny, a poszczególne aspekty postrzegania są hipostazami. Niezależnie od tego, jak się te sprawy mają, istotne jest – moim zdaniem – to, że mogą one wpływać na ogólną percepcję dzieła. Margolis twierdzi, że sposobem na wyodrębnienie dzieła sztuki z masy wrażeń jest dopatrzenie się ludzkiego wysiłku w jego powstaniu. Nie zgadzam się z tym poglądem: w „małym” *Hamlecie* można wyczuwać więcej „ludzkiego” wysiłku niż w niejednym dziele sztuki nowoczesnej.

SPOSOBY POSTRZEGANIA SŁUCHOWEGO

Wyobraźmy sobie, że zbiór pewnych dźwięków jeden ze słuchaczy uznaje za brzydką i źle zagrąną sonatę fortepianową, a drugi – za piękny szmer.

Pierwszy interpretator jest doskonale wykształconym muzykologiem. Jego sposób słuchania jest z góry „nastawiony” na odebranie pewnej całości estetycznej. Jego *modus* percepcji jest uzależniony od wiedzy: jest efektem obserwacji i operacji czysto mentalnych. Sposób postrzegania i słyszenia drugiego interpretatora jest uwarunkowany wyłącznie zespołem dotychczasowych doświadczeń.

Dlatego *modus* percepcji pierwszego interpretatora jest z góry bardziej skomplikowany: słyszy on dźwięki i ich relacje, i porównuje je w umyśle. Odnajduje wiele niezgodności ze znanym sobie schematem, wyznaczającym podstawy poprawnego wykonania utworu. Jego negatywna emocja bierze się z rozczarowania. Natomiast drugi interpretator, nieświadomy możliwych kombinacji akustycznych, jest zachwycony

harmonią – symetrią układów dźwiękowych. Porównuje je z konieczności z jakimś znanym sobie rytmicznym wrażeniem – np. z szumem fal. I określa ten sztuczny szum jako piękny, daje wyraz pozytywnej emocji.

Pojawia się więc pytanie, czy rozpoznając piękno w ciągu dźwięków nawet laik słyszy dzieło sztuki? Czy o to chodziło artyście – o wywołanie pozytywnej emocji? Czy też na przekazaniu krytykowi szczególnie ważnej treści?

Sądzę, że o jedno i drugie. Odebranie systemu dźwięków jako rzeczy pięknej jest podstawą percepcji estetycznej, choć nie wiąże się z rozpoznaniem artystycznej konwencji i dzieła. Odpowiednio wykształcony interpretator też spostrzeże zapewne „piękną” symetrię i harmonię w utworze, lecz do satysfakcji estetycznej potrzeba mu czegoś więcej.

To właśnie posiadana wiedza sprawia, że zasiadając do wysłuchania utworu będzie w „odpowiednim nastroju”, będzie świadom odpowiedniej „konwencji”, skupi uwagę na dźwiękach określonej wysokości, na określonych brzmieniach, dokona interpretacji danych słuchowych.

INTERPRETACJA UTWORU MUZYCZNEGO

Interpretacja muzyczna a wykonanie

Interpretacja muzyczna to coś, co „poprzedza” (niekoniecznie czasowo) fizyczne wykonanie utworu muzycznego¹⁰. Nie chodzi tu o konieczność poprzedzania czasowego, gdyż może być ona równoczesna z wykonaniem.

Notacja muzyczna jest systemem znaków. Znaki te odnoszą się jednoznacznie do pewnych przedmiotów fizycznych – fal dźwiękowych o określonych częstotliwościach, czyli dźwięków o określonej wysokości. Nuty – krótko mówiąc – są zapisem dźwięków, czyli konceptualnych odpowiedników fal dźwiękowych. Prócz nut w skład notacji wchodzi jeszcze różne oznaczenia rytmu (cyfry w ułamkach), kreski taktowe, klucze, łuki, krzyżyki, bemole itd.

Często mówi się o języku muzycznym. Skoro mówi się o języku, można mówić również o jego rozumieniu, a w takim razie o prowadzących do tego rozumienia procedurach interpretacyjnych. W jakim sensie można rozumieć utwór muzyczny?

¹⁰ W ujęciu Jacka Juliusza Jadackiego interpretacji muzycznej odpowiada odtworzenie. Por. J.J. Jadacki, „O poglądach Romana Ingardena na dzieło muzyczne”, *Zeszyty Naukowe PWSM w Gdańsku*, Gdańsk 1975, s. 16.

Odpowiedź na to pytanie wymaga dokonania podstawowego rozróżnienia: na rozumienie utworu muzycznego, rozumienie partytury (czyli jego schematycznego zapisu) oraz rozumienie konkretnego egzemplarza partytury.

Skoro utwór muzyczny jest uporządkowanym szeregiem dźwięków, zależnym kauzalnie od pracy psychicznej autora i psychiczno-fizycznych działań wykonawcy, a owa praca wykonawcy to właśnie interpretacja, a zaś interpretacja to procedura prowadząca do rozumienia – „rozumienie utworu” byłoby „rozumieniem zrozumianego i zrealizowanego zapisu utworu”. Nadal nie wiadomo jednak, co znaczy ten „zrozumiany utwór”. W odniesieniu do utworu muzycznego można mówić najwyżej o trzech, spośród wyróżnionych przez Jacka Jadackiego, sensach „rozumienia”¹¹:

a) w eliptycznym sensie kauzalnym, czyli o poznaniu przyczyn jego powstania;

b) w sensie koincydentalnym, czyli o poznaniu dziedziny przedmiotów z nim współwystępujących;

c) w sensie kategoryjnym, czyli o określeniu, jakiego typu przedmiotem jest utwór muzyczny.

Dzieła muzycznego jako takiego nie można „pojmwować właściwie”. Rozumienie w sensie inskrypcyjnym można osiągnąć jedynie wobec konkretnego egzemplarza partytury. Nawet rozumienie w kontekście strukturalnym – czyli uświadomienie sobie budowy dzieła – dotyczy raczej partytury jako schematu dzieła, a nie dzieła samego.

Mamy więc do czynienia z dwiema podstawowymi możliwościami: rozumieniem przyczyn, warunków oraz okoliczności powstawania i występowania dzieła – do czego zdolny jest człowiek nie mający wykształcenia muzycznego, oraz z rozumieniem znaków zapisanego dzieła, do czego potrzeba nie tylko wiedzy o znakach muzycznych, lecz również wiedzy o instrumencie, na który dane dzieło zostało stworzone. Wykorzystanie wiedzy z obu tych dziedzin jest już bez wątpienia procedurą interpretacyjną, zmierzającą do zrozumienia zapisu tego dzieła.

Ponieważ wiedza ta nie jest ściśła, interpretacja jako ogół procedur prowadzących od partytury do fali dźwiękowej nie jest nigdy dla danego dzieła jednoznacznie określona.

Stąd należy odróżnić interpretację od wykonania: nie wszystkie znaki pisma muzycznego dadzą się przypisać dokładnie jakimś dźwiękom.

¹¹ J.J. Jadacki, *O rozumieniu. Z filozoficznych podstaw semiotyki*, Warszawa 1990.

Wszystkie procedury interpretacyjne prowadzą do powstania w umyśle interpretatora określonego wyobrażenia o dziele, toteż sędzę, że pomiędzy interpretacją a realizacją powinno znaleźć się miejsce na idee₁ interpretatora, która byłaby osiągalnym poprzez interpretację odwzorowaniem idei autora. Im lepsze wykonanie, tym bardziej idea₁ byłaby zbliżona do idei autora – a podobieństwo to byłoby weryfikowane przez realizację. Krytyk muzyczny na podstawie realizacji wyrabiałby sobie własną idee₂.

Ponieważ idee są przedmiotami subiektywnymi, trudno się dziwić dotyczącym ich sporom między autorami, wykonawcami i krytykami. Spory te skłaniają kompozytorów do uściślenia notacji. Historia muzyki i systemu notacji zatacza zresztą dziwny krąg, gdyż po wielu wysiłkach, dokonanych przez kompozytorów XIX i początku XX wieku, a zmierzających do precyzacji tradycyjnego zapisu, coraz częściej w muzyce współczesnej pojawiają się notacje programowo nieprecyzyjne, aż do zupełnej gry *ad libitum* – wedle upodobania.

Spór o trafność wykonania

Jak starałam się powyżej wykazać, trafność wykonania – czyli zgodność realizacji z partyturą, nie daje się ustalić jednoznacznie.

Czym jest wykonanie utworu? Jest to odtworzenie na wskazanym przez autora instrumencie uporządkowanego przez tego autora szeregu dźwięków, którego schematem jest partytura. Trafność przysługuje wykonaniu wtedy, gdy tworzący je szereg dźwięków jest adekwatnym przekształceniem ciągu znaków partytury.

Podstawą oceny trafności wykonania są więc te elementy interpretacji, które można zweryfikować na podstawie zapisu nutowego. Trafne wykonanie jest więc możliwe. Co więcej, danej partyturze odpowiada wiele trafnych wykonań, nieco różniących się między sobą pod pewnymi względami.

Czynniki takie, jak uczuciowość, intuicja, wrażliwość muzyczna wyznaczają estetyczne własności tego wykonania. Kryteria pięknego wykonania są istotne dla jurorów konkursów muzycznych i są niejednoznaczne ze względu na nieprecyzyjność elementów interpretacyjnych, które muszą oni uwzględnić. Kryterium odpowiedniości jest o wiele ważniejsze w pedagogice muzycznej. Zachowanie bowiem warunków trafnego wykonania jest podstawą identyfikacji utworu. Jeśli nie rozpozna się w wykonaniu wykonywanego utworu, uroda wykonania przestaje być urodą wykonania, a staje się pozytywną własnością zupełnie nowego utworu.

Istnieją dwie szkoły interpretacji, różniące się wagą przywiązywaną do czynników psychicznych i intuicyjnych w odniesieniu do wartości wykonania: „szkoła intuicji” i „szkoła precyzji”.

Zwolennicy pierwszej szkoły sądzą, że sztuka – mimo rozlicznych aspektów rozumowych – jest pochodną emocji¹² i nie dających się ściśle określić wrażeń estetycznych. Aby ją *dobrze* rozumieć (nie mylić z *właściwym* pojmowaniem), trzeba odwołać się do własnych emocji. Rozum, pomocny w odczytywaniu partytury, do odczytania zawartych w niej emocji nie wystarcza (emocje nie są tam opisane, pojmowalne). Nie jest on wystarczający do pełnego odbioru dzieła.

Zdaniem zwolenników drugiej szkoły, trafne wykonanie jest warunkiem rozpoznania utworu¹³. Utwór – gdy kompozytor nie żyje lub nie wykonuje go sam – powinien być wykonany tak, „jak go partytura stworzyła”, a wszelkie analizy „życia psychicznego autora” nie są wiele warte, gdyż ich efekt pozostaje zawsze w sferze domysłu. Od wykonawcy oczekuje się raczej umiejętności rachowania niż poddawania się wzruszeniom.

Spór o muzykę czystą

Konflikt wokół trafności wykonania często bywa mylony ze sporem o muzykę czystą, z którym wiąże się bardzo ważny problem intencjonalności muzyki.

Wielu teoretyków i krytyków muzycznych stoi na stanowisku, że jedną z istotnych własności muzyki jest wyrażanie treści pozamuzycznych i że to właśnie jest celem kompozytora: przekazanie „poprzez muzykę” swych uczuć i wrażeń.

Jest rzeczą charakterystyczną, że wielu utworom przypisuje się nieobecne w ich partyturach „charaktery”, tytuły i podtytuły – bardzo sugestywne dla odbiorców.

W XIX wieku pojawiły się terminy „muzyka czysta” i „muzyka programowa”¹⁴.

¹² Świadomie unikam sformułowania „wyrazem emocji”, gdyż uważam, że muzyka nie wyraża emocji, albowiem nie ma na to odpowiednich środków.

¹³ Jednym z najsłynniejszych zwolenników szkoły precyzji był Igor Strawiński. Por. A. Cortot, *La musique française de piano*, Paryż 1981, s. 620–625.

¹⁴ Muzyka czysta to muzyka nie zawierająca żadnych intencji pozamuzycznych autora. Muzyka programowa to muzyka pisana właśnie w celu wyrażenia jakiejś pozamuzycznej treści.

Otóż zwolennik szkoły intuicji nie jest jako taki zwolennikiem szkoły muzyki programowej, choć program, według którego został napisany utwór, narzuca rozstrzygnięcia problemów w tych elementach interpretacji, które w partyturze są określone nieściśle. Podobnie zwolennik szkoły precyzji nie jest jako taki lepszym wykonawcą muzyki czystej, gdyż muzyka czysta wymaga właśnie wyteżonej pracy intuicji i dużej wrażliwości estetycznej wykonawcy.

SENSOWNOŚĆ UTWORU MUZYCZNEGO

Ani utwory, ani fragmenty utworów muzycznych nie mają znaczeń. Nie są znakami niczego. Są szeregami „bezsownych” dźwięków. Poszczególne dźwięki spełniają jedynie określone funkcje syntaktyczne – mają „znaczenie” dla budowy utworu. Te same dźwięki mogą przy tym pełnić różne funkcje w różnych „kontekstach” tonalnych. Na przykład dominanta w jednej tonacji może być toniką w innej.

O sensowności utworów muzycznych można więc mówić tylko wtedy, gdy ma się na myśli to właśnie, że w systemie tonalnym określone tony pełnią przypisane im określone funkcje. „Bezsowne” utwory – to utwory o zaburzonej strukturze harmoniczej.

Inaczej sytuacja przedstawia się ze znakami partytury. Zauważmy, że denotacja znaków graficznych języka jest identyczna z denotacją odpowiadających im znaków fonetycznych. Znaki graficzne są przyporządkowane odpowiednim brzmieniom, ale ich nie desygnują.

Inaczej jest z muzyką i znakami pisma muzycznego. Otóż chociaż nuta *c* denotuje klasę określonych dźwięków odpowiedniego instrumentu, same te dźwięki nie denotują już żadnej klasy przedmiotów. Dźwięk *c* jest po prostu pewnym obiektem akustycznym, pozbawionym jakiegokolwiek odniesienia¹⁵.

Ktoś, kto przypisywałby szeregom dźwięków własność denotowania lub konotowania określonych treści pozamuzycznych, wyznawałby jakąś magiczną teorię referencji.

Inna sprawa, że utwór muzyczny może spełniać określoną funkcję ewokacyjną i może wywoływać z grubsza określone odczucia u słuchacza. Tym samym utwór może wyznaczać pewną klasę możliwych skojarzeń.

¹⁵ Słowo wypowiedziane w niezrozumiałym dla odbiorcy języku ma ten sam status referencyjny, co dźwięk: nie odnosi się do niczego. Jeżeli jednak odbiorca jest świadom faktu, że brzmienie, które słyszy, jest słowem, na podstawie odpowiednich procedur interpretacyjnych może ustalić referencję tego słowa.

Są to jednak związki bardzo luźne i artysta nie jest w stanie dokładnie przewidzieć, jakie odczucia będzie miał jego słuchacz. Może jedynie zakładać, że ponieważ dzieli ze słuchaczem określoną atmosferę kulturową, doznania tego słuchacza będą przypominały jego własne reakcje.

Często twierdzi się, że muzyka jest środkiem komunikacji międzyludzkiej. Język również jest środkiem komunikacji. Wyrażenia językowe mają znaczenie umowne, weryfikowalne między innymi drogą bodźcową.

Wrażenia, przeżycia psychiczne nie są tego samego rodzaju przedmiotami, co obiektywne bodźce: nie wiadomo, dlaczego pewne przedmioty wywołują w nas pewne emocje. U niektórych ludzi – kompozytorów – pewne systemy dźwięków, pewne konkretne przedmioty fizyczne, będące bodźcami, wywołują określone uczucia. Ludzie ci zapisują te systemy dźwięków w partyturze. Odczytując ponownie partyturę, odczuwają zapewne znowu podobne emocje. To skłania ich do przewidywania, że ten a nie inny układ dźwięków wywołuje w nich samych określony typ emocji.

Inny muzyk, który realizuje tę partyturę, również reaguje na tę realizację pewnymi emocjami. Czy emocje kompozytora i artysty-wykonawcy są podobne? Na jakiej podstawie można by to ocenić?

Po pierwsze, obaj znają system notacji, w którym została zapisana partytura, co świadczy o tym, że odebrali podobne wykształcenie muzyczne. Po drugie, zakładamy, że obaj mają podobną wiedzę z zakresu teorii i historii muzyki. Obaj więc mają określony zasób skojarzeń muzycznych. Po trzecie – co najoczywistsze – należą do tego samego gatunku biologicznego. Wszystko to wystarcza – moim zdaniem – do tego, aby przedmiot konkretny, jakim jest ciąg uporządkowanych fal dźwiękowych, stanowił dla nich przedmiot tego samego typu.

Człowiek nie ma zdolności konceptualizowania własnych uczuć. Może jedynie – chcąc o nich zakomunikować – określić pole skojarzeń, wywołać określoną sytuację bodźcową dostępną innym ludziom. Wiedza o uczuciach jest wiedzą raczej o ich skutkach i przyczynach, względnie przejawach. To, co dociera do naszej świadomości, jest już „przefiltrowane” przez system skojarzeń z intersubiektywnym systemem języka.

Muzyka jest w stanie silniej niż język oddziaływać na emocje, gdyż nie ma w niej momentu konceptualizacji. System notacyjny jest systemem nie wymagającym referencji do świata pojęć. Dźwięki nie muszą odnosić się do niczego. Są obiektywnie istniejącymi przedmiotami, a ich charakter niereferencyjny pozwala odbierać je bezpośrednio. Dzięki temu kompozytor przekazuje system bodźców, który niewątpliwie spełnia względem niego samego określoną funkcję ewokacyjną. Nie przekazuje jednak

samego uczucia, bo już nie musi tego robić. Przekazuje przyczynę, źródło skojarzeń, a nie ich treść wyobrażeniową – niemożliwą do „opisania”.

Interpretacja utworu muzycznego polega na rekonstrukcji tego źródła. To, jakie uczucia dany utwór wywołał w wykonawcy i jakie wywoła w słuchaczu, jest zupełnie nieistotne dla „odczytania” utworu. Interpretacja utworu muzycznego służy jedynie przekazaniu jego treści brzmieniowej. Niebrzmieniowej treści utwór nie ma.

ZAKOŃCZENIE

Na zakończenie chciałabym zebrać główne myśli przedstawionych rozważań.

Utwór muzyczny uważam za przedmiot materialny o uporządkowanych w określony sposób elementach, przy czym porządek sprowadzam do pewnego układu regularnego, świadomie narzuconego utworowi przez człowieka (a nie dowolną relację porządkującą). Przy takim ujęciu nie można przypisywać utworowi muzycznemu absolutnej takżsamości i identyczności, gdyż jako uporządkowany ciąg dźwięków powiązany kauzalnie z fizyczną i psychiczną pracą wykonawcy, w pewnym stopniu zmienia się on w zależności od wykonania.

Koniecznymi elementami utworu muzycznego są rytm i harmonia. To, który z tych elementów jest w utworze nośnikiem wartości estetycznej, jest przedmiotem sporu wśród teoretyków muzyki. Spór ten uważam za nierozstrzygalny, gdyż oba te czynniki odgrywają *de facto* ważną rolę w identyfikacji utworu.

Za wartość estetyczną dzieła oraz za tożsamość dzieła odpowiedzialny jest zarówno twórca tego dzieła, jak i jego odbiorca, przy czym odbiorcą tym często jest sam wykonawca. Aby uznać ciąg dźwięków za przedmiot estetyczny, odbiorca musi być świadomy odpowiedniej konwencji estetycznej. Nie wolno przy tym mieszać emocjonalnej oceny ciągu dźwięków z rozpoznawaniem w niej przedmiotu estetycznego.

W utworze muzycznym rozumieniu podlega jedynie partytura. Interpretacja jest w szczególności „przekładem” partytury na dźwięki. Właściwie więc nie powinno się mówić o „interpretacji utworu muzycznego”, lecz o „interpretacji partytury”. Interpretacja ta prowadzi do powstania w umyśle wykonawcy idei, będącej odpowiednikiem schematycznego wyobrażenia twórcy.

Wykonanie utworu przez interpretatora pozwala zweryfikować, czy idea ta jest adekwatnym odpowiednikiem idei „opisanej” w partyturze.

Wykonanie jest fizycznym przejawem interpretacji. Może się ono dokonać „po cichu”, w umyśle interpretatora, lecz zawsze przybiera postać brzmieniową, nawet jeśli są to brzmienia tylko wyobrażone.

Bezczelowe jest poszukiwanie warunków „czystego” wykonania, wykonania „niezależnego od interpretacji”. Poszukiwanie czegoś takiego jest konsekwencją przekonania, że istnieją takie składniki interpretacji, które są jednoznacznie opisane w partyturze, i inne, „gorsze” – bo zmienne. Przekonanie to jest fałszem. Interpretacja to całość procesów prowadzących od partytury do wykonania.

I muzykę, i język uważa się za systemy komunikacji międzyludzkiej. Trudno temu zaprzeczyć. Muzyka jednak stwarza możliwości przekazu niedostępne językowi potocznemu i *vice versa*. Otóż wszystko, co przekazuje język potoczny, wymaga konceptualizacji. Używanie języka narzuca właściwą dla niego ontologię. „Uczymy się” świata i języka jednocześnie, toteż nasze wyobrażenia o rzeczywistości są *inter priores* obciążone możliwymi konotacjami języka. Uczucia kompozytora są również częścią rzeczywistości: gdy mówi on o nich, podlegają konceptualizacji i docierają do słuchacza jedynie drogą skojarzeń natury intelektualnej przez umysł.

Dzięki wytworzeniu bodźców muzycznych kompozytor może natomiast wytworzyć w słuchaczu sytuację bodźcową analogiczną do tej, w jakiej sam się znajduje i w jakiej doznaje określonych wrażeń. Jest w stanie dotrzeć do odbiorcy bezpośrednio.

Muzyka jest z definicji czysta, poznanie utworu muzycznego jest poznaniem dwojakiej natury: poznaniem jego z grubsza wyznaczonych własności fizycznych oraz przeżyciem pewnych emocji, charakterystycznych dla tego układu własności. Poznanie utworu muzycznego jest więc możliwe jedynie dzięki procesowi interpretacji.

