

Michał Piotrowski

Allegro con fuoco

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (37), 175-186

1978

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.

lecz przetwarzał, „przedefiniowywał” ją w ramach swej „kulturologii”. Poszukiwał on jednolitej podstawy dla rozumienia różnych zjawisk — od problemów psychiki, języka, gatunku literackiego po zagadnienia dynamiki kultury.

Przykładem stylu polemiki Bachtina może być rozprawa zamieszczona w tomie (jest on przywoływany przez Danutę Danek również w charakterze przykładu) *Woprosy litieratury i estietiki* (Moskwa 1975) i zatytułowana *Problema sodierżanija, materiała i formy w słowiesnom chudożestwiennom tworcziestwie* lub skrócona wersja tej rozprawy opublikowana w zbiorze artykułów „Kontiekt — 73” (Moskwa 1974). Bachtin występuje w niej przeciw pewnym ogólnostetycznym twierdzeniom, które pojawiają się w pracach przedstawicieli tzw. rosyjskiej szkoły formalnej. Polemika z nimi organizuje właśnie tę rozprawę i można w niej zobaczyć, jak rzeczywiście wygląda to „dialogowe obcowanie z myślą cudzą”. Pod adresem formalistów padają w niej takie słowa, jak „prymitywizm”, „nihilizm”, „sekciarstwo” itd. Mimo tych niezwykle ostrych wyrażen nie można jednak powiedzieć, że Bachtin w ogóle przekreśla zagadnienia, które oni postawili. Przyznawał im wielkie znaczenie i kreśląc w końcu lat sześćdziesiątych najbardziej żywotny i ważny nurt w rosyjskiej i radzieckiej tradycji literaturoznawczej, wymienia obok Potiebni i Wiesiełowskiego nazwiska Tynianowa, Tomaszewskiego, Eichenbauma⁶. Jego własna teoria literatury dużo zawdzięcza krytycznej lekturze prac formalistów. Podobnie było z pracami Freuda i jego uczniów.

I jeszcze jedna sprawa. Danuta Danek pisze, że Bachtin był „osobowością żyjącą w Wielkim Czasie”. Myślę, że odpowiedniejszy w tym miejscu byłby następujący fragment z wiersza F. Tiutczewa:

*Błąden, kto posietił siej mir
W jego minuty rokowuje!*

Bogusław Zyłko

Allegro con fuoco

Wśród artykułów pomieszczonych w pierwszym tomie antologii *Wprowadzenie do nauki o teatrze* uwagę mogą zwrócić inspirujący szkic Zbigniewa Raszewskiego, poświęcony podstawowym problemom partytury teatralnej i jej języka¹. Autor,

⁶ M. Bachtin: *Smielieje pol'zowatsia wozmożnostiami*. „Nowyj Mir” 1970 nr 11.

¹ Z. Raszewski: *Partytura teatralna*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*.

eksplikując te ostatnie pojęcia, wskazuje bowiem m.in. na nader interesującą różnicę między partyturami: muzyczną i teatralną. Pogląd na istotę wspomnianego rozróżnienia, jaki formułuje Z. Raszewski, jest przy tym dość symptomatyczny dla teoretyków sztuki czy ogólniej: humanistów niemuzyków; pozwolę sobie zatem przytoczyć go jako dogodny punkt wyjścia dla dalszych rozważań.

„Dramat wydrukowany w książce — pisze autor — nie zawiera... ani jednego składnika wyrażonego tak ściśle i zapisanego tak dokładnie, jak wysokość dźwięku w partyturze (muzycznej — M. P.). (...) Wygląd i ruch postaci, a także ich otoczenie, poznajemy nieraz wyłącznie z opisu. Określenie «ciemnoczerwony» — a takie bywają w najlepszym razie wskazówki autorów — dotyczy, jak wiadomo, ogromnej skali odcieni (...). Wybór jakiegoś odcienia czerwieni może zaważyć na interpretacji dzieła. Niestety, jedyną wskazówką, jaki odcień wybrać na przedstawieniu, stanowi często analiza dzieła. To mało precyzyjny sposób utrwalania własnych pomysłów i w żadnym razie nie można go porównywać do nut. (...) Brak precyzyjnego języka i brak pisma teatralnego, które można by porównać do nut, stanowi niewątpliwie kapitalną różnicę pomiędzy teatrem i muzyką”².

Najważniejsze (względem interesującej nas tu kwestii) tezy Z. Raszewskiego można więc wysłowić w sposób następujący:

O zasadniczej różnicy (oprócz wielu, niewątpliwie, analogii) przesądza m.in. stosowanie — z jednej — i brak — z drugiej strony — precyzyjnego języka. W szczególności zaś: 1) zbiór znaków, jakim posługuje się partytura muzyczna, pozwala na „ściśle i dokładne” oznaczenie takich cech dźwięku, jak np. jego wysokość; takiego stopnia dokładności i ścisłości nie da się odnieść do języka partytury teatralnej; 2) cechy (istotnych dla przebiegu akcji) elementów konstrukcji dramatu „poznajemy nieraz wyłącznie z opisu”; opisem takim (co zdaje się sugerować Z. Raszewski) nie posługuje się partytura muzyczna. Ponadto 3) opis ów jest mało precyzyjny i wieloznaczny; w przeciwieństwie do ścisłej określoności „nut”.

Przytaczane wyżej założenia inspirują do podjęcia kilku kwestii; ich rozstrzygnięcia, aczkolwiek angażujące w sposób główny problematykę semantyki muzyki, posłużą ostatecznie także do udzielenia odpowiedzi na pytania postawione w związku z rekonstruowanymi przed chwilą tezami. Mianowicie: 1) czy faktycznie istotę „języka partytury muzycznej” wyznacza jedynie system zapisu nutowego? 2) czy rzeczywiście wspomnianemu wyżej „językowi” (muzycznemu) przysługują cecha takiej, jak to charakteryzuje cytowany autor, jednoznaczności („ścisłości i dokładności”)? 3) wreszcie — czy naprawdę istnieje „kapitalna różnica pomiędzy teatrem i muzyką”

Tom I: *Dramat — teatr*. Wybór i opracowanie J. Degler. Wrocław 1976, s. 105—138.

² *Ibidem*, s. 111 i n.

(w odniesieniu do odpowiednich partytur), czy też raczej można by mówić o pewnej w tym zakresie analogii?

Użyte przeze mnie przed chwilą wyrażenia: „faktycznie”, „rzeczywiście”, „naprawdę” zasugerować powinny pewną dozę nieufności wobec muzykologicznej kompetencji cytowanego badacza (zresztą — nie niezbędnej w jego działalności „fachowej”). Otóż „rzeczywiście” — najogólniejsze przesłanki merytoryczne co do istoty partytury muzycznej, jakie zakłada Z. Raszewski, są z pewnością jeśli nie błędne, to bez wątplenia zbyt ubogie i mocno uproszczone. Niechybnie bowiem nie jest tak, iż zbiór znaków muzycznych („partyturowych”) ogranicza się jedynie do nut. Podobnie zresztą — pojęciem „partytura” muzyczna posługuje się on raczej w potocznym, niż ściśle muzykologicznym sensie, mając w tym względzie na myśli zapis dowolnego konstrukcyjnie dzieła muzycznego³. Jednakże z uwagi na pewną wygodę terminologiczną proponuję używać w dalszym ciągu wspomnianego wyżej terminu w takim właśnie, jak wyżej znaczeniu.

Tak pojmowana partytura konstituowana jest za pomocą elementów znakowych o bardzo zróżnicowanej postaci graficznej i przeznaczeniu, specyfikujących „czas trwania, wysokość, głośność i sposób wydobywania dźwięku oraz zmiany każdej z tych właściwości”⁴. Z grubsza biorąc, w zbiorze wszystkich tych znaków wyodrębnić można, ze względu na funkcję i, jednocześnie, z uwagi na postać graficzną — dwa podzbiory. I tak pierwszy z nich zawiera specyficzne dla notacji muzycznej znaki, służące określeniu wysokości, czasu trwania dźwięków oraz znaki ornamentacyjne; są to więc: klucze, nuty, krzyżyki, bemole, kasowniki oraz system pięciolinii (wysokość), dalej zaś „nuty rozmaitego kształtu, kreski, chorałki z nimi połączone oraz pauzy (...)”⁵ (czas trwania), ponadto — biegniki, tryle, mordenty (znaki ornamentacji). Drugi podzbiór natomiast składa się ze znaków będących wyrażeniami języka naturalnego (na gruncie tradycji muzycznej — głównie, choć nie tylko, języka włoskiego) bądź skrótami tych wyrażen. Te znaki z kolei określają głośność i sposób wydobywania dźwięków, inne znów „mają poddać wykonawcy ogólną szybkość utworu lub jego części albo też sugerują mu nastójową treść danego ustępu (...)”⁶.

Widać zatem, iż uwaga kwestionująca kompetencję muzykologiczną cytowanego badacza nie była pozbawiona podstaw: Z. Raszewski, podnosząc „ściśłość i dokładność” języka muzyki, brał pod uwagę w trakcie formułowania tej oceny jedynie ów *stricte* muzyczny zbiór

³ W sensie ścisłym termin „partytura” odnosi się jedynie do zapisu muzycznego dzieła orkiestralnego lub chóralnego.

⁴ Z. Lissa: *Zarys nauki o muzyce*. Kraków 1966, s. 39.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

znaków, ten mianowicie, który wyżej nieco został scharakteryzowany jako podzbiór pierwszy. Tymczasem wśród „wyrażeń” globalnie pojmowanego „języka” wyodrębnić należy jeszcze, jak to było widoczne, podzbiór — nie mniej istotnych dla prawidłowego funkcjonowania struktury dzieła muzycznego — znaków słownych. W powyższym kontekście należy więc przede wszystkim znacznie poszerzyć ów repertuar znaków i ich rodzajów, jakim posługuje się autor *Partytury teatralnej*: nie ulega bowiem wątpliwości, iż używany przezeń często termin „nuty” funkcjonować mógł dotąd zapewne tylko w sposób wysoce metaforyczny. Do określenia wysokości, który to moment nasz autor szczególnie podnosił, długości czasu trwania i głośności dźwięku niezbędne są niewątpliwie nie tylko nuty, nie tylko cały skomplikowany system ich odniesienia (wymienione klucze, system liniowy, pauzy itp.), lecz ponadto szereg znaków słownych — zgodnie z dokonaną wyżej charakterystyką dwóch podzbiorów znaków partytury.

Pierwszy z tych podzbiorów, stanowiący (ze względu na odpowiednie, wewnątrz zachodzące relacje; ich charakterystyka nie jest tu niezbędna) system graficznych znaków *specyficznie muzycznych*, proponuję nazywać zbiorem (systemem) *autonomicznym*. Drugi z kolei podzbiór, składający się ze znaków o tyle dla muzyki nie specyficznych, że wykorzystywanych przede wszystkim w innych — prócz twórczości muzycznej — dziedzinach praktyki społecznej, mianowicie — w procesie komunikacji językowej, chciałbym dalej określać jako zbiór lub zespół⁷ znaków *heteronomicznych*⁸. W ten oto sposób (niewątpliwie pobieżny) proponowałbym rozstrzygnąć pierwsze z postawionych na wstępie pytań, a więc — 1) o istocie języka partytury muzycznej decyduje nie tylko system znaków nutowych.

Przyjęcie powyższych założeń implikuje co najmniej kilka istotnych dla problematyki semantycznej dzieła muzycznego kwestii. Próbę ich rozstrzygnięcia chciałbym wszakże w tym miejscu jedynie zasygnalizować, wiele bowiem szczegółów pozostaje jeszcze poza zasięgiem koniecznej tu precyzji. Tak zatem: 1) czy partytura muzyczna operuje scharakteryzowanymi przed chwilą zbiorami znaków w funkcji *systemu językowego* (systemów językowych)?

Zaryzykować można twierdzenie, iż w odniesieniu do systemu znaków nazwanego tu systemem *autonomicznym* dopuszczalne jest pojmowanie go jako struktury *językowej*, oczywiście — w ścisłej

⁷ Celowo odróżniam tu na razie terminy: „system” (w odniesieniu do znaków autonomicznych) oraz „zbiór” lub „zespół” (odnośnie do znaków heteronomicznych).

⁸ Wprowadzam użycie terminów „autonomiczny” i „heteronomiczny” w sensie nieco odmiennym od tego, w jakim funkcjonują one na gruncie problematyki znaczenia dzieła muzycznego.

relatywizacji do zbioru określonych czasowo restrykcji muzycznych, tj. do obowiązujących w danym okresie reguł stylistycznych, harmonicznych, melodycznych itp. System ów spełnia — jak się wydaje — warunki nakładane na (przynajmniej) język formalny (w jednym ze znaczeń tego ostatniego terminu): posiada listę wyrażen — dźwięki, reguły formowania oraz przekształcania — odpowiednie reguły muzyczne: stylistyczne, harmoniczne itp. Czy na jego gruncie dadzą się jeszcze ponadto wskazać reguły interpretacji? — to kwestia, jak wiadomo, najbardziej dyskusyjna i dyskutowana; pewne sugestie w tej materii przynieść mogą, jak się wydaje, ostateczne konkluzje niniejszego szkicu.

Czy z kolei (2) rozstrzygnięcia powyższe zasadnie odnosić można do zbioru określonego uprzednio jako *heteronomiczny*? Przypomnijmy, że idzie tu o pewien zbiór wyrażen (języka naturalnego, na gruncie tradycji — głównie włoskiego) stosowanych do precyzacji wykonawstwa muzycznego. Jest to zatem, oczywista, określony podzbiór zbioru wyrażen danego systemu językowego, łącznie z przynależnym temu ostatniemu zespołem reguł gramatycznych; z uwagi na te ustalenia twierdzenie o językowym charakterze zespołu znaków heteronomicznych pozostaje jak najbardziej zasadne, ponadto zaś — ów zbiór czy zespół z chwilą akceptacji powyższego zaczyna funkcjonować już jako *system* relacyjny (struktura). Lecz jednocześnie — ze względu na te same ustalenia — nie jest to *język* czy fragment języka *muzycznego*: wyrażenia słowne, o jakich tu mowa, pozostające niejako zewnątrz systemu autonomicznego, określić można jako wyrażenia (wobec autonomicznego tekstu muzycznego) *metajęzykowe*.

Dotychczasowe wywody przesadzają z kolei ostatnią z kwestii: 3) globalnego zapisu partyturowego nie dokonuje się przy użyciu jakiegoś jednego, formalnie i genetycznie jednorodnego języka; struktura tekstu muzycznego składa się ze znaków przynależnych do dwóch wyraźnie odrębnych systemów językowych. Lecz jednocześnie rysuje się przecież odmienny kierunek rozstrzygnięć dyskutowanych tu kwestii, pozostający wprawdzie w zasadniczej niezgodzie z powyższymi eksplikacjami, wszakże równocześnie dobrze zdający sprawę z pewnych intuicji żywionych — względem języka „partyturowego” — przez muzyków i muzykologów. Otóż skłonni byłiby oni zapewne zgodzić się z tezą, iż język heteronomiczny nie może być utożsamiany z językiem autonomicznym, z tezą o zasadniczej tego ostatniego odrębności: genetycznej i funkcjonalnej. Wszakże jednocześnie skłonni byłiby stwierdzać (jeśli trafnie rekonstruuję te intuicje), iż owe heteronomiczne wyrażenia zastosowane w określony sposób na gruncie globalnie pojętego tekstu muzycznego — pełnią funkcję *specyficzną*, szczególnie w praktyce wykonawczej, odmienną od ich funkcji na gruncie języka naturalnego (którego systemu leksykalnego stanowią podzbiór). Owa specyfika polegać mogłaby na tym przede wszystkim,

iż użyte w tekście muzycznym komunikują one pewne — mniej czy bardziej sprecyzowane — *struktury dźwiękowe*. I tylko to — nie komunikują natomiast znaczeń związanych z nimi w „normalnej”, słownej komunikacji językowej, a więc — że wyrażenia te w kontekście muzycznym nie różnią się funkcjonalnie od wyrażen (znaków) języka autonomicznego. Gdyby zatem, konkludując, zaakceptować ten ostatni kierunek rozstrzygnięć — wówczas z kolei można by było mówić o określonej, jednolitej *strukturze* języka partytury muzycznej, rozumianej jako system relacyjny jedynie *graficznie* odmiennego rodzaju znaków, przeto — tym samym — zaakceptować tezę o jednym, globalnym języku muzyki. Z intuicjami powyższymi można by, rzecz jasna, się zgodzić — pod warunkiem możliwości zrekonstruowania takich właśnie, specyficznych dla kontekstu muzycznego reguł komunikacyjnych, którym podlegałoby użycie wyrażen heteronomicznych. Czy i jak reguły takie są możliwe? — kilka kwestii z obszaru tej problematyki chciałbym podnieść w dalszych partiach niniejszego szkicu. Dążyć przy tym będę do sformułowania odpowiedzi na pozostałe (2 i 3) pytania postawione na wstępie.

Przed przystąpieniem do zasadniczych rozważań warto wskazać obecnie, w sposób jedynie przykładowy, kilkanaście wyrażen interesującego tu nas rodzaju (heteronomicznych), stosowanych powszechnie w tekstach muzycznych (partyturach). Dla potrzeb niniejszego szkicu podzielić je można przy tym na dwie zasadnicze grupy, a mianowicie:

1. Stosowane jako nazwy tempa i jego rodzajów; tu m.in.: *largo* (szeroko), *pesante* (ciężko), *maestoso* (majestatycznie), *veloce* (lotnie, biegle), *agitato* (burzliwie), *con fuoco* (z ogniem, ognście), *con brio* (z ożywieniem); oraz jako określenia zmian tempa; tu m.in.: *animando* (ożywiając), *allargando* (rozszerzając, zwalniając).

2. Stosowane jako określenia interpretacyjne; np. *addolorato* (z bólem), *affettuoso* (namiętnie, z uczuciem), *amoroso* (miłośnicie), *bizarramente* (dziwnie), *con calore* (ciepło), *feroce* (dziko), *flebile* (żałośnie), *infernale* (demonicznie), *timoroso* (bojaźliwie)... itp.⁹

Nietrudno zauważyć po pierwsze, iż wymienione (w szczególności zaś pod 2) wyrażenia pełnią funkcję swoistych *didaskaliów* względem podstawowego, autonomicznego tekstu muzycznego. Tak jak tekst poboczny dramatu, określają one bowiem sposób interpretacji i precyzują przebieg wykonawczy (dźwiękowy) dzieła muzycznego — w aspekcie agogicznym i dynamicznym — same wszakże nie podlegając procesowi bezpośredniej interpretacji¹⁰. Analogia mię-

⁹ Por. Lissa: *op. cit.*, s. 174 i n. Lista tych wyrażen jest oczywiście znacznie obszerniejsza, teoretycznie zaś — równa liczebnie zbiorowi wszystkich przyśłówków danego systemu leksykalnego.

¹⁰ Korzystając z pewnych ustaleń lingwistyki, tekst poboczny partytury muzycznej można by eksplikować jako składnik obojętny wobec charakterystyki

dzy obydwoma rodzajami partytur, muzyczną i teatralną, sięga wszakże znacznie dalej: już teraz bowiem trafne wydaje się stwierdzenie wskazujące na tę samą *niejednoznaczność i wielość interpretacyjną* „didaskaliów” *muzycznych*, jaką względem tekstu pobocznego dramatu podkreślał Z. Raszewski. A nawet — że owa *niejednoznaczność* przysługuje być może w stopniu znacznie większym właśnie naszym wyrażeniom heteronomicznym. Aby zdać sobie sprawę ze wskazywanych wyżej *niejednoznaczności* i trudności w „czytaniu” pobocznego tekstu partytury muzycznej, wystarczy odwołać się do próby interpretacji dowolnie wybranego wyrażenia z listy nieco wyżej przytoczonej.

Już nazwy tempa i jego rodzajów, choć interpretowane z reguły w sposób najbardziej jeszcze jednolity, nasuwają niemałe trudności w procesie precyzacji ich muzycznego odniesienia. Przykładowo zwróćmy uwagę na termin *allegro* — „ruchliwie, prędko”. Wiadomo, na gruncie określonej kompetencji muzycznej¹¹, że wyrażenie to oznacza jedno z szybkich temp muzycznych, a więc wyznacza pewne miejsce na skali wszystkich stosowanych (wedle wspomnianej kompetencji), temp; m.in. *allegro* oznacza tempo szybsze niż *allegretto*, wolniejsze zaś niż *vivace*. Wszelako charakterystyka ta jest mimo wszystko na tyle mało precyzyjna, że w przypadku, kiedy kompozytor zrezygnuje z uściślenia szybkości tempa (przez oznaczenie metronomiczne¹²), interpretacja wyrażenia pozostawia szeroki margines swobody. Ostateczna precyzacja pozostaje bowiem zależna zawsze tak od charakteru utworu (jego formy, przynależności stylistycznej i kompozytorskiej), relacji między tempami jego poszczególnych części, jak i (głównie) od samego wykonawcy-interpretatora: jego kompetencji (tj. wiedzy fachowej), cech osobowościowych, technicznych możliwości aparatu wykonawczego, nierzadko zaś — od jego chwilowej dyspozycji psychicznej. Stwierdzenie powyższych, różnorodnych zresztą jeszcze zależności wiedzie do konstatacji, iż relacja przyporządkowująca wyrażeniu tego typu (np. *allegro*) prędkość przebiegu muzycznego nie jest określona w sposób jednoznaczny. Podobnej miary trudności w procesie interpretacji, chciałbym przypomnieć, wskazywał Z. Raszewski względem wyrażenia „ciemnoczerwony”, przy czym trudności te, jak wspomniano, są w obydwóch przypadkach konsekwencją niedostatecznego uściślenia reguł komunikacyjnych. Jednocześnie wszakże warto pod-

muzycznej *działa-typu*, ingerujący natomiast w charakterystykę dźwiękową *działa-wykonania*.

¹¹ Pojęcie „kompetencja” rozumiem tu i dalej w sensie wyeksplikowanym przez J. Kmitę (*Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*. Warszawa 1971, s. 37 i n.).

¹² Tj. przy pomocy metronomu Maelzla, którego zastosowanie umożliwia ścisłą skalację wyrażen (określen tempa), przypisując każdemu umieszczonemu na tej skali wyrażeniu odpowiednią liczbę cykli na minutę.

kreślić, iż reguły te, poza brakiem dostatecznej ścisłości, odznaczają się na gruncie muzyki znacznie większą różnorodnością i stopniem skomplikowania. Należy więc przede wszystkim odnotować, iż reguły te dopuszczają możliwość *dwojakiego* co najmniej sposobu interpretacji wyrażen heteronomicznych; i tak:

1. Jeśli *allegro* znaczy tylko tyle co wyrażenie języka polskiego „prędko”, „ruchliwe”, to mamy wówczas do czynienia z pewną dwuwarstwowością interpretacji tego pierwszego wyrażenia. Należy w tym przypadku sytuować znaczenie (systemowe) terminu *allegro* najpierw na gruncie kompetencji językowej interpretatora (wykonawcy) jako pewną relację następstwa czasowego dwóch dowolnych wydarzeń. Kolejny dopiero krok stanowi nazwanie tych wydarzeń przy wykorzystaniu listy wyrażen muzycznych (autonomicznych), przez co uzyskujemy pewien konkretny przypadek relacji muzycznej: „fragment f_2 określonej struktury dźwiękowej S następuje po fragmencie f_1 w czasie t ”. Można zatem w powyższym przypadku mówić o pewnym zbiorze par wydarzeń (relacji): *allegro* — (znaczy) — (graj, wykonuj) „prędko”; „prędko” — (znaczy) — „tak, aby fragment f_2 określonej struktury S następował (...)”.

2. Drugi z możliwych sposobów interpretacji, jaki chciałbym tu wskazać, nawiązuje bezpośrednio do sformułowań już raz wyeksplikowanych; próbowały one wysłowić pewne intuicje muzyków i muzykologów względem języka partytury. Otóż, pozostając z intuicjami tymi w zgodzie, dopuścić można, iż wyrażenie *allegro* nie jest w pełni synonimiczne z wyrażeniem języka polskiego „prędko” („ruchliwe”). Wyrażenie to, założmy, obarczone jest bowiem pewną konotacją kulturową, wynikłą ze specyfiki, genezy i historycznego zakresu stosowności tego terminu na gruncie praktyki muzycznej. Zgodnie z poprzednio przyjętymi założeniami można by było w takim przypadku mówić o pewnym specyficznym dla języka muzyki (i tylko dla tego języka) wyrażeniu, interpretowalnym wyłącznie (tj. z pominięciem pozamuzycznej wiedzy przedmiotowej) na gruncie określonej kompetencji muzycznej. Tak pojmowany termin typu heteronomicznego (np. *allegro*) denotowałby wówczas w sposób bezpośredni jedynie tę drugą relację: „ f_2 następuje po f_1 w czasie t ”.

Różnorodność i wysoki stopień skomplikowania reguł komunikacji wzrastają jeszcze z momentem przejścia do próby rekonstrukcji procesu wyjaśniania (interpretacji) wyrażen scharakteryzowanych jako „określenia interpretacyjne”. Weźmy pod uwagę, przykładowo, jeden z terminów funkcjonujących w tytule niniejszego szkicu: *con fuoco* — „z ogniem”, „ogniście”. I w tym przypadku proces muzycznej interpretacji przebiegać może dwojako.

1. Przypadkiem prostszym jest tu ujęcie analogiczne do tego, jakie scharakteryzowane zostało przed chwilą (odnośnie do interpretacji terminu *allegro*) pod 2. Mianowicie wyrażenie *con fuoco* pojmować

można jako swoisty termin muzyczny, określający (z pewnym stopniem dokładności) sposób wykonania dzieła lub jego fragmentu, interpretowalny zaś wyłącznie na gruncie kompetencji muzycznej. Chodziłoby przy tym o precyzację sposobu interpretacji dzieła (fragmentu) w jego poszczególnych aspektach ściśle dźwiękowych (akustycznych): m.in. w aspekcie dynamicznym — „wykonuj (stosunkowo) głośno”, agogicznym — „wykonuj (jw.) szybko”, artykulacyjnym — „wykonuj zaznaczając (jw.) mocno miejsca nieakcentowane” itp. Bardziej zasadnie wszakże jest twierdzić, iż wyrażenie takie, jak *con fuoco* nie ma takiej właśnie, w miarę choćby jednoznacznie ustalonej interpretacji, a nawet przeciwnie — jedną z jego zakładanych właściwości semantycznych (i preferowanych zarówno przez interpretatorów-wykonawców, jak i przez odbiorców) jest wielość znaczeń. Przemawia za tym ewidentnie praktyka wykonawcza, ponadto — odnoszone do tej ostatniej standardowe, można rzec, sformułowania krytyki muzycznej¹³. Zastrzeżenia te wiodą zatem do ujawnienia kolejnego ujęcia, z wielu względów zbliżonego do przypadku, jaki w związku z interpretacją *allegro* scharakteryzowany został pod 1. Jednakże przed przystąpieniem do eksplikacji tej drugiej grupy założeń poczynić należy kilka niezbędnych, jak się wydaje, wyjaśnień.

Otóż termin tego typu, co przykładowe *con fuoco*, reprezentuje (w formie zredukowanej) pewne zdanie dyrektywne, które — w rozwiniętej postaci — brzmiałoby zapewne: „Wykonuj na sposób *con fuoco*, tj. ogniście, z ogniem” (jako *wskazówka* umieszczona w partyturze) lub „Należy wykonywać na sposób *con fuoco*” (jako odautorska *dyrektywa*) — odpowiedni fragment dzieła lub jego całość. Zdanie to, jak każde tego typu, komunikuje pewne stany rzeczy, warto wszakże zwrócić uwagę, iż zdanie takie (z uwagi na specyficzny termin będący jego elementem) komunikuje ponadto owe stany rzeczy w sposób, jak określam go za J. Kmitą, symboliczno-metaforyczny¹⁴. Pomijając szereg kwestii (niezwykle istotnych skądinąd) związanych z charakterystyką tego właśnie sposobu komunikowania, podkreślić należy przede wszystkim, iż zdanie metaforyczne komunikować może niesłychanie wiele i różnych stanów rzeczy. „Zadanie sformułowania konkretnych zdań, których odniesienia przedmiotowe wyczerpałyby zespół owych stanów rzeczy jest, rzecz jasna, niewykonalne (...) tych poszukiwanych zdań... jest nieskończenie wiele, o ile nie ogranicza ich zbioru *odpowiednia kompetencja* (podkr. — M. P.) (...)”¹⁵. Tak przeto (podejmujemy dalej problematykę muzykologiczną)

¹³ Brak dostatecznie sprecyzowanych reguł semantycznych właśnie umożliwia krytykom muzycznym oceny typu: „Wykonanie fragmentu dzieła, np. *allegro* było zbyt dynamiczne, za szybkie” itp.

¹⁴ Por. Kmita: *op. cit.*, s. 38.

¹⁵ *Ibidem*, s. 69.

2. metaforyczne zdanie, którego elementem jest m.in. wyrażenie *con fuoco*, „komunikuje odniesienia przedmiotowe wszelkich możliwych konsekwencji tego zdania i odpowiedniej wiedzy (...)”, w szczególności zaś (parafrazuję dalej sformułowanie cytowanego J. Kmity) wiedzy o ogniu: jego wyglądzie, postaciach, cechach itd.¹⁶ Jeśli zatem przyjąć, przeciwnie niż w punkcie 1, iż przytaczane tu wyrażenie nie jest terminem specyficznym muzycznym, a natomiast, że zostało zaczerpnięte z listy wyrażen metafizycznych, to jego interpretacja wymaga odwołania się do wiedzy pozamuzycznej, przedmiotowej. Można tedy wskazać w omawianym tu przypadku na takie cechy ognia, jak różnego odcienia barwa, wysokość (płomienia), stopień głośności (trzaski), specyficzne przebiegi ruchowe, temperatura, intensywność (płomienia) itp. Dopiero po sprecyzowaniu zbioru takich cech może wykonawca-interpretator przystąpić do ich muzycznego (ściślej: akustycznego) przekładu, tj. do ostatecznej, muzycznej interpretacji znaku, którego elementem dystynktywnym jest wyrażenie (typu) *con fuoco*.

Jakie wszakże odniesienie przedmiotowe, na gruncie już autonomicznego systemu językowego, może mieć zdanie: „Graj ogniście!”? Znaczy ono chyba tyle, co: „Wykonuj dzieło (jego fragment) w taki sposób, aby specyficznymi muzycznymi własnościami: agogicznymi, dynamicznymi, frazowymi i artykulacyjnymi dzieła mogły być bezpośrednio charakteryzowane (określane) przez wyrażenia denotujące cechy, jakich zbiór określa dokonana uprzednio interpretacja danego zdania metaforycznego”. Widać zatem, że rekonstruowany tu sposób interpretacji jest również (jak w przypadku jednej z możliwości interpretacji *allegro*) postępowaniem dwustopniowym: najpierw poddaje się interpretacji językowej zdanie metaforyczne, następnie zaś — uzyskane tą drogą sensy „przekłada się” na język muzyczny. Pozostaje jeszcze kwestia: jakie to cechy, uzyskane w drodze interpretacji danego zdania metaforycznego, zostać mogą bezpośrednio „przełożone” na właściwości specyficznymi muzycznymi? Tylko takie rzecz jasna, które same charakteryzują się również w kategoriach akustycznych, tj. głośności (natężenia), barwy i czasu trwania oraz wysokości. Założywszy przy tym pewne jeszcze, dodatkowe restrykcje¹⁷, istotne dla interpretacji muzycznej okazują się ostatecznie dwie kategorie cech: głośności i czasu trwania; z wszystkich cech, jakie uzyskaliśmy w drodze interpretacji językowej, te tylko można interpretować muzycznie, pozostałe zaś wymagają powtórzenia znów całego, dwustopniowego postępowania (jako że, w dalszym ciągu,

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Restrykcje te wynikają z założeń kompozytorskich: wysokość (pominąwszy utwory muzyki współczesnej) jest już wyznaczona zapisem nutowym, barwę struktur dźwiękowych wyznacza z kolei dobór odpowiedniego instrumentarium; tak zatem te dwie właściwości dźwięku nie mogą być (za wyjątkiem pewnych specyficznych przypadków) brane na ogół pod uwagę w procesie omawianej tu interpretacji.

pozostają metaforami. Przyjąwszy, iż dysponujemy takimi przekładalnymi wyrażeniami, jednocześnie zastrzec musimy, iż to, jak od strony ilościowej ująć ów przekład, owe relacje — między stopniem natężenia wyinterpretowanych ze zdania metaforycznego cech a stopniem natężenia określonych, odpowiadających im przebiegów muzycznych — nie może oczywiście zostać w jakiś „obiektywny” sposób ustalone, ingeruje tu bowiem odmienna każdorazowo kompetencja wykonawcy. Można by było jedynie kusić się o ogólną charakterystykę i zakładać, że powinny być to przebiegi muzyczne stosunkowo szybkie, głośne i odpowiednio akcentowane — zgodnie z intuicjami, na jakie wskazałem nieco wyżej (pod 1).

W dotychczasowych rozważaniach idzie zatem o wskazanie reguł komunikacji muzycznej, dzięki którym możliwe jest przypisanie dziełu muzycznemu pewnej, określonej metaforycznie przez kompozytora, charakterystyki niektórych własności akustycznych (dźwiękowych). Lecz właśnie — dlaczego taka, a nie inna powinna być owa wyinterpretowana charakterystyka? Zauważmy bowiem, iż metaforyczne wyrażenie „ogniście”, „z ogniem” komunikować może (przy założeniu dostatecznie rozległej wiedzy przedmiotowej) takie ponadto cechy ognia, jak choćby stateczność, bezruch, nikłość czy bladeść płomienia. Dlaczegoż by więc tych właśnie cech nie brać pod uwagę i, w procesie ich przekładu muzycznego, wykonywać dzieło adekwatnie do ich charakterystyki, tj. niegłośno, stosunkowo wolno, niezdecydowanie, w sumie — zupełnie odmiennie, niż zakładaliśmy to poprzednio, a przecież w dalszym ciągu — *con fuoco*, „ogniście”?

Interpretacja taka byłaby ze względów poprawności metodologicznej całkowicie dopuszczalna, lecz jednocześnie (co łatwo wykazać) z jej trafnością nie zgodziłby się nie tylko muzyk i muzykolog, ale ponadto bodaj każdy, kto dysponuje odpowiednią kompetencją kulturową, powiedzmy — kompetencją wchodzącą w ramy dwudziestowiecznej kultury europejskiej. Jest tak dlatego, sądzić można, że określone reguły semantyczne języka (tu: polskiego) przypisują naszemu wyrażeniu „ogniście” ustalony już zbiór znaczeń systemowych. Zatem „ogniście” to tyle, co „prędko, z werwą, zadzierżyć, porywczo” itp., w każdym zaś razie nie: „powoli, żałośnie, niezdecydowanie” itp. Metafora ma już swoją, ramowo ustaloną interpretację i z tego też względu interpretator-wykonawca (którego kompetencja muzyczna zawiera się w szerszej kompetencji kulturowej, ta zaś zawiera ponadto, m.in., językową) nie może zupełnie arbitralnie dokonywać wyboru cech, jakie chce poddać interpretacji muzycznej, a które to cechy komunikuje mu (na gruncie jego wiedzy przedmiotowej) zdanie metaforyczne. Ograniczony jest bowiem „ramowo” w swym wyborze do zbioru wyrazów ustalonego w drodze tradycji językowej i komunikującego niesprzeczne, w każdym razie np. pod względem emocjonalnym, stany rzeczy. Ostatecznie zaś tylko te wyrażenia z powyższego zbioru, które dadzą się ująć w kategoriach specyficznych dla materiału dźwię-

kowego (głośności i czasu trwania), mogą posłużyć mu dalej do akustycznej charakterystyki dzieła. Jak bardzo nieprecyzyjna i wieloznaczna jest to charakterystyka — starałem się pokazać na stronach niniejszego szkicu, jednocześnie dążąc do konkluzji zamykającej dyskusję nad тезami Z. Raszewskiego. Konkluzja ta stwierdzałaby zatem (w przeciwieństwie do konstatacji wspomnianego badacza): 2) brak owej jednoznaczności („ściśłości i dokładności”) na gruncie języka partytury muzycznej, a co idzie za tym — 3) stwierdzałoby ponadto pewną zasadniczą analogię między partyturami: muzyczną i teatralną.

Przedstawione dotychczas tezy były próbą rozstrzygnięcia paru kwestii semiotyki dzieła muzycznego, przede wszystkim zaś — dotyczyły wybranych problemów składniowych. Chciałbym zatem przypomnieć, iż — w myśl przyjętych założeń — tekst partytury muzycznej angażuje: autonomiczny, muzyczny system językowy oraz zbiór wyrażań o charakterze heteronomicznym. To, czy ów ostatni zespół znaków jest systemem językowym, w szczególności zaś: czy jest on *muzycznym* systemem języka, a więc w konsekwencji — czy partytura muzyczna operuje jednorodnym, globalnym językiem muzycznym — wszystko to zależy od dokonania wyboru wśród reguł komunikacji. Rekonstrukcja tych ostatnich właśnie potraktowana została tu w sposób najszerszy, choć — niewątpliwie — niedostatecznie jeszcze sprecyzowany. Wiadomo wszakże, iż znacznie bardziej skomplikowaną i dyskusyjną niż rozstrzygnięcia względem składni jest problematyka *semantyki* muzyki, przede wszystkim zaś — kwestia jej heteronomiczności, i że tej ostatniej rozstrzygnięcia przesądzają o ciężarze gatunkowym filozofii (semiotyki) muzyki. Toteż podkreślić warto, że i na gruncie niniejszego szkicu podejmuje się naczelnym problemem sematyczny: „jak muzyka znaczy?”¹⁸.

Jednakże pytanie o istotę znaczenia dzieła muzycznego jest tu stawiane niejako *à rebours*: nie pytamy, mianowicie, bezpośrednio o to znaczenie, lecz o *muzyczne* znaczenie pojęć heteronomicznych, denotujących pozamuzyczne stany rzeczy. Może być to droga na gruncie dociekań semantycznych o tyle słuszna, o ile problematyka znaczenia *muzycznego* była i jest, jak mi nie mam, genetycznie wcześniejsza niż problematyka znaczenia *muzyki*. Genetycznie — zarówno jeśli idzie o powstanie i rozwój systemu muzycznego, jak i kwestie interpretacji wykonawczej, czy najogólniej — filozoficzną refleksję nad istotą muzyki.

Michał Piotrowski

¹⁸ Por. interesujący szkic A. Barańczak pod tym tytułem, dokonujący przeglądu rozstrzygnięć kwestii znaczenia (*Jak muzyka znaczy*. „Teksty” 1976 nr 6, s. 120—131).