

Mirosław Dymon

Wybrane aspekty kreatywności podczas interpretacji utworów muzycznych

Wartości w muzyce 4, 348-360

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.

Mirosław Dymon

Uniwersytet Rzeszowski
Rzeszów

Wybrane aspekty kreatywności podczas interpretacji utworów muzycznych

Wstęp

W psychologii poznawczej każde działanie człowieka uwarunkowane jest, z jednej strony, możliwościami i kompetencjami poznawczymi, natomiast z drugiej obranym celem. W zależności, kto podejmuje realizację i do czego dąży, istnieją zasadnicze różnice wynikające z niepowtarzalności każdej jednostki ludzkiej i jej osiągnięć. Psychologia różnic indywidualnych szczególnie podkreśla fakt tej odrębności, chociaż naukowcy dążą do sformułowania obiektywnych i uniwersalnych praw, stanowiących podstawy wszelkich zachowań człowieka. Nie inaczej jest z kreatywnością, której specyficznym przykładem może być interpretacja utworu muzycznego przed publicznością. Zanim jednak postanowimy dokonać analizy tej sytuacji, konieczne jest poczynienie pewnych zastrzeżeń¹.

¹ Założenie, że praca nad utworem muzycznym jest procesem twórczym oraz podlega kryteriom wartościującym, takim jak m.in.: wartość estetyczna, pragmatyczna, poznawcza, nowość, oryginalność jest propozycją autora. Szczegółowa analiza takiego ujęcia dokonana została w pracy pt. *Przeszkody w procesie twórczym. Analiza empiryczna dotycząca wykonawców muzyki*. Rzeszów 2008. Podstawę tej koncepcji stanowiły: Edwarda Nęcckiej teoria interakcji twórczej, opisana w pracy pt. *Psychologia twórczości* (Gdańsk 2001); Marii Przychodzkiej-Kacizak koncepcja „potrójnej kreacji”, przedstawiona w pracy pt. *Zrozumieć muzykę* (Warszawa 1984); analiza etymologii i desygnatów pojęcia „twórczość” W. Stróżowskiego w pracy pt. *Dialektyka twórczości*. Kraków 1983; koncepcja „sytuacji estetycznej: twórca — dzieło — odbiorca, opisana w pracy pt. *Zarys estetyki* przez M. Gołaszewską (Kraków 1973); koncepcja interpretacji integralnej dzieła muzycznego, sformułowana przez M. Tomaszewskiego w pracy pt. *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego. Myśli i doświadczenia*. W: Idem: *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*. Kraków 2000.

Pierwszym z nich jest hipoteza, że praca nad utworem muzycznym oraz jego interpretacją stanowi szczególny przypadek procesu twórczego. Partnerami takiego oddziaływania są: wykonawca, który rozumiany jest nie tylko jako odtwórca intencji kompozytora, lecz jako osoba twórcza — realizująca zarówno jego wskazówki, ale także wprowadzająca własne pierwiastki twórcze do kreowanych kompozycji, oraz cel, którego parametry zdefiniowane są na podstawie wiedzy wykonawcy, a także odpowiadają oczekiwaniom potencjalnych odbiorców. Mamy zatem, z jednej strony, twórczego wykonawcę, a z drugiej — antycypowaną interpretację danego utworu muzycznego. Ważnym także elementem sytuacji dotyczącej kreowania są również kryteria wartości, jakimi posługują się wykonawca oraz odbiorca.

Dlaczego zatem kreacje dzieł muzycznych realizowane przez muzyków bywają różne i otrzymują różne oceny odbiorców, od banalnych do zachwycających. Niewątpliwie, przyczyn jest wiele, ale w niniejszym artykule postaram się wskazać na niektóre z nich.

Wykonawca muzyki jako kreator

Do niedawna sądzono, że człowiek twórczy posiada jakieś cechy osobowościowe, które wyróżniają go z ogólnej populacji. Potocznie mówiono, że taka osoba ma wielki talent i może wspaniale kreować nakreślone kompozycje, inna natomiast, pozbawiona owego daru, skazana jest na nieciekawą interpretację. To podejście wiązało się z utożsamianiem talentu z elitarnością, niedostępną powszechnie dla wszystkich. Można stwierdzić, że poglądy te dominowały w romantyzmie — to tutaj po raz pierwszy opisywano wielkie talenty, jak chociażby Niccolò Paganiniego, Fryderyka Chopina czy też Franciszka Liszta². Ten sposób rozumowania przetrwał do dzisiaj i ma swoich zwolenników, jednak nauka rzuca nowe światło na to zagadnienie. Od 1955 roku, kiedy Joy Paul Guilford stworzył swój model intelektu³, oparty na założeniach, że każda zdolność

² Na obraz wykonawcy jako geniusza muzycznego zwraca uwagę m.in. J. Słoboda w pracy pt. *Umysł muzyczny* (Warszawa 2002). Przytaczając wypowiedź R. Kramera, że: „Akt twórczy jest czymś tajemniczym... i jakiegokolwiek utrwalenie tego aktu jest zaledwie przypadkowym echem głębszego, ciągłego procesu” (ibidem, s. 126), twierdzi, że takie właśnie ujęcie doprowadziło niektórych biografów „do romantycznego obrazu kompozytora — wykonawcy jako udręczonego geniusza [...]” (ibidem, s. 125). Także ustalenie zasady publicznego grania z pamięci dla większego epatowania publiczności swoimi umiejętnościami pod koniec XIX wieku, gdzie jeszcze „F. Chopin grywał publicznie z nut, posługując się pomocnikiem do przewracania kart nutowych” — J. Wierszyłowski: *Psychologia muzyki*. Warszawa 1981, s. 95, przyczyniło się na dłuższy okres do opisywania wykonawców muzyki w ujęciu elitarnym.

³ J.P. Guilford: *Natura inteligencji człowieka*. Tłum. B. Czarniawska, W. Kozłowski, J. Radzicki. Warszawa 1978.

umysłowa odnosi się do określonego materiału, uruchamia określone procesy poznawcze, które doprowadzają do powstania wytworów, naukowcy zmienili swoje podejście w stosunku do badania kreatywności, z elitarnego na egalitarne. Przyczynił się do tego stanu rzeczy fakt, że gra na instrumentach muzycznych nie była już wyłącznie domeną wąskiej grupy społecznej, lecz stała się możliwa i dostępna dla niemal wszystkich, którzy posiadają predyspozycje w tym kierunku. Można zatem przyjąć, że kreować, czyli interpretować utwór muzyczny może każdy, a poziom kreacji uzależniony jest od stopnia umiejętności, kompetencji oraz trafnego sformułowania celu, w tym przypadku wykonania aprobowanego przez jak największą ilość odbiorców.

W jaki sposób spełnić te warunki?

J.P. Guilford⁴, próbując wyjaśnić, w czym należy upatrywać różnic pomiędzy bardziej i mniej twórczymi jednostkami, dokonuje podziału myślenia twórczego na: konwergencyjne i dywergencyjne. To pierwsze utożsamia z zadaniami, które posiadają wyłącznie jedno rozwiązanie i chociaż w przygotowaniu kreacji utworu muzycznego występują zadania tego typu, to jednak głównie wśród wykonawców dominują zadania typu dywergencyjnego, czyli takie, które mają więcej niż jedno poprawne rozwiązanie. Muzycy, którzy wykonują ten sam utwór muzyczny, mogą interpretować go przecież w nieco inny sposób, a i tak ich twórcze realizacje mogą otrzymywać wysokie oceny. J.P. Guilford z myśleniem konwergencyjnym i dywergencyjnym wiąże kolejne cechy, odpowiadające za płynność, giętkość i oryginalność. Przez płynność rozumie ilość kreatywnych pomysłów, giętkość oznacza przyporządkowanie danego rozwiązania do innej klasy np. krótkość może być atrybutem zarówno rodzaju artykulacji, jak i długości frazy. Oryginalność zarezerwowana jest dla szczególnie uzdolnionych jednostek, które potrafią w sposób niekonwencjonalny, a nawet ryzykowny zaproponować kreację danej kompozycji.

Także Allen Newell i Herbert Alexander Simon⁵ w ramach poznawczej koncepcji człowieka porównują jednostkę do badacza, który generuje pomysły na podstawie dostarczanych z zewnątrz i z własnej pamięci informacji, przetwarzając je i weryfikując tak długo, aż uzna, że spełniają przyjęte oczekiwania. Autorzy tej koncepcji twierdzą, że należy sformułować jak najwięcej algorytmów postępowania, czyli stałych schematów realizacji danego zadania, aby móc dokładnie śledzić każdy moment myślenia ludzkiego. Problem polega jednak na tym, że człowiek podczas kreacji myśli nie tylko algorytmicznie, ale przede

⁴ Cyt. za: K.J. Szmidt: *Pedagogika twórczości*. Gdańsk 2007, s. 97—98.

⁵ A. Newell, J.C. Shaw, H.A. Simon: *Report on a general problem-solving program. Proceedings of the International Conference on Information Processing*. Paris 1959, s. 256—264. Także w pracach J. Kozielskiego: *Koncepcje psychologiczne człowieka*. Warszawa 2000, s. 169—173; Z. Pitrasieńskiego: *Myślenie twórcze*. Warszawa 1969, s. 33—34.

wszystkim heurystycznie, tzn. wytwarza wiele nowych pomysłów, których weryfikacja następuje w dalszej perspektywie.

Na podstawie dotychczasowych rozważań należy zatem przyjąć, że kreacje utworów muzycznych zawierają zarówno procesy myślenia algorytmicznego np. dyscyplina rytmiczna w obrębie utworu lub jego fragmentu, jak i heurystycznego, czyli kreatywnego — twórczego odnoszącego się do nowego, oryginalnego spojrzenia na dotychczasowe procedury.

Z nowszych badań Edwarda Nęcki⁶, dotyczących kreatywności, wynika, że osobę twórczą powinna cechować otwartość na wszelkie źródła informacji; niezależność co do formułowania nowych pomysłów kreacyjnych, otwartość co do asymilowania nowych informacji oraz wytrwałość, dzięki której może przezwyciężyć liczne trudności i przeszkody na drodze do obranego celu — czyli w naszym przypadku wybitnej kreacji utworu muzycznego.

Jednak wykreślenie profilu cech osobowościowych, jednoznacznie odpowiadających za twórcze realizowanie zadań, na obecnym etapie wiedzy wydaje się rzeczą trudną i wręcz niemożliwą do spełnienia⁷. Pewną szansę na całościowe ujęcie pracy nad utworem muzycznym, która może doprowadzić do oczekiwanej przez twórcę i odbiorcę (publiczność) kreacji danej kompozycji muzycznej, stwarza teoria interakcji twórczej Edwarda Nęcki. Próbę wyjaśnienia pracy wykonawcy muzyki nad utworem muzycznym na podstawie teorii interakcji twórczej E. Nęcki podjąłem w szerszym opracowaniu, toteż w tym miejscu zaprezentuję jedynie zarys, dotyczący teoretycznej podstawy interpretacji dzieł muzycznych⁸.

Podstawa teoretyczna

Teoria interakcji twórczej odnosi się do wszelkich przypadków twórczości, ponieważ opisuje je na wysokim poziomie abstrakcji. Głównymi elementami tej interakcji są:

1. Reprezentacja poznawcza CELU — w tym przypadku twórcza interpretacja (wyobrażenie sobie idealnej interpretacji).

2. Reprezentacja poznawcza STRUKTUR PRÓBNYCH — czyli wszelkich metod wygenerowanych przez podmiot w odpowiedzi na wymagania zaplanowanego celu.

⁶ E. Nęcka: *Psychologia twórczości*. Gdańsk 2001, s. 133—138.

⁷ I d e m: *Czego nie wiemy o twórczości*. „Przegląd Psychologiczny” 1987, T. 30, nr 1. Raport przygotowany w ramach programu resortowego RPBP-III 25, koordynowanego przez J. Strelaua.

⁸ M. D y m o n: *Przeszkody w procesie twórczym...*

Reprezentacje te mają charakter wewnątrzpsychiczny i oddziałują na siebie bezpośrednio. Kolejne struktury próbne wytwarzane przez podmiot powinny stopniowo dążyć do takiego wyniku, który, zawierając się w ostatniej strukturze, spełniałby najtrafniej wymagania celu. Zjawisko upodabniania się struktur próbnych do celu nazwano akomodacją. Akomodacja przebiega na podstawie reguł heurystycznych, spełniających funkcje: decyzyjne i kontrolne — nazwanych inaczej **strategiami**. W teorii interakcji twórczej wyróżniono dziewięć takich strategii, lecz ich liczba jest nieograniczona. Zaliczamy do nich: strategię czujności, strategię percepcji postaci, strategię ukierunkowującej emocji, strategię zamykania, strategię jasno określonego celu, strategię wyniku idealnego, strategię zarodka, strategię nadmiaru oraz strategię oddalenia.

Konkretne zabiegi intelektualne, bezpośrednio akomodujące struktury próbne do celu, określone zostały jako **operacje**. Są one identyczne z tymi, które pojawiają się w każdym myśleniu, nie tylko twórczym. Możemy do nich zaliczyć: rozumowanie dedukcyjne, rozumowanie indukcyjne, metaforyzowanie, dokonywanie skojarzeń, abstrahowanie, dokonywanie transformacji.

Przedstawione strategie i operacje, aby mogły być wykorzystane w procesie twórczym, muszą otrzymać określoną dawkę informacji. Proces dostarczania informacji przebiega na podstawie dwóch mechanizmów:

1. Mechanizmu twórczej uwagi, którego główną cechą jest selektywność, pozwalająca na wybór określonych informacji, zdaniem podmiotu, potrzebnych w procesie twórczym.

2. Mechanizmu twórczych stanów świadomości, którego główną cechą są zmiany w zakresie świadomości, np. poczucie czasu — podmiot może być tak dalece zaabsorbowany realizacją procesu twórczego, że zapomina o przemijającym czasie (odpoczynku, jedzeniu).

Procesowi twórczemu dostarczona musi też być także energia (natchnienie).

Przyczynia się do tego:

1. Zabawowa postawa w stosunku do celu i struktur próbnych, która pozwala na ich dowolną kombinację oraz chwilowe traktowanie takich działań z przybliżeniem oka („na niby”).

2. Zaciekawienie.

3. Poczucie bezpieczeństwa i wolności rozumiane jako możliwość generowania (wymyślenia) rozmaitych pomysłów.

4. Poczucie własnej wartości i zaufanie do samego siebie. Nowy pomysł, jeżeli jest „dobry”, powinien być akceptowany przez jednostkę, pomimo ewentualnych nieprzyjaznych ocen ze strony środowiska.

Emocje (energia) występujące podczas procesu twórczego, oddziałując na siebie, przybierają postać pętli dodatniego sprzężenia zwrotnego i zupełnie wystarczają do kontynuowania rozpoczętego procesu twórczego. Zewnętrzna motywacja potrzebna jest jedynie do zainicjowania interakcji twórczej. Proces taki

staje się więc samowystarczalny i samonapędzający się, ponieważ energia i motywacja, jaką potrzebuje w trakcie trwania, wywodzi się z niego samego.

Na podstawie zarysowanej teorii interakcji twórczej można opisać pracę nad utworem muzycznym oraz interpretacją. Moim zdaniem, może stanowić ona przykład wykorzystania naukowych dociekań na temat procesów twórczych istniejących w sztuce, które często przedstawiane bywają w sposób arefleksyjny przez artystów. Chociaż interakcja twórcza nie obejmuje całokształtu procesu twórczego, jakim jest przygotowanie i interpretacja utworów muzycznych, to jednak stanowić może podstawę do wymiany doświadczeń w tym zakresie, a jej niewątpliwą zaletą jest możliwość weryfikacji niemal każdego kroku podjętego przez potencjalnych adeptów sztuki wykonawczej.

Notacja muzyczna a interpretacja

Niezaprzeczalnie zapis nutowy nie może w pełni oddać treści utworu, który stanowi próbę komunikacji emocjonalnej pomiędzy kompozytorem a odtwórcą i słuchaczem. Porozumienie to „opiera się na pewnej konwencji przeżywania dźwięków i jednorodności percypowania określonych struktur muzycznych”⁹. Najważniejsza staje się zatem interpretacja zapisu nutowego.

Źródła encyklopedyczne, leksykony i słowniki synonimicznie traktują termin „interpretacja” — zgodnie z jego etymologią — przede wszystkim jako czynność (łac. *interpretatio*: ‘tłumaczyć, wyjaśniać, komentować, rozumieć, pojmować, odtwarzać, wykonywać’)¹⁰. Te paralelne i bliskoznaczne stwierdzenia określają zjawisko interpretacji funkcjonujące w różnorodnych dziedzinach, również pozamuzycznych np. przedstawiciele nauk humanistycznych dokonują próby objaśniania tekstu lub wypowiedzi, reprezentanci prawa wyjaśniają możliwości dotyczące zastosowania przepisów itp. W odniesieniu do muzyki znaczenie terminu „interpretacja” przejawia się jako „sposób odtworzenia, wykonania utworu muzycznego, dążenie do wiernego oddania swoistych cech dzieła”¹¹.

W *Encyklopedii muzyki*¹² pod hasłem „interpretacja” czytamy, iż jest to sposób wykonania utworu muzycznego, realizacja dźwiękowa zapisu nutowego. Dla interakcyjnego rozumienia pracy nad utworem muzycznym oraz interpretacją ważne wydaje się poczynienie pewnych ogólnych założeń na temat notacji muzycznej i interpretacji:

⁹ J. Wierszyłowski: *Zarys psychologii muzyki*. Warszawa 1968, s. 27.

¹⁰ S. Skorupka: *Słownik frazeologiczny języka polskiego*. Warszawa 1974.

¹¹ A. Pytlak: *Interpretacja jako kategoria artystyczna, estetyczna i pedagogiczna*. Białystok 1994, s. 21.

¹² *Encyklopedia muzyki*. Red. A. Chodkowski. Warszawa 1995.

- notacja muzyczna nie jest w stanie przekazać wszystkich parametrów dotyczących wykonania utworu muzycznego. Jest językiem, który precyzuje to, co kompozytor może i chce powiedzieć, stąd muzyka nazywana jest „mową dźwięków” (Nikolaus Harnoncourt)¹³. Jej język operuje systemem zasad, uściślających sens istnienia poszczególnych znaków. Jednakże zapis graficzny utworu jest nieprecyzyjny i oddaje intencje kompozytora jedynie w przybliżeniu;
- Abraham Moles pisze o ograniczeniach zapisu nutowego, który jest jedynie nośnikiem informacji semantycznej, nie przekazuje zaś informacji estetycznej, którą musi odczytać wykonawca w prawidłowy i właściwy dla siebie sposób, zależny z kolei od doświadczeń inkulturacyjnych dotyczących stylu, epoki, cech charakterystycznych danego kompozytora itp. Próbując wyjaśnić złożoność notacji muzycznej, A. Moles wprowadził pojęcie informacji: semantycznej i estetycznej. Informacja semantyczna dotyczy świata zewnętrznego, jej celem jest wywołanie decyzji odnośnie teraźniejszych i przyszłych działań, przygotowujących reakcję odbiorcy. Kieruje się prawami logiki. W komunikacie między osobnikiem A i B strukturalne reguły informacji semantycznej posiadają wspólny zakres oparty na ustalonym kodzie (np. pismo nutowe, formuły matematyczne, znaki drogowe itp.). Wynika z tego, że informacja semantyczna podlega przekładowi z jednego języka na inny język, ponieważ opiera się na uniwersalnej logice wspólnej obu tym językom. Informacja estetyczna natomiast nie daje się przełożyć na język, bo po prostu nie istnieje. Odnosi się nie do uniwersalnego repertuaru logicznego tylko do wiadomości nadawcy i odbiorcy. Jest o wiele bardziej osobista. Komunikaty zawierające treść semantyczną lub treść estetyczną tworzą dwa przeciwległe bieguny dialektyczne i nie istnieją w rzeczywistości. Zwykle mamy do czynienia z obu rodzajami naraz, ulega natomiast zmianie ich wzajemny stosunek¹⁴;
- Roman Ingarden twierdzi, że dzieło muzyczne, nad którym pracuje wykonawca muzyki, jest jedynie zapisem *in potentia*, jest jakby receptą lub przepisem, który w pełni zaktualizuje się w momencie wykonania¹⁵;
- Jan Wierszyłowski także zwraca uwagę na fakt, że zapis nutowy utworu muzycznego nie jest w stanie przekazać wszystkich informacji dotyczących kreacji danej kompozycji. Zawsze istnieje pewien margines wieloznaczności zapisu dzieła, który stwarza z kolei margines dowolności wykonawczych¹⁶.
Reasumując, **muzyka w swoim polu semantycznym jest pojęciowo i wyobraźniowo niejednoznaczna i nie do określenia, a jej znaczenie zmienia**

¹³ N. Harnoncourt: *Muzyka mową dźwięków*. [Przeł. M. Czajka]. Warszawa 1995.

¹⁴ A. Moles: *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris 1973.

¹⁵ R. Ingarden: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków 1973.

¹⁶ J. Wierszyłowski: *Psychologia muzyki*. Warszawa 1981, s. 47.

się zależnie od interpretacji wykonawcy i odbiorcy, ich przynależności do czasu i określonej grupy. Jak wszystkie rodzaje komunikatów tak i komunikat muzyczny zawiera również informację estetyczną i semantyczną. Informacja semantyczna mieści się prawie w całości w regułach teoretycznych muzyki. Zasady te dotyczą elementów graficznych, tj. nut i wszelkich znaków towarzyszących melodii, pulsacji rytmicznej, harmonii, kontrapunktu, instrumentacji — i tworzą one gmach wiedzy muzycznej, nieoparty na badaniach eksperymentalnych, za to złożony, dogmatyczny i ścisły. Partytura przekazuje właśnie informację semantyczną, jest schematem operacyjnym, który sam w sobie nie zawiera informacji estetycznej. Jednak główną częścią informacji przekazywanej przez muzykę jest właśnie informacja estetyczna. Rozciąga się tutaj olbrzymie pole swobody wobec zapisu nutowego, pole tak wielkie, że umysł odbiorcy nie jest w stanie nigdy go wyczerpać. Owo pole swobody roztaczające się poza zapisem nutowym (partytura) jest tak wielkie, że rola interpretatora muzyki nie ogranicza się tylko do odtworzenia utworu muzycznego. Wykonawca muzyki, obok kompozytora, staje się współtwórcą warstwy brzmieniowej kompozycji, od której przecież w głównej mierze zależy ocena słuchaczy. Zatem na podstawie powyższych założeń trafnym wyborem wydaje się teoria procesu twórczego jako interakcji twórczej.

Kryteria oceny wykonań muzycznych

Każda kreacja utworu muzycznego podlega ocenie publiczności, a wykonawca porównuje ją zawsze z tym, co w rzeczywistości uzyskał, z tym co wcześniej zamierzał.

W tym celu nieodzownym warunkiem dopełnienia procesu twórczego dotyczącego w tym przypadku kreacji dzieła muzycznego powinny być kryteria oceny, które weryfikują w sposób ilościowy i jakościowy uzyskane rezultaty. To, czy dana interpretacja uzyska miano wybitnej lub banalnej, w dużym stopniu zależy od zdefiniowania kryteriów oceny oraz ich stałości, a także stopnia ich przestrzegania przez wykonawcę oraz odbiorcę.

„Każde pokolenie ma prawo dane dzieło inaczej słyszeć, pojmować, przeżywać i inaczej wykonywać”¹⁷, jednakże inwencja wykonawcza nie może być działaniem przypadkowym deformującym właściwy obraz utworu. Artysta powinien mieć świadomość, iż wprowadzając innowacje do wykonywanego przez siebie utworu — nie może oddalić się od konwencji stylistycznej i estetycznej czasów powstania dzieła.

¹⁷ Ibidem, s. 48.

Zasadniczą trudnością w definiowaniu kryteriów dotyczących przygotowania i interpretacji utworów muzycznych jest ich wieloznaczność. Przykładowo wartość związana z aksjologicznym wymiarem sztuki, bywa na przestrzeni epok różnie rozumiana i definiowana. Wiąże się to również z różnym pojmowaniem sztuki w poszczególnych epokach. Istnieją dwa przeciwstawne poglądy na to, jak powinna ona wyglądać. Pierwszy z nich, biorąc za wzór moment powstania utworu, określa, że muzykę należy interpretować tak, jak czyniono to za życia kompozytora, „że interpretacja jest już przewidziana w samym tekście. Więc nie ma potrzeby osobistego pojmowania, odczuwania i odtwarzania wykonawcy”¹⁸.

Wedle drugiego, skrajnie przeciwstawnego poglądu, uznaje się dzieło za środek do wyrażania własnej ekspresji. Poglądowi temu przychylnie są Jadwiga Romańska, która w jednym z wywiadów radiowych potwierdza, iż „interpretacja to jest zdolność przekazywania uczuć w muzyce”¹⁹ oraz Klaudia Krause, która wyrażając przekonanie, iż „emocjonalne zaangażowanie odbiorcy wobec emocjonalnej treści jest w pełni właściwą reakcją na muzykę”²⁰ uznaje, że właśnie taka postawa może zrodzić prawdziwą interpretację.

Oba skrajne ujęcia relacji są wieloznaczne. W pierwszym wypadku nadmierna identyfikacja z wiernością pierwotnej tradycji interpretacyjnej może w znaczny sposób przyczynić się do zubożenia potencjału tekstu, a także przekreślić wartości, które w nim tkwią, i które powinny być wydobyte. Natomiast nadmierne zaangażowanie, ekspresja wykonawcy może spowodować zniekształcenie właściwej treści tekstu muzycznego.

Najważniejsze jest znalezienie kompromisu pomiędzy właściwym przekazem zawartych w tekście intencji kompozytora a wyobraźnią i temperamentem wykonawcy. W poszukiwaniu złotego środka — między wolnością twórczą a egoistyczną dowolnością interpretacji — można stosować różne narzędzia. Świat brzmień muzycznych wydaje się nieograniczony, a granice percepcji zjawisk dźwiękowych wyznaczać może tylko indywidualna wrażliwość na barwy i brzmienia oraz wyobraźnia, będąca podstawą odczuwania i ujmowania wartości muzyki, gdyż bez doznania zmysłowego dźwięku nie może istnieć estetyczne przeżycie dzieła.

W interakcji twórczej, stanowiącej podstawę teoretycznych rozważań dla kreatywności, kryterium wartości decyduje o akomodacji struktur próbnych do celu w sferze:

¹⁸ K. S t r o m e n g e r: *Chopin bez interpretacji*. W: I d e m: *Czy należy spalić Luwr. Felietony muzyczne*. Kraków 1970, s. 37.

¹⁹ Wywiad z Jadwigą Romańską, primadonną opery krakowskiej, przeprowadzony przez Tomasza Moskwę. Dostępne w Internecie: www.wizard.ae.krakow.pl [data dostępu: 15.10.2011].

²⁰ K. K r a u s e: *Fenomen zwany muzyką*. Dostępne w Internecie: www.eduskrypt.pl [data dostępu: 18.10.2011].

1. **Estetycznej** — według R. Ingardena²¹ wykonawca muzyki przez poznanie i zrozumienie dzieła ujawnia w nim momenty artystycznie wartościowe, kreując taką interpretację utworu (plan interpretacji), która pozwala, w oparciu o aksjologiczny schemat kompozycji, na dokonanie się właściwego przeżycia estetycznego.

2. **Pragmatycznej** — wszelkie wytwarzane struktury próbne, czyli metody, za pomocą których powinien być osiągnięty cel, są weryfikowane praktycznie przez podmiot w zakresie przydatności do dalszych celowych działań, w zależności od stopnia ich uniwersalności „wciągane” w repertuar zachowań jednostki w celu wykorzystania ich w przyszłości.

3. **Poznawczej** — wykonawca muzyki, wytwarzając szereg struktur próbnych w odpowiedzi na cel wzbogaca swój zasób metod pracy, a dokonując rozmaitych zabiegów intelektualnych (np. analogia, dedukcja, abstrahowanie) tworzy kolejne zestawy heurystyk, na podstawie których generuje następne, coraz bardziej wyszukane struktury próbne.

Opierając się na takim przedstawieniu roli wartości jako kryterium oceny wykonań muzycznych, można prześledzić i zweryfikować wszystkie etapy pracy nad utworem muzycznym oraz interpretacją, a tym samym dokonać możliwie obiektywnego wartościowania kreowanej kompozycji.

Kolejnym, wyróżnionym kryterium w interakcji twórczej jest **nowość**. W zasadzie każdy cel wykonawcy muzyki (pożądana interpretacja) z natury rzeczy jest nowy i wymaga „dojścia” do niego w sposób indywidualny przez każdego, kto podejmuje próbę realizacji danej kompozycji. Nauczyciel może jedynie obserwować i reagować w chwilach zbyt daleko idącej nowatorskości uczniów lub studentów podczas ćwiczenia i samego wykonania. Chociaż nowe rozwiązania, przejawiające się np. w aplikaturze, technice wykonawczej — mogą dostarczyć wielu pomysłów do dalszej weryfikacji i wykorzystania podczas następnych realizacji dzieł muzycznych. Jest to jednak kryterium znacznie mniej zróżnicowane niż poprzednie.

Także **oryginalność** w kreacji utworów muzycznych stanowi ważny wyróżnik. Na poziomie szkół podstawowych i średnich stanowi kryterium, które wydaje się mieć znaczne ograniczenia w stosowaniu. Jego rola diametralnie wzrasta, kiedy młodzi artyści stają się profesjonalnymi muzykami i rywalizują o miejsce w hierarchii zawodowej. Wtedy to oryginalność jest ważnym wyznacznikiem, ponieważ pozwala „zauważyć” artystę wśród innych, obojętnie

²¹ R. Ingarden w swoim dziele *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości...* twierdzi, że wartości artystyczne powinny być immanentnie zawarte w strukturze kompozycji i dopiero na ich podstawie mogą ujawnić się podczas przeżycia estetycznego, wartości estetyczne, które z kolei zależą od ukwalifikowanego (kompetentnego) preceptora, np. krytyka muzycznego, nauczyciela muzyki.

na prezentowaną cechę (np. nonszalancja w ubiorze Ivo Pogorelica podczas X Konkursu Chopinowskiego)²².

Czasy, kiedy dzieło sztuki było czymś bezużytecznym, minęły dawno. Obecnie zmiana w rozumieniu kryterium użyteczności dokonała się za sprawą społeczeństwa nastawionego konsumpcyjnie. Dzisiejszy odbiorca dzieła sztuki umieszcza je pośród wartości użytecznych. Przykładowo realizacja określonego repertuaru, rozpatrywana i oceniana może być z punktu widzenia przydatności — użyteczności, stanowiącej kolejny krok w zakwalifikowaniu się do konkursu czy też stypendium. Kryterium użyteczności wpływa zasadniczo na pracę ucznia i studenta, ponieważ związane jest między innymi z ekonomią czasu, trafnością i szybkością podjętych działań.

Wymienione kryteria stają się drogowskazem dotyczącym kierunku interakcyjnego oddziaływania na siebie celu i struktur próbnych, których wspólnym mianownikiem powinno być zawsze redukcowanie rozbieżności pomiędzy sobą, a tym samym dążenie do jak najlepszego rezultatu, czyli jak najlepszej kreacji utworu muzycznego.

Podsumowanie

Nasuwa się pytanie: czy w ogóle można zdefiniować precyzyjnie kryteria oceny wykonania muzycznego? Słowa znane muzykom wypowiedziane przez Henri Bergsona: „De gustibus et coloribus non est disputandum” („O upodobania i kolory nie należy się spierać”), wydają się wykładnią uznawaną przez wielu oceniających. Natomiast Andrzej Jasiński, przewodniczący XIV i XV Konkursu Chopinowskiego, twierdzi, że: „W sztuce obiektywne kryteria nie istnieją. Podczas Konkursu »Marguerite Long — Jacques Thibaud« w Paryżu w 2001 roku nagroda za najlepsze wykonanie utworu Chopina w ogóle nie została przyznana. Mimo kilku bardzo dobrych wykonań, nie było pełnej zgodności wśród jurorów”²³.

Jednak aby obiektywnie ocenić wykonanie muzyczne, musimy posługiwać się algorytmami (reprezentacjami brzmieniowymi utworu, rdzeniami, idiomami), a nie heurystykami, które powinny dominować we wcześniejszych fazach pracy nad utworem muzycznym. To fundamentalne stwierdzenie stanowi istotę

²² Owa nonszalancja w ubiorze (brak garnituru czy też fraka, koszula bez „muszki” lub krawatu) stała się m.in. jednym z powodów niedopuszczenia pianisty do kolejnego etapu konkursu. Zaistniały fakt stał się przyczyną protestu jednej z członkini jury — M. Argherich, która zrezygnowała z dalszych prac komisji oceniającej uczestników.

²³ Wywiad E. Solińskiej z prof. A. Jasińskim, zamieszczony na stronie internetowej: www.chopin.info.pl.

posługiwania się we właściwy sposób wyznaczonymi kryteriami, a tym samym poprawnego wartościowania wydawanych ocen. Tworzeniem tych algorytmów, według mnie, powinni zająć się profesjonalni artyści, uznani w społeczeństwie za mistrzów w zakresie kształtowania „wzorów wykonania konkretnej kompozycji”. Oczywiście należy zdawać sobie sprawę z faktu, że dla kogoś dążenie do „wzoru” i jego kopiowanie może okazać się przedsięwzięciem mało atrakcyjnym. Jednak można domniemywać, że taki swoisty katalog „wzorów wykonawczych” jest nieodzowny na poziomie szkół muzycznych, a nawet początkowych lat wyższych uczelni, ponieważ uczy antycypacji pożądanych idiomów, odpowiadających kryteriom wartości, nowości, oryginalności i użyteczności. Zwłaszcza kryterium użyteczności wydaje się tutaj poza wszelką dyskusją. Przyjęcie E. Nęcki teorii interakcji twórczej, pretendujące do całościowego ujęcia wszelkich procesów twórczych, także procesu przygotowania utworu muzycznego i jego interpretacji, chociaż wymagające dalszych doprecyzowań, wydaje się wyznaczać trafną drogę dla dalszych analiz tego skomplikowanego fenomenu. Kreacja każdej kompozycji wymyka się jak dotąd z wszelkich prób, dotyczących znalezienia wspólnych elementów, stanowiących podstawę dla nauczania trudnej sztuki wykonawczej. Mam nadzieję, że powyższe rozważania staną się inspiracją do coraz to precyzyjniejszych ustaleń w tym zakresie, tak ważnych dla współczesnej pedagogiki instrumentalnej.

Miroslaw Dymon

Selected aspects of creativity during an interpretation of musical works

S u m m a r y

The article discusses various aspects of creative activity during a preparation and interpretation of music works. On the basis of the theory of creative interaction by E. Nęcka (1987), the author made an analysis of a creative process to be observed in musicians, adapting the main assumptions of the theory for the purposes of explaining work on a given music work. The model presented, also taking into account the evaluation criteria of the interpretation of music works, is, according to the author of the article, a correct and accurate choice. There are few recipes in instrumental teaching on the basis of which one can formulate general directives concerning the actual work on the preparation and interpretation of music works. It seems that the theory of creative interaction gives such a possibility.

Mirosław Dymon

Les aspects choisis de créativité dans l'interprétation des oeuvres musicales

R é s u m é

Dans l'article l'auteur présente de différents aspects d'activité créatrice pendant la préparation et l'interprétation des oeuvres musicales. A la base de la théorie d'interaction créatrice d'E. Nečka (1987) l'auteur fait l'analyse du processus créatrice des exécuteurs de la musique, en adaptant les objectifs de la théorie pour expliquer le travail sur une oeuvre musicale. Le modèle présenté incluant aussi les critères d'évaluation de l'interprétation des oeuvres musicales, semble être, selon l'auteur, un choix juste et raisonnable. Dans la pédagogie d'instrument il existe très peu de solutions selon lesquelles on peut formuler des directives générales concernant le travail sur la préparation et l'interprétation des oeuvres musicales. Il semble que la théorie d'interactions créatrices donne cette possibilité.