

Jakub Chachulski

Pomiędzy partyturą a wykonaniem : o kłopotach z tożsamością dzieła muzycznego raz jeszcze

Sztuka i Filozofia 40, 26-42

2012

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.

Jakub Chachulski

**Pomiędzy partyturą a wykonaniem.
O kłopotach z tożsamością dzieła muzycznego raz jeszcze**

Czego właściwie słuchamy i co słyszymy, słuchając muzyki? Prosty akt refleksji nad naszym sposobem mówienia o niej podpowiada nam jasno: słuchamy tego właśnie mazurka Chopina, tej a nie innej fugi Bacha, konkretnej sonaty Mozarta. Usłyszawszy nieznany wcześniej utwór muzyczny, pytamy „co to jest?“, oczekując, jako właściwej odpowiedzi na to pytanie, wymienienia nazwiska kompozytora i podania nazwy utworu. Uznajemy i akceptujemy fakt, iż specyficzne dla muzyki dzieła sztuki – tak, jak są nimi obrazy dla malarstwa czy wiersze dla poezji – nie są nam dostępne bezpośrednio, jak, przynajmniej pozornie, ich przywołane właśnie odpowiedniki, ale potrzebują odtworzenia przez muzyka. Że to wykonanie może być lepsze lub gorsze, umożliwiać bliższy kontakt z utworem lub go utrudniać, utwierdzać nas w naszym dotychczasowym jego rozumieniu albo ujawniać jego niedostrzeżone przez nas dotąd fragmenty, czy też ukazywać go w całości niejako „z innej strony”. Zarazem jednak jesteśmy przekonani, że w tych wszystkich wykonaniach dane jest nam to samo dzieło.

Choć z faktem, iż w ten właśnie sposób myślimy i mówimy o muzyce – jako odbiorcy, wykonawcy czy kompozytorzy – trudno dyskutować, jest on mniej oczywisty niż się nam często wydaje. Roman Ingarden, obrawszy go za punkt wyjścia swojej rozprawy o dziele muzycznym, kończy ją przyznaniem, iż pojęcie to nie daje się sensownie uściślić, choć leżących u jego źródeł przeświadczeń nie można też uznać po prostu za złudne¹. Celem niniejszego artykułu także nie jest ich zasadnicze zakwestionowanie – fakt, iż są one kluczowe dla naszej kultury muzycznej (i takimi się stały na długo przed próbami sformalizowanego, filozoficznego ujęcia dzieła muzycznego), dostarcza im wystarczającej legitymizacji. Chciałbym natomiast podać w wątpliwość jego oczywistość, a także ukazać korzyści, jakie może to przynieść dla niektórych obszarów naszego myślenia i mówienia o muzyce. Okaże się też, że bez wspomnianego założenia, czynionego w analizach Ingardena, mogą one prowadzić do nieco innych konkluzji.

Dogodnym punktem wyjścia dla tak zarysowanego przedsięwzięcia może być konstatacja, iż nakreślony powyżej zespół przekonań panuje od niedawna – w porównaniu do czasu trwania kultury europejskiej. Muzykologowie na ogół zgadzają się, iż leżące u jego podstaw pojęcie „utworu” jako specyficznego dla muzyki dzieła sztuki, istniejącego niezależnie od jego zmiennych wykonań,

¹ R. Ingarden, „Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości”, w: tegoż, *Studia z estetyki*, PWN, Warszawa 1966, t. II.

ukszałtowało się ostatecznie pod koniec XVIII wieku². Co działo się wcześniej? Ujęcie, które chciałbym tu przywołać, charakterystyczne jest dla życia muzycznego epoki bezpośrednio poprzedzającej wspomniany moment – a więc w przybliżeniu dla czasów baroku aż do początków klasycyzmu – z jej opartą na odwołaniach do retoryki estetyką „mowy dźwięków” i teorią afektów. Dominujący sposób myślenia określić można jako „funkcjonalne” ujęcie utworu – miał on być środkiem do wywołania w audytorium określonych uczuć bądź ilustracją treści zawartych w tekście literackim³. Temu z ducha retorycznemu ukierunkowaniu na efekt towarzyszyło zgoła inne rozumienie ról kompozytora i wykonawcy (przede wszystkim brak ich ścisłego oddzielenia), a także funkcji zapisu nutowego (partytury). Wszystko to miało służebny charakter nawet nie wobec muzyki, ale wobec wrażenia, jakie miała wywrzeć na słuchaczu. Partytura nie mogła, jak dzisiaj, pełnić funkcji normatywnej względem wykonania, było wręcz odwrotnie: jeśli wykonawca uznawał, iż w jakimś punkcie można ją zmienić, i dzięki temu uzyskać lepszy efekt, poprawiał ją lub uzupełniał. Stąd nakładanie się i krzyżowanie funkcji kompozytora i wykonawcy, zapożyczenia, parodie i transkrypcje. Partytura mogła zarówno jak najdokładniej odwzorowywać wykonanie, jak i stanowić zaledwie jego „szkic” czy „przykład”⁴. Choć poszczególne utwory potrafiły nieraz wywalczyć sobie status „dzieła”, zwykle ich życie było krótkie: pisane na konkretną okazję, po wykonaniu odchodziły w niepamięć; jeśli kompozytor był w danym przypadku szczególnie zadowolony z uzyskanego efektu, często wykorzystywał materiał muzyczny jako podstawę do innej kompozycji. Kluczowym pojęciem dla ówczesnego funkcjonowania muzyki było – według Richarda Taruskina – raczej „wydarzenie” (*act*) niż „dzieło” czy „tekst”⁵.

Z perspektywy filozoficznej to starsze ujęcie sprawia znacznie mniej problemów – za muzyczne dzieło sztuki uznaje się tu realnie rozbrzmiewającą muzykę. Zostaje ona stworzona niejako w dwóch fazach: najpierw jako zapisana przez kompozytora partytura (można ją w tym ujęciu nazwać „półproduktem”), a dopiero potem jako urzeczywistnione przez wykonawcę na jej podstawie kompletne dzieło sztuki – przedmiot percepcji estetycznej. Jednocześnie przyjęcie takiego schematu funkcjonowania muzyki nie wyklucza bynajmniej tego, że jakości określone przez partyturę mogą być decydujące dla kształtu ostatecznego rezultatu artystycznego, że powstałe jako rozwinięcie tej samej partytury „muzyczne dzieła sztuki” mogą przejawiać rodzinne podobieństwo, nieść ze sobą ten sam „sens” czy te same „treści” – jakkolwiek rozumielibyśmy te słowa na gruncie muzyki.

Niech zarysowana powyżej koncepcja posłuży nam zatem do zakwestionowania tego, co dotąd wydawało się oczywiste. Spróbujmy dokonać pewnego

² Najpełniejsze ujęcie tematu w: L. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press 1992.

³ Nie była to oczywiście jedyna koncepcja – warto chociażby przypomnieć idee „muzyki uczonej”, całkowicie abstrahującą od wykonawczej konkretyzacji utworu – to ona jednak odgrywała dominującą rolę.

⁴ O różnych funkcjach partytury przed rokiem 1800 por.: J. Butt, *Playing with history: the historical approach to musical performance*, Cambridge University Press 2002, rozdz. III.

⁵ R. Taruskin, „Text and Act”, w: tegoż, *Text and Act. Essays on Music and Performance*, Oxford University Press 1995.

myślowego eksperymentu, i zastanowić się, czy rzeczywiście coś nam przeszkadza słuchać muzyki jako po prostu muzyki – piękna rozbrzmiewających dźwięków. W oderwaniu od świadomości tego, że kto inny ją napisał, a kto inny zagrał, od przekonania, że ma ono jakiś „sens” niezależny od jej wykonawczej realizacji, wreszcie od pytania, czy dane nam będzie kiedykolwiek usłyszeć tę samą muzykę raz jeszcze. Za punkt wyjścia oberzemy zatem następujące pytania: na ile dokonane przez Ingardena rozróżnienie utworu i wykonania ma sens na gruncie adekwatnej percepcji estetycznej muzyki? Czy niezajomość naszej europejskiej praktyki muzycznej – nieświadomość tego, iż przed wysłuchiwanym wykonaniem utworu został zapisany przez kompozytora w postaci partytury – uniemożliwia lub zakłóca jego estetyczny odbiór? A jeśli nie, co z tego wynika? Czy w pełni odpowiada rzeczywistości to, że mówimy o „odtworzeniu” wcześniej zapisanego utworu muzycznego w formie wykonania, a nie o partyturze jako swoistym „półprodukcie” w stosunku do kompletnego dzieła sztuki, jakim jest rozbrzmiewająca w naszych uszach muzyka?

Zacznijmy więc od postawienia podstawowego pytania – czego właściwie doświadczamy, słuchając muzyki? Przyjęcie analiz Ingardena pozwala nam ominąć etap odpowiedzi takich jak: „słyszymy fale dźwiękowe rozchodzące się w powietrzu” czy „słyszymy sekwencje dźwięków o określonej wysokości, barwie i długości trwania” i przejść od razu do tego, co nazywa „tworami dźwiękowymi” czy „muzycznymi” – pewnych słyszalnych „przedmiotów”, „pod każdym względem w pełni ukwalifikowanych”⁶. Te twory – motywy, melodie, akordy itd. – są podstawowymi składnikami percypowanej przez słuchacza muzyki, realnie w tej percepcji obecnymi. Poszczególne dźwięki danego akordu czy melodii przeciwnie – uchwytnie są dopiero w percepcji analitycznej, rozbijającej źródłowo odbieraną integralność tych, jak określa je Ingarden, „jakości postaciowych”. Natomiast nad bezpośrednio odbieranymi „przedmiotami słuchowymi”, które tworzą większe struktury, nadbudowują się opisywane przez Ingardena „niedźwiękowe momenty dzieła muzycznego” – muzyczny ruch, struktura czasowa, jakości emocjonalne. Nie rozstrzygam oczywiście w tym miejscu, czy te ostatnie naprawdę przynależą do „dzieła muzycznego”, którego istnienie w obrębie percepcji muzyki wzięliśmy przecież w nawias. Jak przyjmujemy bowiem za Ingardenem, „niedźwiękowe momenty dzieła muzycznego” są nadbudowane nad „tworami dźwiękowymi” i przez nie są wyznaczane, toteż wiążące będą dla nich wnioski, jakie przyjmujemy w odniesieniu do tych ostatnich. Podczas percepcji „przedmioty słuchowe” jawią się nam zatem jako obiekty w pełni określone – inaczej mówiąc, przysługują im konkretne jakości: melodyczne, rytmiczne, harmoniczne, agogiczne itd. Te jakości nie są odrębnymi, autonomicznymi zjawiskami obecnymi w obrębie słyszanej muzyki, ale stanowią właśnie *jakości* przysługujące percypowanym twórcom dźwiękowym, wyodrębniane z nich wtórnie, w akcie abstrakcji.

Czy ten opis umożliwia wyodrębnienie cech danego w wykonaniu dzieła muzycznego od elementów „dodanych” w określonej realizacji? Czy rzeczywiście jest tak, jak twierdzi Ingarden – iż, słuchając muzyki „w nastawieniu

⁶ R. Ingarden, dz. cyt., s. 240-243.

estetycznym”, słuchacz niejako „wyłuskuje utwór w jego własnym uposażeniu z *concretum* „danego wykonania”, a wtedy „dzieło występuje jako przedmiot percepcji estetycznej”⁷?

Najistotniejszy argument przeciwko tezie Ingardena został już przedstawiony. W percepcji muzyki elementy jej uposażenia „wykonawczego” – *concreta* jej dynamiki, barwy dźwięku, niuanse agogiczne czy artykulacyjne – nie są odbierane jako samodzielne zjawiska, lecz jako własności przynależne przedmiotom słuchowym, wyznaczanym ogólnie przez zapis nutowy: motywom, frazom, akordom itd. Słuchacz nie odbiera osobno danego zwrotu melodycznego i, powiedzmy, gwałtowności z jaką został wykonany – słyszy pewien integralny przedmiot słuchowy, ten właśnie, który cechuje się „gwałtownością”.

Nietrudno zauważyć, że mimo wszystko dokonałem pewnego podziału, przyznałem, iż „odkompozytorskie” własności muzyki – struktura melodyczna, harmoniczna itd. – wyznaczają pewien „kształt” tworców dźwiękowych, podczas gdy „wykonawcze” tylko je dookreślają. Wydawałoby się, iż tego właśnie rozróżnienia szukamy: te pierwsze tworzą, metaforycznie rzecz ujmując, „substancję” odbieranego przedmiotu estetycznego – linie melodyczne, harmonię, bardziej złożone struktury itd. – pozwalającą na identyfikację tego właśnie, a nie innego utworu, pomimo jego zmiennych, wykonawczych „przypadłości”.

Kwestia ta nie jest jednak tak oczywista. Po pierwsze, mówimy w istocie o dwóch różnych porządkach, które tylko w pewnym stopniu pokrywają się. Z jednej strony odróżnić można to, co nazwałem „substancją muzyczną” (a więc to, co możliwe do zapisania pozbawionym oznaczeń dynamicznych, artykulacyjnych, agogicznych czy ekspresyjnych pismem nutowym) od jej „przypadłości” (dynamiki, agogiki, artykulacji, itd.), z drugiej zaś – „wykonawcze” i „odkompozytorskie” cechy realnie brzmiącej muzyki. Pierwsze rozróżnienie dotyczy jakości realnie obecnych w muzyce, drugie – ich pochodzenia, którego znajomości przez odbiorcę nie można zakładać z góry. Można podać kilka dalszych argumentów przeciwko utożsamianiu tych dwóch rozróżnień. „Substancja muzyczna” jest obecna w wykonaniu utworu muzycznego w ten sam sposób, co w improwizacji. Z drugiej strony, kompozytorzy z reguły pozostawiają również wskazówki dotyczące właśnie „przypadłościowych”, wykonawczych aspektów realizacji utworu – choć są one zawsze ogólne w stosunku do ich konkretyzacji.

Pomimo zasadności tych wstępnych zastrzeżeń, uznać trzeba, iż żywe odczucie substancjalności, dajmy na to, konkretnej melodii, w stosunku do zmiennych detali jej wykonania – jej „przypadłości” – jest nieusuwalnym faktem naszego doświadczenia muzyki, zasługującym na głębsze rozważenie. Tożsamość obecnych w muzyce struktur rytmiczno-tonalnych okazuje się niezależna od konkretnej wysokości składających się na nie dźwięków, odchyłeń rytmicznych czy zmiennego tempa. Trudno zaprzeczyć, że na gruncie muzyki tonalnej słyszymy pewne melodyczno-harmoniczno-rytmiczne „co” poprzez agogiczne, dynamiczne czy artykulacyjne „jak”. Wspomniana już niezależność „co” od konkretnych „jak” najbliższą analogię znajduje na gruncie semiotyki – rzeczywiście, trudno oprzeć się wrażeniu, iż dające się zapisać nutami struktury melodyczne czy harmoniczne

⁷ Tamże, s. 227.

wyznaczają pewne „znaczenie” brzmiącej muzyki. Używam tu cudzysłowu, gdyż, chociaż struktury te słyszymy jako „znaczące” ze względu na ich miejsce pośród innych elementów muzyki, nie posiadają one referencji tak, jak dzieje się to w języku. Nie stanowią one znaków odnoszących do rzeczywistości „pozamuzycznej”, ani nie przekazują treści pojęciowych. Źródłem ich znaczącego charakteru jest fakt, iż tworzą one warstwę jakości wychodzących poza swój akustyczny substrat, podobnie jak sens słów wykracza poza ich brzmienie. Są one jakościowe, w odróżnieniu od dających się ująć ilościowo cech ich akustycznego podłoża, i cechuje je charakterystyczna dla znaków ograniczona niezależność od materialnego substratu. Daną grupę rytmiczną identyfikujemy bowiem jako „tę samą” niezależnie od drobnych odchyień od metronomicznego wykonania czy różnicy tempa. Podobnie jest z wysokościami dźwięków i strukturami łączącymi oba te elementy: frazami, motywami i dłuższymi liniami melodycznymi, a także z współbrzmieniami harmonicznymi. Carl Dahlhaus na tej podstawie kwestionuje tezę Ingardena o jednowarstwowości muzyki – nadbudowane nad tym, co czysto brzmieniowe, określane przez związki tonalne i strukturę rytmiczną „znaczenie” muzyki spełnia wszystkie kryteria „warstwy” w znaczeniu nadanym temu pojęciu przez polskiego fenomenologa. Ta warstwa „rytmiczno-tonalna” okazuje się wysuwać na plan pierwszy w wyznaczaniu tożsamości brzmiącej muzyki, dokładnie tak samo, jak w ujęciu Ingardena warstwa znaczeń wysuwa się przed warstwę brzmień w większości dzieł literackich.⁸

Z pozoru oczywista wydaje się teza, iż to ta struktura dźwiękowa, którą wcześniej metaforycznie określiłem jako „substancję muzyczną”, a którą, jak się okazuje, uznać należy za odrębną, „rytmiczno-tonalną”, warstwę brzmiącej muzyki, decyduje o rozpoznaniu w słuchanej muzyce tego właśnie, a nie innego utworu. To zjawisko bowiem, choć dotychczasowy wywód od niego abstrahował, leży u źródła przeświadczenia o istnieniu niezmiennego w czasie i danego nam w wykonaniach „dzieła muzycznego”.

Niemniej, choćbyśmy chcieli uznać tę warstwę za „warstwę znaczeń”, znaczenie muzyki to jeszcze nie sama muzyka. I choćbyśmy przyjęli najradykałniejszą postać doktryny „mowy dźwięków”, analogią muzyki jako sztuki zawsze będzie właśnie „mowa” – a więc wypowiedane słowa, nie zapisany tekst. Struktura rytmiczno-tonalna jest tylko „rdzeniem” percypowanego przedmiotu estetycznego, rdzeniem, który niejako domaga się konkretnej realizacji i dopiero w niej osiąga swoją *stricte* estetyczną postać. Powraca tutaj wspomniana już kwestia: w percepcji muzyki dane są nam *konkretne* przedmioty słuchowe, a okoliczność, iż decydujące o ich tożsamości cechy dadzą się wyodrębnić jako oddzielna warstwa, a nawet wyabstrahować na podobieństwo „tekstu”, w niczym nie zmienia faktu, iż ich „znaczenie” ukazuje się dopiero w akustycznej

⁸ Dahlhaus w innym miejscu kwestionuje tę „jednowarstwowość” również ze względu na analogiczną możliwość rozróżnienia funkcji zabiegu interpretacyjnego od jego akustycznego substratu (mówilibyśmy zatem o trzech warstwach) – nie rozwija jednak tej koncepcji. Teza ta wydaje mi się mniej oczywista, w szczególności ze względu na fakt, iż sens danego zabiegu wykonawczego – np. odchylenia od metronomicznie rozumianego rytmu czy dynamicznego wyprofilowania frazy – jest ściśle związany z jego określonym kształtem – w języku semiotyki mówilibyśmy tu o znaku ikonycznym, a nie schematycznym. C. Dahlhaus, *Estetyka Muzyki*, przeł. Z. Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 95.

konkretyzacji (umiejętność cichego czytania partytury nie jest kontrargumentem, gdyż opiera się na umiejętności tworzenia wyobrażeń słuchowych na podstawie zapisu nutowego). O wartości estetycznej danej realizacji decyduje właśnie wykonawcze dookreślenie, nie mające charakteru „wartości dodanej”, ale interpretacji, „oddania sprawiedliwości” zapisanym nutom.

Doświadczenie muzyki można zatem porównać do oglądania przedstawienia teatralnego: wydaje się, że gdy słuchamy słów wypowiedzianych ze sceny, zasadniczym przedmiotem naszej percepcji nie jest tekst „wyluskiwany” z interpretacji aktorskiej. Tym, co odbieramy, jest pewna *rzeczywistość* (czy sytuacja) wyznaczana przez ten tekst, która może się uobecnić dzięki jego konkretyzacji w grze aktorskiej. Nie mówię tu o „treści” czy „znaczeniu” dramatu, ale o ewokowanej w przedstawieniu sytuacji wypowiedzianych słów przez uobecnianą przez aktora postać. Sytuacja ta nie tylko jest bogatsza od „suchego”, zapisanego tekstu o istotny wymiar, lecz także, co ważniejsze, cechuje się pełną integralnością (przy dobrej grze aktorskiej). Tekst w stosunku do niej jest pewnym „abstraktem”. Przedmiot percepcji estetycznej widzów spektaklu konstituowany jest przez znaczenie tekstu wespół ze sposobem wypowiedzania go i całokształtem zachowania aktora, jednak rozróżnienie między tymi elementami jest wtórne względem bezpośrednio odbieranej wewnętrznej jedności przedstawienia – „wypowiedź” jest pierwotną całością względem „tekstu”. Gra aktorska nie jest uzupełnianiem – czytaniem „tekstu” i dodawaniem do niego „interpretacji”. Jest rekonstrukcją konkretnej sytuacji na podstawie jej tekstowego „abstraktu”. To samo można powiedzieć o dobrze wykonywanej muzyce, choć, oczywiście, możliwość budowania podobnych analogii ma swoje granice.

Twierdzenia, do których doszliśmy powyżej, potwierdza również praktyka kompozytorska. Otóż nietrudno zaobserwować dążenie twórców do przekraczania granicy pomiędzy muzycznym „co” i „jak” – do możliwie dokładnego dookreślenia szczegółów wykonania. Co najciekawsze, historycznie rzecz ujmując, nasilanie się tej tendencji zachodzi równoległe z wykształcaniem się współczesnego pojęcia „dzieła muzycznego”, a nawet, jak się wydaje, stanowi część tego procesu. W tym samym czasie obserwujemy również pojawianie się zjawisk, których muzyczny sens zależy od czynników zaliczanych dotychczas do drugorzędnych, wykonawczych jakości – jak usamodzielnienie kolorystyki brzmieniowej w symfonice XIX-wiecznej. W tych przypadkach (impresjonizm) wręcz podporządkowano funkcjom wykonawczym czynniki dotychczas zaliczane do „substancjalnych” – harmonii czy rytmu. Wydaje się zatem, że koncepcja utworu muzycznego jako kompletnego dzieła sztuki – a nie tylko „szkicu” pozostawionego do wykończenia wykonawcy, jak w epokach wcześniejszych – zawiera w sobie nieosiągalny postulat „zakodowania” w partyturze realnego, w pełni określonego przedmiotu estetycznego – tego, co nazywamy „wykonaniem”.

Jak widać, wychodząc od doświadczenia estetycznej percepcji muzyki, jedynym dającym się stwierdzić „rozwarstwieniem”, mogącym się pretendować do wyznaczenia granicy pomiędzy „utworem” a „wykonaniem” na gruncie realnie rozbrzmiewającej muzyki, jest obecność „struktury dźwiękowej”, nazwanej przeze mnie „substancją muzyczną”: uporządkowania materii muzycznej w systemie tonalnym i w porządku rytmicznym. Tę „strukturę dźwiękową” nazywam

„substancją muzyczną” – jest to uporządkowane materii muzycznej pod względem tonalnym i rytmicznym. Jak jednak zostało pokazane, rozgraniczenie to ani nie daje się przeprowadzić na gruncie percepcji estetycznej muzyki – gdyż owej „substancji muzycznej” można przyznać co najwyżej status warstwy w obrębie integralnego przedmiotu estetycznego – ani nie pokrywa się z podziałem na jakości nadane przez kompozytora i te pochodzące od wykonawcy.

Wydaje się, iż nieuniknionym jest konflikt powyższych wniosków z mocno ugruntowanym przeświadczeniem o istnieniu niezmiennego dzieła muzycznego, danego nam jako „to samo” za pośrednictwem różnych – lepszych czy gorszych – wykonań.. Określona partyturą (choć nie tylko nią – nie należą do niej wskazówki dynamiczne, artykulacyjne itd.) warstwa rytmiczno-tonalna rzeczywiście wyznacza jego muzyczne „znaczenie”, na podstawie którego określone wykonanie identyfikowane jest jako „ten sam” utwór, choć przedmioty rzeczywiście dane nam w percepcji estetycznej łączy jedynie pewne „podobieństwo rodzinne”. Nie znosi to również zasygnalizowanego wcześniej problemu: choć warstwa rytmiczno-tonalna jest podstawą wspomnianej identyfikacji, często niektóre z konstytutywnych cech dzieła – jak instrumentacja dla XIX-wiecznej symfoniki – pozostają poza jej obrębem. Rozpoznajemy symfonię Brahmsa w wyciągu fortepianowym jako „ten sam” utwór, nawet jeśli nie jest to postać, w jakiej skłonni byłibyśmy jej słuchać.

Co natomiast wydaje się pewne, to fakt, iż koncepcję dzieła muzycznego można „wziąć nawias”, nie ryzykując pominięcia żadnego z istotnych momentów percepcji estetycznej muzyki. Dla adekwatnego, estetycznego odbioru mazurka Chopina obojętne jest, czy słuchacz wie, iż jego twórca i grający na fortepianie muzyk to dwie różne osoby, a ten sam mazurek w tym samym momencie może wykonywać wielu innych pianistów, i czy potrafi rozgraniczyć „czynnik wykonawczy” od tych cech brzmiącej muzyki, które są jednoznacznie i obiektywnie zapisane w partyturze.

Nie sposób oczywiście pominąć milczeniem kilku zastrzeżeń, jakie dają się postawić powyższej tezie. Czy nasze zdolności percepcji muzyki (nasz „aparatus odbiorczy”) nie są uwarunkowane kulturowo, przez taki a nie inny kształt naszej praktyki muzycznej? Czy nie jest tak, iż gwarantowana przez nią możliwość wielokrotnego wysłuchania tego samego utworu pozwala wnikać w jego strukturę głębiej, niż byłoby to możliwe przy jednorazowym wysłuchaniu dzieła? Czy nakierowanie na percepcję tego samego „dzieła muzycznego” w licznych wykonaniach nie sprzyja koncentracji na muzycznym „tekście” z pominięciem „wykonawczych” cech muzyki? Czy nie potrafimy docenić słuchanego po raz pierwszy utworu pomimo miernego wykonania, ani nie dostrzegamy niedociągnięć wykonawczych w utworze znanym?

Jeśli chodzi o pierwszą kwestię, wydaje się, iż jest ona relatywna, w pewnym sensie „techniczna”, a na pewno nie dotyczy zagadnienia „czystej” percepcji muzyki. Osiągnięta poprzez wielokrotne słuchanie tego samego utworu zdolność odbioru czy to złożonej konstrukcji polifonicznej, czy skomplikowanej struktury formalnej, daje się później stosować również do utworów słyszanych po raz pierwszy. Co dla jednego słuchacza będzie możliwe dopiero po wielokrotnym wysłuchiowaniu utworu, inny, bardziej wytrawny, osiągnie przy pierwszym

kontakcie z nim – zdolność jego „rozumienia” nigdy nie jest całkowita. Nawet jeśli w rzeczywistości trudno sobie wyobrazić wykształcenie „aparatu odbiorczego” dostosowanego do percepcji złożonej struktury dzieła muzycznego w oderwaniu od europejskiej kultury muzycznej, z punktu widzenia logiki trudno znaleźć powód, dla którego miałyby to być niemożliwe.

Jeśli natomiast chodzi o rozmaite przypadki różnicowania cech „wykonania” i „utworu” w trakcie słuchania, to można wykazać, iż wszystkie one powstają wskutek dezintegracji estetycznej percepcji muzyki. Najwyraźniej widać to w sytuacji, gdy w rozbrzmiewającej muzyce, której do tej pory słuchaliśmy „dla niej samej”, pojawia się nagle coś, co nas razi, pewien rozdźwięk, który każe nam skupić się na jej „wykonawczym” aspekcie. Istotnie, dochodzi tu do rozbicia integralnego, bezrefleksyjnego przeżycia estetycznego, a odbiór zaczyna być zapośredniczony. Wyodrębnione zostaje ujęcie „muzycznego tekstu” (będącego, jak się rzekło, abstraktem w stosunku do realnie rozbrzmiewającej muzyki) i ocena jego konkretyzacji jako nieodpowiadającej tkwiącej w nim potencjalnie wartości estetycznej. Tak jest oczywiście w przypadku percepcji utworu słuchanego po raz pierwszy – nie ulega wątpliwości, że w przypadku wielokrotnie słuchanych utworów funkcjonuje pewna uwewnętrzniona przez odbiorcę „własna postać” dzieła muzycznego, wykształcona wcześniej na podstawie wartościującej percepcji wielu wykonań utworu. Ingarden pisze również o wytwarzaniu się „intersubiektywnego przedmiotu estetycznego” jako pewnego korelatu takich jednostkowych mniemań czy „wewnętrznych konkretyzacji partytury”, charakterystycznego dla całego społeczeństwa danego obszaru w danym czasie. Nie da się zaprzeczyć, iż także w ten sposób „dzieło muzyczne” może się uobecniać. Skoro uznaliśmy już istnienie warstwy „rytmiczno-tonalnej” (odbieranej przez nas jako nośnik tożsamości utworu) oraz możliwość jej wyabstrahowania (jako leżącego u podstaw brzmiącej muzyki „tekstu”), nie można całkowicie wykluczyć uznania jej za funkcjonujące samodzielnie dzieło sztuki, konkretyzujące się jedynie w świadomości odbiorcy, poza wykonaniem – tak jak w przypadku tekstu literackiego. Podobnie fakt, iż na gruncie przedstawienia teatralnego tekst nie poddaje się wyodrębnieniu bez rezygnacji z jakości nadawanych podczas percepcji spektaklu jako integralnego przedmiotu estetycznego, nie wyklucza funkcjonowania go jako samodzielnego, kompletnego dzieła literackiego. Nie sposób zaprzeczyć, iż realne percepcje muzyki balansują pomiędzy „czystym” doświadczeniem estetycznym a odbiorem zapośredniczonym przez uprzednio istniejącą w odbiorcy wizję konkretyzacji dzieła – ważne jest natomiast, aby uświadomić sobie źródłowość tego pierwszego, które warunkuje powstanie „wewnętrznych konkretyzacji” dzieła, samo natomiast doskonale się bez nich obywa.

Co więcej, wydaje się jednak, iż w przypadku muzyki owe „wewnętrzne konkretyzacje” nie stanowią przedmiotu estetycznego w tym sensie, co realne wykonanie. Wystarczającym dowodem na to jest oczywista niemożliwość zastąpienia nimi kontaktu z „żywą” muzyką, tak jak pamięciowe opanowanie wiersza uniezależnia nas od zawierającego go tomiku. Choć Dahlhaus ujmuje tonalną strukturę utworu jako „znaczenie”, zaraz potem dodaje: „to właśnie przede wszystkim różnica między zapisanym tekstem i akustycznym przedstawieniem

– niuanse dynamiki i artykulacji, a także agogiczne modyfikacje rytmu – konstytuują muzyczny sens, pojmowany na podobieństwo języka”⁹. Aby uniknąć wewnętrznej sprzeczności wypowiedzi wybitnego muzykologa zrozumieć należy te słowa jako wskazanie granicy wspomnianej już analogii, jaką można przeprowadzić pomiędzy muzyką i mową: choć odbieramy rytmiczno-tonalną strukturę dźwiękową jako nośnik „znaczenia” muzyki, ujawnia je ona dopiero w wykonaniu, które jest nie tylko prostym rozbrzmiewaniem zapisanych nut, lecz także wykonawczą *interpretacją*, niejako wydobywającą sens utworu. Jest więc zupełnie inaczej niż w przypadku tekstu, który obywa się bez nadania mu formy wydarzenia. Zdefiniowana bowiem przez Ingardena „warstwa brzmień” dzieła literackiego dotyczy akustycznych jakości immanentnie tkwiących w języku, nie „interpretacji” w sensie analogicznym do muzycznego – ta staje się niezbędna dopiero wtedy, gdy traktujemy tekst literacki jako surowiec teatralnego przedstawienia. Dlatego wydaje się pozbawione podstaw mówienie o „wewnętrznych konkretyzacjach” jako o przedmiotach estetycznych w tym samym sensie, w jakim są nimi wykonania – jak czyni to Ingarden.

Wyszedłszy od wykonawczego procesu interpretacji, zarysowane powyżej wątpliwości można uzupełnić, wskazując na pewne cechy relacji partytura – wykonanie. Czy na pewno utwór muzyczny można jakkolwiek utożsamić z tym, co obiektywnie i jednoznacznie zapisane w partyturze? Ujęcie takie opiera się na przeświadczeniu, że w obliczu różnorodności wykonań wiarygodnym przekazem utworu jest właśnie zapis kompozytorski, jednoznacznie wyznaczający schematyczność „dzieła muzycznego”. W realizacji każdego niemal szczegółu jest natomiast dopuszczany określony zakres swobody interpretacyjnej – występują ingardenowskie „miejsca niedookreślenia”, uzupełniane przez twórczy wkład wykonawcy.

Na pozór rzeczywiście wygląda to w ten sposób. Partytura, za pomocą umownego systemu znaków, określa wysokości dźwięków i czas ich trwania, daje także informacje o przewidzianej przez kompozytora instrumentacji, dynamice, artykulacji itp. Zapis taki wyznacza zespół jakości, jakie muszą być zrealizowane, abyśmy mogli powiedzieć, iż to ten właśnie utwór został wykonany – to natomiast, co nie jest określone w partyturze, pozostaje w gestii wykonawcy. Wydaje się jednak, iż pomija się tu istotne cechy pracy interpretacyjnej, narzucając jej uproszczony schemat dwufazowego procesu – najpierw realizacja jednoznacznych instrukcji partytury, potem indywidualny wkład wykonawcy. Tymczasem wykonawcze dookreślenie każdego elementu partytury nie tylko musi w pewien sposób wynikać z samych jego cech (to jest oczywiście nawet dla zwolenników diskutowanego ujęcia), lecz także, z pewnego punktu widzenia, może być uznane za bezpośrednie odczytanie zapisu nutowego.

Rozważmy najpierw przypadek szczególny – sytuację, gdy wykonawca bierze na warsztat utwór o nikłej zawartości czynnika indywidualnego, którego muzyczny sens nie wykracza poza konwencje określonego stylu. Muzyk blisko z nim zaznajomiony bezpośrednio odnosi wówczas poszczególne elementy partytury (zespoły nut odpowiadające motywom, frazom czy większym całościom) do

⁹ C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, PIW, Warszawa 1992, s. 171.

konkretnych zjawisk muzycznych – powtarzalnych, „ogranych” zwrotów charakterystycznych dla danego stylu. Chociaż są to stereotypowe, konwencjonalne frazy, niewątpliwie są to także w pełni dookreślone „przedmioty słuchowe” – ujęcie, w którym muzyk odczytuje „obiektywnie dane” o wysokości dźwięków i długości ich trwania, a potem twórczo je dookreśla, okazuje się tutaj całkowicie chybione. W doświadczeniu muzyka zatem poszczególne grupy nut „znaczą” wprost swój słyszalny rezultat artystyczny. Co ciekawe, nie znaczy to, że czynnik indywidualności wykonawcy jest w tym przypadku nieobecny – dla słuchacza może być on nawet bardzo wyraźny – jest on jednak całkowicie niezamierzony, a proces interpretacji daje się bez reszty ująć jako odczytywanie tekstu. Tę sytuację porównać można znowu do czytania na głos (czy też po prostu wypowiedzania) tych samych słów przez różnych ludzi – różnice w sposobie wypowiedzenia tekstu nie muszą być skutkiem jego odmiennego rozumienia, ani tym bardziej chęci zabarwienia go jakimkolwiek czynnikiem indywidualnym. W takim ujęciu „język”, w jakim napisana jest partytura, nie daje się już określić jako ścisły i jednoznaczny, zaś ona sama nie wydaje się „instrukcją” czy „algorytmem”, pozwalającym na otrzymanie określonego efektu niezależnie od wcześniejszego posiadania wyobrażenia o rezultacie jej interpretacji. Język partytury okazuje się bliższy językowi naturalnemu, zakładającemu u odczytującego uprzednią, bezpośrednią znajomość desygnatów poszczególnych znaków. Po przyjęciu określonego klucza interpretacyjnego stylu określone elementy partytury reprezentują dla wykonawcy w pełni skonkretyzowane „przedmioty słuchowe”.

Czy da się powyższe ujęcie uogólnić na proces interpretacji wszystkich utworów, szczególnie tych stanowiących kanon programów koncertowych, których postać wykracza daleko poza uwarunkowania stylów historycznych czy kompozytorskich? W tym przypadku z pewnością nie można już mówić o tym, że wykonawca uprzednio w pełni zna „język partytury”. Wydaje się jednak, iż w toku pracy nad utworem muzyk zyskuje podobny stopień pewności o tym, że znaczenie zapisu nutowego jest jednoznacznie określone, że odsyła on do takiego właśnie, a nie innego, *konkretnego* przedmiotu estetycznego. Mówiliśmy wcześniej, iż struktura dźwiękowa (rytmiczno-tonalna), choć jest nośnikiem muzycznego „znaczenia” (czy „quasi-znaczenia”), dla jego pełnej prezentacji potrzebuje wykonawczej interpretacji. Tymczasem badając sprawę z perspektywy procesu interpretacji przeprowadzanej przez muzyka okazuje się, że jest ona nie tyle „wymyślana”, co „odkrywana” czy „odnajdywana” w partyturze. Jest to swoisty paradoks: z jednej strony dopiero wykonawcza „ingerencja”, pozornie odkształcająca jednoznaczny zapis nutowy, pozwala przemówić partyturze, z drugiej – te ingerencje jawią się wykonawcy jako podyktowane właśnie przez muzyczny „tekst”. Wyczerpujący opis procesu, który z punktu widzenia wykonawcy jest *odczytaniem* partytury, dotarciem do jej najgłębszego sensu, a dla zewnętrznego obserwatora jawi się raczej jako jej twórcze dookreślenie, jest wyzwaniem, na podjęcie którego z oczywistych względów nie ma tu miejsca. Wydaje się jednak jasne, że przewyższenie wspomnianego paradoksu wymaga rezygnacji z prób ujęcia stosunku pomiędzy partyturą i wykonaniem przy pomocy prostych, jednokierunkowych relacji – „wyznaczania” wykonania przez

partyturę i „dookreślenia” tego schematu przez wykonawcę¹⁰. W rzeczywistości w strukturze procesu wykonawczego odczytywania partytury odnajdujemy ruch kołowy, nasuwający oczywiste skojarzenia z hermeneutycznym ujęciem procesu rozumienia. Kołowość ta polega (w nieuniknionym uproszczeniu) na przeplataniu się w pracy interpretacyjnej ruchu od partytury do wykonania i od wykonania do partytury. Każda, nawet artystycznie mierna czy automatyczna realizacja zapisu nutowego sprawia, że w akustycznej konkretyzacji w pewnym stopniu odślania się muzyczny sens partytury, co pozwala z kolei na jej pełniejsze odczytanie przez wykonawcę. W rezultacie owoc tego procesu coraz bardziej odrywa się od schematu wyznaczanego przez partyturę i przybiera postać konkretnego, integralnego przedmiotu estetycznego, którego warstwa brzmieniowa – z punktu widzenia zewnętrznego obserwatora stanowiąca wytwór wykonawcy – nie tyle została wytworzona na podstawie muzykologicznej analizy partytury, ile „narodziła” wokół niej, na podobieństwo zjawisk świata organicznego. Ujęcie zapisu partytury jako „instrukcji” czy przypisanie jej określonego znaczenia ma sens jedynie w odniesieniu do początkowej, przedwstępnej fazy pracy interpretacyjnej. Później następuje zarysowana powyżej rekonstrukcja estetycznego sensu wskazówek zawartych w partyturze (można by tu mówić również o dotarciu do „intencji kompozytorskiej”, choć byłoby to z wielu powodów problematyczne). W momencie zrozumienia, czemu właściwie te wskazówki mają służyć, ich „literalny” sens przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie. W tym miejscu z powodzeniem można powrócić do analogii z przedstawieniem teatralnym: choć punktem wyjścia jest odczytanie tekstu przez aktora, punktem dojścia ma być rekonstrukcja implikowanej przez tekst konkretnej sytuacji – komunikacji (czy ekspresji językowej) danej postaci dramatu, w której znika rozwarstwienie na tekst i wykonanie. Warunkiem doskonałości gry aktorskiej jest zaś pełna integralność ukazwanej postaci – tego kto mówi, co mówi i jak mówi.

Wydaje się zatem, iż również w obrębie doświadczenia wykonawców nie ma miejsca na ścisłe rozróżnienie utworów – wykonanie. Proces odczytania partytury, jak zarysowano powyżej, to w istocie swoiste uwewnętrznienie dzieła muzycznego, w rezultacie którego przybiera ono dla wykonawcy postać konkretnego przedmiotu estetycznego. Można zatem powiedzieć, iż *właściwym i pełnym* odczytaniem partytury jest nie tyle samo dzieło, rozumiane jako Ingardenowski „schemat”, ile wykonanie – czy też, że to w wykonaniu ujawnia się jej pełne znaczenie. Nie ulega zatem wątpliwości, iż niezależnie od tego, czy za punkt wyjścia analizy oberzemy intencję kompozytora, czy proces interpretacyjny, dzieło muzyczne uznać trzeba za zapisane w partyturze nie jako „twór schematyczny” Ingardena, ale jako w pełni dookreślony przedmiot estetyczny. Oczywiście w tym ujęciu problematyczny staje się sam „język” czy „kod” zapisu, skoro dla każdego wykonawcy to „znaczenie” będzie nieco inne.

Stąd przydatne może okazać się przedstawienie wykonawczej interpretacji partytury w kategoriach hermeneutyki, o czym myśl nasunął już kolisty ruch

¹⁰ Relację tę Dahlhaus opisuje jako „dialektykę utrwalania i emancypacji”, a o jej historycznym rozwoju pisze dalej: „Im bardziej wszechstronny i pedantyczny stawał się zapis muzyki, tym mocniej podkreślano niezależność wykonawcy. Starano się utrwalić niezapisywalne i zarazem trwano przy tezie o jego irracjonalności”. C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, dz. cyt., s. 172.

odnalezionej w strukturze tego procesu. Ujęcie to ma jedną zaletę nie do przecenienia – pozwala zaakceptować różnorodność interpretacji (wykonań) bez całkowitej rezygnacji z koncepcji „wierności dziełu” (*werktreue*) – z możliwości kwalifikacji wykonań jako dobrych lub złych, czy przynajmniej lepszych lub gorszych. Dla współczesnej hermeneutyki filozoficznej włączenie perspektywy („horyzontu”) interpretatora w proces rozumienia jest podstawowym faktem „doświadczenia hermeneutycznego”¹¹. Rozumienie powstaje jako rezultat „stapiania się” tych dwóch horyzontów – „horyzontu czytelnika” z „horyzontem tekstu” – a jego owocem jest odnalezienie znaczenia interpretowanego tekstu w kontekście konkretnej sytuacji, w jakiej przemawia. „Tekst jest rozumiany tylko wtedy, gdy jest każdorazowo rozumiany inaczej.”¹² Mówiąc inaczej, „pełne” czy „właściwe” rozumienie jest zawsze rozumieniem „ukonkretnionym”, czyli, jak rzecz ujmuje Gadamer, zawierającym w sobie „zastosowanie”. Odpowiada to ściśle tezie głoszącej, że *właściwym* i *pełnym* odczytaniem partytury jest konkretny, integralny przedmiot estetyczny – wykonanie¹³, które w takim ujęciu (choć brzmi to może paradoksalnie) w pewnym sensie utożsamia się z utworem. Nie do utrzymania okazuje się stanowisko, że „słyszymy tylko wykonanie, a nie sam utwór”.

Gdyby na podstawie powyższych refleksji przyszło mi formułować własną teorię dzieła muzycznego, musiałbym w tym miejscu przyznać, iż zadanie to wydaje się niewykonalne – podobnie jak czyni Roman Ingarden w ostatnim rozdziale swojej rozprawy. Choć w toku rozważań zmodyfikowałem jego ujęcie percepcji muzyki i zdecydowanie poparłem stanowisko uznające jej (co najmniej) dwuwarstwowość, zapytany o „dzieło muzyczne” tożsame ze sobą samym pomimo różnorodności wykonań, podobnie jak on zmuszony byłbym przyznać, że pojęcie to – tak jak funkcjonuje ono w naszej kulturze – nie daje się sensownie ujednoznaczyć.

Ja jednak nie o „dzieło muzyczne” pytałem, ale o funkcjonowanie muzyki jako takiej, o rolę wykonawcy i partytury – a przede wszystkim o to, czego właściwie słuchamy. Nie szukam uzasadnienia dla filozoficznej koncepcji „utworu muzycznego” jako specyficznego dla muzyki dzieła sztuki – wręcz przeciwnie, staram się odpowiedzieć na pytanie, na ile daje się ona zakwestionować, i czy może to przynieść pewne korzyści naszej praktyce muzycznej. W tym celu wzięłem w nawias kluczowe dla funkcjonowania naszej kultury muzycznej przeświadczenie, że za pośrednictwem różnych wykonań słuchamy tego samego, niezmiennego „dzieła muzycznego”. Dążyłem do sprawdzenia, jak z tego punktu widzenia przedstawia się estetyczna percepcja muzyki. Uzupełniłem moje rozważania pewnymi spostrzeżeniami dotyczącymi procesu interpretacji partytury.

¹¹ H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 420.

¹² Tamże, s. 422.

¹³ Powyższe uwagi dotyczące możliwości hermeneutycznego ujęcia wykonawczej interpretacji partytury trudno uznać za coś więcej niż wstępne zasygnalizowanie problemu domagającego się znacznie obszerniejszego opracowania.

Za prawdziwością filozoficznej koncepcji „dzieła muzycznego” przemawia wprawdzie istotna przesłanka – to, że „substancja muzyczna” określona partyturą wyznacza kształt w pełni skonkretyzowanego przedmiotu estetycznego, w stopniu pozwalającym mówić o tożsamości „dzieła muzycznego” w różnych jego wykonaniach, dane jest nam w doświadczeniu nie mniej wyraźnie, niż inne cechy percepcji muzyki, o których była tu mowa. Okazało się jednak, iż przeświadczenie to, przyjęte za pewnik, przysłania inne istotne aspekty opisywanej rzeczywistości: po pierwsze, całkowitą autonomię i absolutną nadrzędność estetyczną „realnie rozbrzmiewającej muzyki” – a więc wykonania – nad wszelkimi innymi sposobami funkcjonowania dzieła muzycznego, po drugie – fakt, iż powstaje ona nie poprzez jakiegokolwiek „dookreślanie schematu”, ale jako owoc rozumiejącego odczytania partytury przez wykonawcę (nawet jeśli proces wyzwala artystyczną indywidualność wykonawcy w stopniu uniemożliwiającym mówienie o identyczności powstałych na gruncie tej samej partytury przedmiotów estetycznych).

Spostrzeżenia te stawiają pod poważnym znakiem zapytania jeden istotny punkt ujęcia Ingardena, które poza tym pozostaje komplementarnym do mojego – bo wychodzącym z innych założeń – ale uprawnionym opisem funkcjonowania muzyki. Możliwym do zakwestionowania okazuje się pojęcie utworu jako „tworu schematycznego”. Wydaje się, iż nic takiego nie istnieje, a wprowadzenie takiej koncepcji więcej zaciemnia niż wyjaśnia. „Twór schematyczny” nie jest zamierzony przez kompozytora, który zapisując utwór w formie partytury „ma na myśli” w pełni skonkretyzowany przedmiot estetyczny. Nie jest też bynajmniej podstawą pracy interpretacyjnej wykonawcy, która od początku za cel stawia sobie odsłonięcie – czy rekonstrukcję – tegoż ukrytego pod nutami, nie dającego się zapisać „muzycznego sensu”. Nie istnieje on również w żaden sposób w obrębie konkretyzacji dzieła – przedmiotu percepcji estetycznej. Konsekwentne używanie pojęcia schematu zakłada dopuszczenie pełnej dowolności wykonawczej w określonych przez niego granicach, co przeczy powszechnemu doświadczeniu: pewne interpretacje odbieramy zwykle jako bliższe tkwiącemu w partyturze „sensowi” niż inne. W istocie jest to rezygnacja z estetycznego charakteru tego pojęcia. Wydaje się, iż chociaż ów „twór schematyczny” pojawia się jako jedyna możliwa odpowiedź na konsekwentnie stawiane pytanie o jedno i to samo, niezmiennie dzieło muzyczne, w istocie stanowi pewien konstrukt myślowy, nie występujący realnie w żadnym procesie składającym się na praktykę muzyczną. Konstrukt ten pozwala uniknąć konieczności przyznania, iż w tym przypadku rzeczywistość wymyka się jednoznacznym ujęciom: iż utwór pełnię swojego „estetycznego sensu” otrzymuje dopiero w wykonaniu, wykraczającym poza to, co jednoznacznie zapisane w partyturze, a zarazem, iż ta konkretyzacja ma charakter interpretacji – zrozumienia muzycznego „tekstu” i podporządkowania się mu. Tę mieniącą się, trudną do uchwycenia naturę relacji partytura – wykonanie następująco opisuje Carl Dahlhaus:

„Ujęcia stosunku między zanotowaną kompozycją a akustycznym przedstawieniem mogą być więc nie tylko różne, ale wręcz przeciwstawne. Muzyczny tekst jest wprawdzie w zamyśle zawsze, lub prawie zawsze, środkiem do celu, jaki stanowi wykonanie, w którym to, co napisane, prezentuje się w dźwiękowej

postaci, zamiast pozostać wyłącznie tekstem – przedmiotem muzycznej lektury. Zarazem jednak wykonanie jawi się jako środek przedstawienia tekstu, któremu powinno się podporządkować i »uzmysłowić« jego znaczenie”¹⁴.

Najnowsza historia nauk ścisłych – szczególnie fizyki teoretycznej – dostarcza nam co najmniej kilku przykładów sytuacji, gdy natura rzeczywistości okazywała się wymykać jednoznacznym ujęciom. Powstawały wtedy komplementarne teorie, na gruncie pojęciowym sprzeczne, które dopiero wspólnie dawały adekwatny obraz rzeczywistości. Wymykał się on co prawda każdej z nich z osobna, lecz mieścił się gdzieś „pomiędzy nimi”. Wiele wskazuje na to, że z podobną sytuacją mamy do czynienia na gruncie problemu „dzieła muzycznego”. Wiemy, czym jest zapis nutowy kompozycji – partytura, podstawa pracy interpretacyjnej wykonawcy. Wiemy, czym jest jej realizacja – autonomiczny, skończony przedmiot estetyczny, realnie rozbrzmiewająca muzyka, która może stać się przedmiotem naszego przeżycia estetycznego. Wydaje się nam nawet, że wiemy, czym jest istniejące niezależnie od upływu czasu „dzieło muzyczne”, lecz trudno byłoby nam się obronić przed zarzutem, iż mówimy tu tylko o naszym wyobrażeniu czy korelacji wielu słyszanych wykonań. Prawdziwa natura „dzieła muzycznego” pozostaje przed nami zakryta, nieuchwytna, rozpostarta między tymi biegunami. Gdy, jak Ingarden, szukamy niezmiennej „tożsamości” dzieła muzycznego, zdaje się ono zbliżać do partytury (czy, ściślej mówiąc, Ingardenowskiego „schematu”), gdy pytamy o w pełni określony obiekt estetyczny – rzeczywisty obiekt naszej kontemplacji – odnajdujemy go raczej w wykonaniu. W każdym jednak przypadku próba generalizacji danego ujęcia na całość naszego życia muzycznego prowadzi do nierozwiązywalnych sprzeczności¹⁵.

W powszechnej świadomości przeważa oczywiście pogląd, od którego wyszedł Ingarden – uznanie naszego nieusuwalnego doświadczenia tożsamości dzieła muzycznego, objawiającego się poprzez różnorodność wykonań. W toku rozważań wysunąłem pewne propozycje wyjaśnienia tego fenomenu, poprzez uznanie istnienia w opartej na systemie tonalnym muzyce europejskiej „warstwy rytmiczno-tonalnej”, odbieranej przez słuchacza jako wyznaczająca zasadnicze zręby muzycznego sensu wykonywanego utworu – warstwy określanej przez partyturę i stąd będącej gwarantem tożsamości dzieła muzycznego. Zarazem jednak okazało się, iż warstwa ta jest estetycznie niesamodzielna w stosunku

¹⁴ C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, dz. cyt., s. 171.

¹⁵ „Dzieło muzyczne” w znaczeniu: funkcjonujące na przestrzeni wieków dzieło sztuki, któremu skłonni byśmy byli przypisać konkretne jakości estetyczne, oraz „wykonanie” w znaczeniu: realnie rozbrzmiewająca muzyka, a więc autonomiczny przedmiot estetyczny, stanowią parę „pojęć komplementarnych” w sensie, jaki nadał temu pojęciu Carl Friedrich von Weizsäcker. Cały problem można wtedy opisać z satysfakcjonującą ścisłością, oddzielając od siebie różne znaczenia pojęć „wykonanie” i „utwór”. Pojęcie wykonania w „silnym” znaczeniu (jak zdefiniowane powyżej) – jest „kompatybilne” – używając żargonu informatyków – jedynie z estetycznie obojętnym pojęciem utworu jako „schematu”, „surowca”, z którego powstał. Z kolei pojęciu utworu muzycznego w „silnym” znaczeniu odpowiada pojęcie wykonania jako „odtworzenia” tegoż istniejącego obiektywnie dzieła – pojęcie paraliżujące dla wykonawstwa i zafalszowujące istotę estetycznej percepcji muzyki. Ponadto pierwsza para pojęć odpowiada starszej, „docelowej” koncepcji powstawania muzyki (kompozycja i wykonanie jako kolejne etapy tego samego procesu), druga XIX-wiecznej koncepcji „Werktreue”. Zgodnie z ujęciem Weizsäckera pojęć komplementarnych (tutaj par pojęć, a także komplementarnych teorii funkcjonowania muzyki) nie można stosować jednocześnie, choć zarazem nie możemy zrezygnować z żadnego z nich. (C. F. von Weizsäcker, *Jedność przyrody*, przeł. K. Napiórkowski i in., PIW, Warszawa 1978).

do pełnego przedmiotu estetycznego, jakim jest rozbrzmiewająca muzyka. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że potrzebuje ona konkretyzacji akustycznej dla swojej estetycznej prezentacji, lecz także ze znacznie ważniejszego powodu. Mianowicie warstwa ta, wzięta sama dla siebie, stanowi jedynie pewien abstrakt w stosunku do integralności realnie rozbrzmiewającej muzyki, która nie może być z niego zrekonstruowana poprzez mechaniczne zastosowanie reguł, ale przez proces hermeneutyczny, z konieczności włączający w siebie wrażliwość muzyczną wykonawcy. Stąd próbę uściślenia naszej intuicji istnienia niezmiennego „dzieła muzycznego” poprzez uznanie go za twór schematyczny uznać trzeba za całkowicie chybioną, a nawet – za wyraz obecnego w naszym myśleniu poważnego „zachwiania równowagi”, zapoznania estetycznej nadrzędności realnie rozbrzmiewającej muzyki nad muzycznym „tekstem”.

Taki stan rzeczy będzie oczywiście łatwo zrozumiały, jeśli uświadomimy sobie wyjątkowość fenomenu muzyki europejskiej, w której podstawowe dla wszelkich przejawów sztuki dźwięków proste elementy melodyczne czy rytmiczne, w kulturach dawniejszych (i pozaeuropejskich) będące najczęściej domeną bezpośrednich, często ocierających się o irracjonalność emocji, posłużyły za surowiec dla złożonych konstrukcji polifonicznych i porządkujących rozległe odcinki czasu struktur formalnych, urzeczywistniających ową niezwykłą syntezę racjonalnego porządku z bezpośrednią ekspresją, przez wielu uznawaną za najwyższy wytwór kultury europejskiej. Czy jednak „zrozumiały” znaczy „akceptowalny”? Zadając sobie takie pytanie wchodzimy na grząski grunt – kwestionowanie kształtu naszych praktyk kulturowych w oparciu o analizę zjawisk wyrosłych na ich gruncie wydawać się może ryzykownym zajęciem. Szerokie rozumienie kultury nie umożliwia jednak jej utożsamienia z tym, co konwencjonalne czy umowne. To zaś, co estetyczne stanowi niewątpliwie jedną z jej sfer, które – przynajmniej w swoich szczytowych osiągnięciach – przekraczają wąsko rozumiane „uwarunkowania kulturowe”. Z tego powodu nie wahamy się stosować pojęcia „dzieła muzycznego” do powstałych przed czasem jego obowiązywania utworów Machaut’a, Palestriny, Monteverdiego, a tym bardziej bliższego nam Jana Sebastiana Bacha, przekonani, iż ujmując je w historycznie im obcych kategoriach, nie popełniamy błędu, lecz oddajemy sprawiedliwość ich obiektywnej wartości. Podobnie, jeśli znajdujemy ku temu powody na gruncie czystej estetyki, nie powinniśmy też chyba obawiać się kwestionowania naszych własnych praktyk i przeświadczeń, zwłaszcza, że bezpodstawnym byłby pogląd, że nasz odziedziczony po czasach romantyzmu sposób myślenia pod każdym względem przewyższa ujęcia wcześniejsze. Źródeł zbyt wielu negatywnych zjawisk obecnych w naszym życiu muzycznym z powodzeniem szukać można, metaforycznie rzecz ujmując, właśnie w przesunięciu się naszych poszukiwań nieuchwytnego „dzieła muzycznego”, ukrytego pomiędzy partyturą a wykonaniem, w pobliże tej pierwszej. Ujęcie wykonawstwa jako „wiernej realizacji partytury” – a nie jako działalności nastawionej w pierwszym rzędzie na estetyczny rezultat – rodzi gorzkie owoce na całym obszarze edukacji muzycznej. Muzykologiczne badania „dzieła muzycznego” zdecydowanie zbyt często skupiają się na analizie partytury, pozbawionej jakiegokolwiek odniesienia do jego estetycznego znaczenia, jaki w zamierzeniu kompozytora niesie.

Wiedzione podobnymi założeniami próby opisu wykonawstwa stają się z kolei odnotowywaniem takt po takcie tzw. „wkładu wykonawczego”, rozumianego jako odstępstwa od literalnie rozumianej partytury. Konkurencyjne tendencje metodologiczne dostrzec można na gruncie hermeneutycznego nurtu muzykologii, uznającego jałowość koncentracji badań na „obiektywnych danych partytury”. Rozwijali go wielokrotnie cytowany w tej pracy Carl Dahlhaus czy Hans Heinrich Eggebrecht, a w Polsce Mieczysław Tomaszewski, Leszek Polony czy Maria Piotrowska. Nie doczekano się jednak analogicznego podejścia badawczego do wykonawstwa muzyki – metody, która uznałaby konieczność poprzedzenia próby wyodrębniania wkładu muzyka w zaistniałe dzięki niemu dzieło opisem i interpretacją integralnego przedmiotu estetycznego, jakim jest wykonanie. Pogłębionych badań wymagałaby z kolei odpowiedź na pytanie, czy nie mamy obecnie do czynienia z dominacją odbioru muzyki zapośredniczonego przez „intersubiektywne wizje konkretyzacji utworu” nad „czystym” doświadczeniem estetycznym. Zastanowienia domaga się również natura związku tego zjawiska z problemem tożsamości „dzieła muzycznego”. Wiele bowiem zdaje się wskazywać na istnienie zarówno wspomnianego zjawiska, jak i związku.

Może więc przywołane na początku naszych rozważań, przedklasyczne ujęcie muzyki w kategoriach raczej „wydarzenia” niż „dzieła”¹⁶, przypomniane niedawno na gruncie dyskusji o wykonawstwie muzyki dawnej, nie zasługuje na odrzucenie do lamusa przebrzmiałych idei, ani na zamknięcie w murach muzycznego muzeum *Historically Informed Performance*. Być może jego poważne przemyślenie jest szansą na odświeżenie i ożywienie wielu naszych związanych z muzyką praktyk. Choć nie oddaje ono sprawiedliwości funkcjonowaniu dzieł muzycznych jako tekstów kultury, współtworzących nasze europejskie dziedzictwo, przypomina ono o tym, że to właśnie wykonanie jest właściwym sposobem istnienia i prezentowania się dzieła muzycznego. Jest celem, do którego prowadzą zarówno czynności wykonawcze, jak i kompozytorskie. Natomiast ujmowanie go jako jednorazowego „wydarzenia” może czasami lepiej przysłużyć się jego estetycznej percepcji niż zakładane z góry szukanie w nim znanego już „dzieła” – szczególnie w sytuacji, gdy skutkuje to próbami rozróżniania tego, co „wykonawcze” od tego, co „kompozytorskie”, rozbijającymi integralność doświadczenia estetycznego. Być może w świetle niemożliwości filozoficznego uściślenia pojęcia „dzieła muzycznego”, przyznanie temu, co nazywamy zwykle „wykonaniem”, statusu podstawowego dla muzyki dzieła sztuki, można by nawet zaakceptować jako komplementarną teorię muzyki, dającą lepsze podstawy filozoficzne pod badanie wielu kwestii związanych z wykonywaniem i percepcją muzyki.

¹⁶ Sformułowania Richarda Taruskina, por. pierwszą część niniejszego artykułu.

Jakub Chachulski: Between the Score and the Rendition. On Difficulties With Identity of Musical Work of Art Once Again

According to the common knowledge, specifically musical work of art – as a poem for the poetry or a canvas for the painting – is created and notated by a composer. From this viewpoint the performance has much lower significance, it is a dependent, secondary phenomenon, reproducing of composer's concept. This standpoint is strongly supported by musicological researching practice, focusing on musical composition and disregarding performance issues, and has received its complete philosophical background in Roman Ingarden's thought. It has also important implications for describing the performance practice, appreciating capturing artistic means applied by performer in relation to work's features notated in the score.

This distinction between composer's and performer's contribution, however, is not necessarily present in perception of music, and if even, it is rather historically or culturally determined factor or a result of deliberately taken analytic attitude. Especially, it remains outside the aesthetical perception which captures the sounding music as an artwork. In such a perception the music appears as the integral whole, with no mark of any split into "work" and "performance". From this viewpoint, recognizing the performance as "reproducing of the work" is no more justified than considering the composition as a "raw material" in the relation to the final aesthetic result.

The article discusses the relation of the both standpoints on the ground of aesthetical perception of music, considering also historical determinations (especially the development of the "musical work" concept) and demonstrates superiority of the latter as a theoretical background for description and valuation of the musical performance. It also shows the aporetical character of the issue – mutual irreducibility of the both standpoints and their foundations on different kind of argumentation: description of specific features of XIX-XX century European musical culture for the first, and analysis of pure experience of music for the second view.