

Mirosław Dymon

Ograniczenia notacji muzycznej a interpretacja utworów

Wartości w muzyce 5, 151-165

2013

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

Ograniczenia notacji muzycznej a interpretacja utworów

Wprowadzenie

W celu właściwej komunikacji muzycznej pomiędzy kompozytorem, wykonawcą a odbiorcą konieczne wydaje się odpowiednie, adekwatne do prezentowanych dźwięków muzycznych, rozumienie muzyki. Muzyka, rozpatrywana według W. Weavera¹, to zbiór informacji dotyczący trzech poziomów:

Pierwszy, odpowiadający za przekazywanie symboli akustycznych, czyli kompleksowej techniki wydobycia dźwięku, związanej z: wysokością (częstotliwością), głośnością (decybelami), czasem trwania oraz barwą zależną od alikwotów (tonów składowych) dźwięku.

Drugi, semantyczny, dla którego bazę stanowi treść i forma, wyrażona w specyficzny i sobie właściwy sposób przez twórców (kompozytorów), zawierająca wszystkie elementy dzieła muzycznego z jego architektoniczną konstrukcją. Do tych elementów można zaliczyć: interwały i melodykę; rytm, metrum, tempo; dynamikę; tonalność, fakturę homofoniczną i polifoniczną; artykulację i frazowanie oraz instrumentację.

Trzeci, polegający na poprawnym odczytaniu wartości artystycznych zawartych w dziele muzycznym, czyli komunikatu pochodzącego od kompozytora, który stanowić będzie podstawę do formułowania i znajdowania wartości estetycznych, a tym samym rozpoznania i zakwalifikowania konkretnego utworu do odpowiedniej epoki muzycznej. Łączy się to naturalnie z gustem muzycznym, a więc zdolnością do oceniania sztuki w oparciu o uczucia, doświadczenia związane z preferencjami artysty w doborze elementów z natury i tradycji.

¹ Za: T. Natanson: *Wstęp do nauki o muzykoterapii*. Wrocław 1979, s. 221.

Jeżeli chodzi o pierwszy poziom, to należy stwierdzić, że istnieje bardzo precyzyjna aparatura pomiarowa, która fizyczne i akustyczne parametry dźwięku (kompozycji) jest w stanie doskonale określić, np. natężenie dźwięku mierzone w decybelach; czas trwania dźwięku w milisekundach, sekundach itp.

Drugi poziom jest na obecnym etapie rozwoju badań znacznie trudniejszy do wyjaśnienia. Związany jest z semantycznym wymiarem, dotyczącym treści utworu muzycznego w zapisie nutowym oraz sposobem jego odczytania i znaczenia. Według Susanne Langer reprezentowane są przez odpowiednie struktury muzyczne: „struktury zwane muzyką wykazują ściśle podobieństwo logiczne do form uczucia ludzkiego. Muzyka jest dźwiękową analogią życia emocjonalnego”². Autorka rozpatruje znak i symbol muzyczny (nuty, dźwięk) jako znaczenie ekspresyjne, nadając im odpowiednią rolę i funkcje. Właściwie odczytane stanowią sens utworu muzycznego.

Wydaje się, że najtrudniejszy do zrozumienia przez odbiorcę muzyki jest kod estetyczny, który nie jest bezpośrednio zapisany, a wynika ze znajomości estetyki, praktyki wykonawczej, preferencji, znajomości stylów muzycznych, „języka” kompozytora, ogólnej wiedzy na temat epok muzycznych i obowiązujących w nich idiomów brzmieniowych danej kompozycji. Wiąże się to głównie z wydawaniem sądów wartościujących na temat muzyki oraz ustaleniem obiektywnych kryteriów. Jednak zasadniczą trudnością w definiowaniu takich kryteriów jest ich wieloznaczność.

Zrozumienie muzyki na tym poziomie, jak również na poprzednich — może w nieco mniejszym stopniu, uzależnione jest od procesu percepcji, podczas którego podmiot odbiera informacje z zewnątrz, przetwarza i używa ich jako bazy dla orientacji w świecie. Głównym zadaniem człowieka, z punktu widzenia psychologii poznawczej, jest ciągle tworzenie — dzięki procesom myślenia, zapamiętywania i uczenia się — reprezentacji poznawczej świata i siebie, czyli inaczej mówiąc: tworzenie wiedzy o świecie i sobie, zbudowane na podstawie odebranych przez podmiot informacji.

Reasumując, na właściwe rozumienie muzyki i komunikację składa się wiele czynników. W zależności od poziomu analizy (akustyczny, semantyczny, estetyczny) właściwa interpretacja utworów muzycznych staje się skomplikowana i nastrocza wielu trudności. W jaki sposób informacja semantyczna i estetyczna wpływa na jakość interpretacji? Niniejszy artykuł będzie próbą odpowiedzi na to pytanie.

² Za: K. G u c z a l s k i: *Znaczenie muzyki, znaczenie w muzyce*. Kraków 2002, s. 20.

Interpretacja muzyczna w aspekcie historycznym

Muzyka ma zawsze jeden wymiar, ponieważ należy do konkretnego stylu i epoki, niemniej jednak swoboda odchyień wykonawczych w poszczególnych okresach historycznych — w zależności od aktualnie panujących poglądów estetycznych, stopnia zaawansowania budowy instrumentów i ich możliwości czy też funkcji, jakie pełniła w społeczeństwie — była zróżnicowana. Należy podkreślić, iż każda kolejna generacja poprzez powstający, uwarunkowany historycznie „dystans dawności”³, dzięki środkom wypowiedzi muzycznej, charakterystycznym dla następującej epoki, kształtującym odmienność percepcji, na nowo „reinterpretuje” dzieła powstałe we wcześniejszych okresach.

„Każde pokolenie ma prawo dane dzieło inaczej słyszeć, pojmować, przeżywać i inaczej wykonywać”⁴, 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. Nie zmusza go to jednak do tolerancji obcych już dziś manier wykonawczych. Żadnej granicy nie można tu ostatecznie wyznaczyć, wszystko jest kwestią równowagi, nad którą powinien czuć dobry smak oraz świadomość pewnej autonomii muzyki w sztuce.

Dysponując bogatym zasobem utworów muzycznych, jakie stworzono od najdawniejszych czasów, zauważamy, iż od momentu wprowadzenia wielogłosowości, „odkrycia wymiaru pionowego”, muzyka stopniowo nabiera „objętości, masy, ciężaru, gęstości, ciała, barwy; a w konsekwencji — staje się [...] coraz silniej wyrazowa, ekspresyjna, emocjonalna; wzrasta jej energia uczuciowa, rośnie moc oddziaływania”⁵. **Stąd rola interpretatora, ograniczająca się w średniowieczu jedynie do różnicowania kontrastów dynamiki oraz tempa, ewolucyjnie wzrastała w poszczególnych okresach historycznych.**

Epoka renesansu w znacznym stopniu przyczyniła się do rozwoju sztuki interpretacji poprzez wykorzystywanie — głównie w muzyce wokalne — elementów obrazujących stany uczuciowe, tzw. afekty. Należały do nich kontrasty natężenia dźwięku, stopniowe wzmocnienia i osłabienia wolumenu brzmienia, improwizowane koloratury, swoboda w traktowaniu rytmu (*rubato*), czy też zapoczątkowana w śpiewie kastratów wibracja. Improwizacyjny charakter barokowego *basso continuo*, będącego elementem niemal każdego utworu zespołowego, również pozostawiał dużą swobodę wykonawczą.

³ Z. Lissa: *Wstęp do muzykologii*. Warszawa 1970, s. 32.

⁴ Ibidem, s. 33.

⁵ B. Pociąg: *Paradoksalna moc muzyki*, 2002, s. 67. Dostępne w Internecie: www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IM/moc_muzyki.html [data dostępu: 13.03.2013].

Uważa się, iż właściwie do połowy XVIII wieku ekspresja dzieła muzycznego zależała wyłącznie od wykonawcy. Przyczyną tego był bardzo skromny komentarz kompozytora w edycji zapisu graficznego dzieła, ograniczający się w większości do określenia wysokości nut i czasu ich trwania, wykluczający tym samym oznaczenia dynamiki, agogiki i środków wyrazu muzycznego. Niemniej jednak potencjał swobody odtwórczej, z uwagi na niedoskonałość instrumentów, małe umiejętności interpretatorów oraz niewielkie wymagania odbiorców, nie był wówczas w pełni wykorzystany. Dopiero od czasów orkiestry mannheimskiej, „która zadziwiała słuchaczy umiejętnością równego grania i subtelnymi odcieniami dynamicznymi, otworzyły się uszy słuchaczy na możliwości ekspresyjne wykonania, a kompozytorzy docenili wagę znaków interpretacyjnych”⁶.

Utrwalające się od okresu klasycznego stosowanie oznaczeń charakteryzujących różnicowanie artykulacyjne, dynamiczne i agogiczne, a także frazowania, uściślone zostało dopiero w XIX wieku, który przyniósł precyzyjne wymogi w tym zakresie, a w efekcie wzbogacił paletę środków wyrazu muzycznego.

Epoka romantyzmu ukształtowała subiektywny i niczym nieskrepowany styl interpretacji, który często poprzez nadmierne podkreślanie cech osobowości wykonawcy zniekształcał intencje kompozytora i obiektywny charakter utworu. Nadmierna afektacja wykonawców tego okresu sprawiła, iż na początku XX wieku w odtwórstwie dzieła muzycznego wzrosła precyzja jego wykonania, poprzez rygorystycznie przestrzeganą dyscyplinę tempa i rytmu. Cechą dominującą była dążność do maksymalnej wierności i autentyczności stylistycznej, zgodnej z normami praktyki wykonawczej epoki, w której powstał utwór.

Współcześni wykonawcy muzyki, „naszpikowani do granic możliwości percepcyjnych wszelką muzyką z różnych obszarów historii, z wrażliwością kształconą na różnych dawnych stylach, wyostrzoną, ale i przesyconą szaleństwami ekspresyjnymi i rozpasaniem uczuć muzycznych w XIX wieku, a następnie ich pogwałceniem, drastyczną redukcją, wyostreniem i brutalizowaniem materii i formy muzyki”⁷, stają przed dylematem wyboru właściwej formy interpretacji.

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”⁸. Stąd *Encyklopedia mu-*

⁶ A. Pytlak: *Wartości i kryteria oceny dzieła muzycznego*. Kraków 1979, s. 92.

⁷ B. Pociąg: *Paradoksalna moc muzyki...*

⁸ K. Stromenger: *Chopin bez interpretacji*. W: I d e m: *Czy należy spalić Luwr. Felietony muzyczne*. Kraków 1970, s. 37.

zyki pod redakcją A. Chodkowskiego uściśla, iż „o jakości interpretacji świadczy stopień zbliżenia do idealnego kształtu dzieła zamierzonego przez kompozytora, zgodnego z określonym pojęciem stylu muzycznego”⁹. Poglądowi temu przychylny jest również A. Jasiński, uważając, że interpretacja „jest, a przynajmniej powinna być, dążeniem do stopienia w jedną całość własnego »Ja« z intencjami kompozytora”, a każdorazowe naruszenie tej dążności określa „interpretacją w cudzysłowie, gdzie panoszące się »Ja« wykonawcy spycha kompozytora na margines kształtu dźwiękowego”¹⁰.

Kontynuatorem tej myśli jest Maurice Ravel, który za ideał interpretacji uznaje wierność dotrzymaną idei kompozytora w każdym szczególe. Wyrażając swój pogląd, „nie chcę, aby moją muzykę interpretowano, wystarczy ją grać”¹¹, stawiał on wykonawcy swych utworów wymagania podporządkowania się i uległości wyłącznie tekstowi muzycznemu.

Ravel nie jest jedynym kompozytorem opowiadającym się za precyzyjną i bezinterpretacyjną realizacją utworów, ograniczającą rolę wykonawcy do bezosobowego odtwarzania zapisu nutowego. Jego poglądy podzielali również Igor Strawiński i Arnold Schönberg oraz Arturo Toscanini, znany dyrygent — realizujący tekst muzyczny z drobiazgową dokładnością. Również Regina Smendzianka wyraża przekonanie, iż „lojalność wobec twórców sztuki, dbałość o możliwie wierny, wykluczający wszelką przypadkowość przekaz ich myśli stanowi powinność nadrzędną interpretatora”¹².

Jednakże ukazanie myśli i idei kompozytora jest zadaniem niezwykle trudnym, gdyż nie możemy zobaczyć owej idei, z której powstało dzieło muzyczne „i tylko artysta-twórca, oddający interpretatorowi z radością i zaufaniem swe dzieła do wykonania [...] zna całą tajemną drogę do abstrakcyjnego nieomal wrażenia o pięknie, jakie jest utrwalone na papierze utworu muzycznego do dźwiękowej jego »materializacji« w wykonaniu wirtuoza. On jeden zna to prawdziwe olśnienie, gdy wielki talent odtwórczy nie tylko nie utai nic z zakłętego w dziele piękna, lecz własną swą miłością, własnym uniesieniem podnosi to piękno, oświeca jaskrawym, gorącym blaskiem”¹³.

Czasem też wola kompozytora może nie być jednoznacznie określona w stosunku do rzeczywistości wykonania — chociażby sam Ravel opowiadający się z jednej strony za bezinterpretacyjnym odtwarzaniem tekstu często przytaczał słowa przypisywane Chopinowi, negujące muzykę pozbawioną głębszego sensu: „bez treści, bez znaczenia, bez duchowych konsekwencji”¹⁴.

⁹ *Encyklopedia muzyki*. Red. A. Chodkowski. Warszawa 1995, s. 134.

¹⁰ A. Jasiński: *Z zagadnień interpretacji pianistycznej w aspekcie czasu muzycznego*. Katowice 1979, s. 19.

¹¹ K. Stromenger: *Czy należy spalić...*, s. 37.

¹² R. Smendzianka: *Jak grać Chopina. Próba odpowiedzi*. Warszawa 2000, s. 9.

¹³ K. Szymanowski: *Artur Rubinstein*. „Kurier Warszawski”, 8.01.1924, s. 3.

¹⁴ K. Stromenger: *Czy należy spalić...*, s. 39.

Wedle drugiego, skrajnie przeciwnego poglądu dzieło uznawane jest za środek do wyrażania własnej ekspresji. Przychylnie są mu Jadwiga Romańska, która w jednym z wywiadów radiowych potwierdza, iż „interpretacja to jest zdolność przekazywania uczuć w muzyce”¹⁵ oraz Klaudia Krause, która, wyrażając przekonanie, iż „emocjonalne zaangażowanie odbiorcy wobec emocjonalnej treści jest w pełni właściwą reakcją na muzykę”¹⁶, uznaje, że właśnie taka postawa może zrodzić prawdziwą interpretację.

Oba skrajne ujęcia relacji: tekst — interpretacja są destrukcyjne. Zarówno niewolnicza uległość pierwotnej tradycji, jak i ignorancja tekstu — traktowanego jako pretekst dla ekspozycji własnej twórczej ekspresji — oznaczają niewierność tekstowi. 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 ekspresji wykonawcy może spowodować zniekształcenie właściwej treści tekstu muzycznego.

Wypowiedź muzyczna powinna brzmieć zgodnie z intencją autora, toteż interpretacja nie może odbiegać od wskazówek zawartych w tekście, a ekspresja wykonawcy nie może być tylko jej przypadkowym elementem przesłaniającym zamysł kompozytora.

Najważniejsze jest znalezienie kompromisu pomiędzy właściwym przekazem zawartych w tekście intencji kompozytora a wyobraźnią i temperamentem wykonawcy. Interpretacja domaga się od osoby wyjaśniającej, czyli interpretatora, w pierw adekwatnego zilustrowania wypowiedzi kompozytora zawartej w materiale nutowym, następnie przekazania istotnych elementów treści i formy utworu jako zwartej całości przez ekspresję wykonawczą.

Teoretyczne aspekty interpretacji utworów muzycznych

Pedagogika muzyczna zajmująca się metodami pracy wykonawców muzyki dysponuje wieloma programami, odnoszącymi się głównie do wykonywania utworów, lecz nie są to programy wyczerpujące i jednorodne w swym podejściu merytorycznym. Często zawierają wiele sprzeczności wewnętrznych, opierając sąd o wyższości jednych nad drugimi na intuicjach i życzeniach, a nie na faktach empirycznych.

¹⁵ Wywiad z Jadwigą Romańską, primadonną opery krakowskiej, przeprowadzony przez Tomasza Moskwę, zob. www.wizard.ae.krakow.pl [data dostępu: 12.01.2013].

¹⁶ K. Krause: *Fenomen zwany muzyką*. Dostępne w Internecie: www.eduskrypt.pl [data dostępu: 14.02.2013].

Dokładna analiza metod pracy nad utworem muzycznym i interpretacją w ujęciu pedagogiki muzycznej przekraczałyby ramy niniejszego artykułu. Dokonałem takiego przeglądu w osobnej pracy¹⁷. Tutaj możemy ogólnie przyjąć, że **istnieje wiele programów — metod, które mogą doprowadzić do celu, czyli prawidłowego planu interpretacji, na podstawie którego realizowane będzie konkretne wykonanie.**

W jaki sposób można opisać pracę nad utworem muzycznym i interpretacją? Czy można taką pracę przedstawić na podstawie teorii, która pozwalałaby prześledzić główne elementy składające się na przygotowanie utworu muzycznego i jego wykonania, z możliwością oceny poszczególnych etapów warunkujących ostateczne, obiektywne wartościowanie przez nauczyciela i wykonawcę (ucznia lub studenta)? Wydaje się, że szansę taką stwarza teoria interakcji twórczej Edwarda Nęcki¹⁸. Oczywiście należy w tym miejscu dokonać pewnego ogólnego zastrzeżenia, które pozwala na ujęcie pracy nad utworem muzycznym i interpretacją jako proces twórczy. Czy rzeczywiście można taką pracę opisać na podstawie jakiejś teorii procesu twórczego?

Najbardziej znana definicja procesu twórczego podana została przez Morrisa I. Steina (1953) i głosi, że: „twórczość to proces prowadzący do nowego utworu, który jest akceptowany jako użyteczny lub do przyjęcia dla pewnej grupy w pewnym okresie”¹⁹. Czy praca nad utworem muzycznym doprowadza do czegoś nowego? Przecież każdą kompozycję prezentuje odpowiedni zapis nutowy, dokonany przez jej twórcę — kompozytora, który wykonawca „odczytuje” zgodnie z obowiązującymi regułami. Notacja nutowa nie jest w stanie jednak przekazać wszystkich parametrów dotyczących wykonania utworu muzycznego.

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 wykonania²⁰.

Abraham Moles²¹ 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.

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 wykonawczych²².

¹⁷ M. D y m o n: *Przeszkody w procesie twórczym. Analiza empiryczna dotycząca wykonawców muzyki*. Rzeszów 2008.

¹⁸ E. N ę c k a: *Proces twórczy i jego ograniczenia*. Gdańsk—Kraków 1999.

¹⁹ I d e m: *Psychologia twórczości*. Gdańsk 2001, s. 17.

²⁰ R. I n g a r d e n: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków 1973, s. 71.

²¹ A. M o l e s: *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris 1973.

²² Zob. J. W i e r s z y ł o w s k i: *Psychologia muzyki*. Warszawa 1981, s. 47.

Reasumując, muzyka w swoim polu semantycznym jest pojęciowo i wyobrażeniowo niejednoznaczna i nie do określenia, a jej znaczenie zmienia się zależnie od interpretacji wykonawcy i odbiorcy, ich przynależności do czasu i określonej grupy. Dzieło muzyczne przekazuje zarazem komunikaty z treścią semantyczną i estetyczną. Informacja semantyczna mieści się prawie w całości w regułach teoretycznych muzyki. Zasady te dotyczą elementów graficznych takich jak np. nut, wszelkich znaków towarzyszących melodii, harmonii i innych. Partytura przekazuje właśnie informację semantyczną i jest jakby schematem, który nie zawiera informacji estetycznej. Właśnie informacja estetyczna stanowi główne źródło subiektywizacji ocen wykonania muzycznych, ponieważ aksjologiczny wymiar sztuki należy — jak się wydaje — do tzw. otwartych definicji.

Jednak wykonanie muzyczne podlega ocenom wartościującym, a tym samym może być lepsze lub gorsze. Zatem wykonawca za swoją interpretację może otrzymać ocenę wyższą lub niższą. Każda jest bowiem, zgodnie z definicją procesu twórczego, nowa, a jej użyteczność wartościowana jest na skali: poprawna (zgodna ze wcześniejszymi założeniami) lub niepoprawna (nierealizująca wcześniejszych założeń).

Dla scharakteryzowania sytuacji ucznia lub studenta, dążących do wykonania określonej kompozycji, trafnym wyborem wydaje się teoria interakcji twórczej E. Nęcki²³. Jej szczegółową analizę i możliwość praktycznego zastosowania przedstawiono w pracy pt. *Przeszkody w procesie twórczym. Analiza empiryczna dotycząca wykonawców muzyki*²⁴. W tym miejscu ograniczymy się do głównych elementów teorii. Zgodnie z jej założeniami, praca nad utworem muzycznym oraz interpretacją stanowi szczególnie przypadek procesu twórczego o interakcyjnej strukturze. Partnerami takiej interakcji są: reprezentacja poznawcza celu — czyli twórczej interpretacji; reprezentacja poznawcza struktur próbnych (inaczej: reprezentacji poznawczych), stanowiących zbiór wszystkich metod wygenerowanych przez podmiot w odpowiedzi na parametry zaplanowanego celu.

Reprezentacje te mają charakter wewnątrzpsychiczny i oddziałują na siebie w sposób bezpośredni. Kolejne struktury próbne, wytwarzane przez podmiot, powinny stopniowo dążyć do osiągnięcia takiego wyniku, który zawarty w ostatniej strukturze próbnej spełniałby najtrafniej wymagania celu. Zjawisko upodabniania się struktur próbnych do celu nazwane zostało akomodacją. Przebiega ona na podstawie reguł heurystycznych, zwanych inaczej strategiami, spełniających funkcje decyzyjne i kontrolne. Chociaż ich liczba jest nieograniczona, w teorii wyróżniono dziewięć strategii: czujności, percepcji postaci, ukierunkowującej emocji, zamykania, jasno określonego celu, wyniku idealnego, zarodka, nadmiaru, oddalenia. Przedstawione strategie w interakcji twórczej

²³ E. N ę c k a: *Proces twórczy...*

²⁴ M. D y m o n: *Przeszkody w procesie twórczym...*

są jakby pomysłami, inspiracją do zapoczątkowania procesu twórczego. Za określeniem ich przydatności, a tym samym za bezpośrednią akomodację struktur próbnych do celu — odpowiadają operacje intelektualne. Są one identyczne z tymi, jakie pojawiają się w każdym myśleniu, nie tylko twórczym. Traktowanie ich na równi z innymi przejawami aktywności poznawczej pozwala na dokładniejszą analizę i formułowanie trafniejszych wniosków. Możemy do nich zaliczyć: rozumowanie dedukcyjne, rozumowanie indukcyjne, dokonywanie skojarzeń, abstrahowanie, dokonywanie transformacji.

Przedstawione strategie i operacje, aby mogły być wykorzystane w procesie twórczym, muszą otrzymać określoną dawkę informacji, które podczas interakcji twórczej będą przetwarzane tak długo, aż podmiot osiągnie zamierzony cel. Proces dostarczania informacji przebiega, według tej koncepcji, na podstawie dwóch mechanizmów: mechanizmu twórczej uwagi (selektywność — rozproszenie); mechanizmu twórczych stanów świadomości (poczucie czasu; poczucie realizmu; poczucie tożsamości).

Proces twórczy wymaga także pewnej dawki energii, która pozwala rozpocząć interakcję oraz podtrzymać ją tak długo, aż wzajemne oddziaływanie struktur próbnych i celu przyniesie zamierzony wynik. Oddziaływania te opisane są w ramach zasilania energetycznego (natchnienia).

Uczucia, towarzyszące interakcji twórczej, to emocje związane z zabawą, ciekawością, poczuciem własnej wartości i zaufaniem do samego siebie, poczuciem wolności i bezpieczeństwa. Charakteryzują się dwukierunkowością. Zewnętrzna motywacja potrzebna jest jedynie do zainicjowania interakcji twórczej. W miarę upływu czasu aktywność twórcza rośnie wraz z towarzyszącymi jej emocjami, które, oddziałując wzajemnie na siebie, przybierają postać pętli dodatniego sprzężenia zwrotnego i zupełnie wystarczają do kontynuowania raz rozpoczętego procesu twórczego. Proces taki staje się samowystarczalny i samonapędzający się, ponieważ energia i motywacja, jaką potrzebuje w trakcie trwania, wywodzi się z niego samego. Mechanizm dodatniego sprzężenia między aktywnością twórczą a towarzyszącymi jej emocjami daje energię i motywację, która pozwala na długotrwałą pracę, pomimo zmęczenia i rozmaitych trudności.

Kierunek przebiegu interakcji twórczej, czyli pracy nad utworem muzycznym i interpretacją, wyznaczają przyjęte wspólnie przez pedagoga oraz wykonawcę (ucznia lub studenta) kryteria. Na każdym etapie realizowanego procesu twórczego — zarówno w sferze technicznej, jak i artystyczno-muzycznej następuje weryfikacja przydatności pomysłów heurystycznych na podstawie odpowiednich operacji intelektualnych. Ostatecznym celem wykonawcy muzyki będą wyobrażone i zaplanowane interpretacje (wykonania) utworów muzycznych. Gruntowna analiza dzieła muzycznego oraz umiejętność doboru środków realizacyjnych warunkuje główne kryteria oceny prezentowanej kompozycji słuchaczom. W rozumieniu interakcji twórczej kryteriami tymi są: wartość, nowość, oryginalność i użyteczność.

Informacja semantyczna i estetyczna w dziele muzycznym

Niezaprzeczalnie zapis nutowy nie może w pełni oddać treści utworu, która stanowi próbę komunikacji emocjonalnej pomiędzy kompozytorem, wykonawcą i słuchaczem. Porozumienie to „opiera się na pewnej konwencji przeżywania dźwięków i jednorodności percypowania określonych struktur muzycznych”²⁵, stając się przez to zjawiskiem skomplikowanym i trudno uchwytnym.

Zarówno notacja, jak i kompozycja określają się wzajemnie. Notacja muzyczna jest językiem, który precyzuje to, co kompozytor może i chce powiedzieć, stąd muzyka nazywana jest „mową dźwięków”²⁶. Jej język operuje systemem zasad, uściślających sens istnienia poszczególnych znaków. Jednakże zapis graficzny utworu jest nieprecyzyjny i oddaje intencje kompozytora jedynie w przybliżeniu. Karlheinz Stockhausen twierdzi, że „Notacja doskonała nie istnieje. Czy to ma być taka, w której można sobie natychmiast wyobrazić, jak ona brzmi? Zamów mi natychmiast taką. Ale ponieważ zawsze będzie niedoskonała, musimy nadal myśleć za pośrednictwem masy głupstw. Kiedy się czyta muzykę, lepiej jest wyobrazić sobie ją, niż przez cały czas zastanawiać się, co oznaczają znaki”²⁷. Dostarcza on wyłącznie informacji o charakterze podstawowym, tj. metrum, wysokość i czas trwania dźwięku i ogólne wytyczne odnoszące się do brzmienia, nie uściślając wszystkich elementów utworu. Nie jest na tyle doskonały, by określić z dużą dokładnością sposób wydobycia dźwięku, wszystkie odcienie jego natężenia, stosowną barwę, dopuszczalną swobodę frazowania i zniekształceń metrorytmicznych — wszelkich niuansów zależnych od indywidualnej koncepcji wykonawcy uwarunkowanej jego wrażliwością, intuicją, wiedzą i możliwościami technicznymi.

Próbując wyjaśnić złożoność notacji muzycznej, Abraham Moles wprowadził pojęcie informacji: semantycznej i estetycznej²⁸. Informacja semantyczna dotyczy świata zewnętrznego, jej celem jest wywołanie decyzji odnośnie do teraźniejszych i przyszłych działań, przygotowuje reakcje odbiorcy. Kieruje się prawami logiki. W komunikacie między osobnikiem A i B strukturalne reguły informacji semantycznej mają 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,

²⁵ J. Wierszyłowski: *Psychologia muzyki...*, s. 27.

²⁶ M. Kubiś-Uszokowa: *O uczeniu łatwości w wykonawstwie muzycznym ze szczególnym uwzględnieniem gry na fortepianie*. W: *Skrypt*, nr 17: *Problemy dydaktyki fortepianowej*. Katowice 2002, s. 32.

²⁷ K. Stockhausen, C. Cornelius: *Notacja — interpretacja itd.* „Resfacta” 1967, nr 1, s. 54.

²⁸ A. Moles: *Théorie de l'information...*, s. 12.

ponieważ opiera się na uniwersalnej logice wspólnej obu tym językom. Daje się przerosić dowolnym kanałem (kanał mowy, kanał pisma, radia, internetu). Informacja estetyczna natomiast nie daje się przełożyć na język, ponieważ po prostu nie istnieje. Odnosi się nie do uniwersalnego repertuaru logicznego, lecz 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 stosunek.

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 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 (partyturą) 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.

Muzyka w swoim polu semantycznym jest pojęciowo i wyobrażeniowo niejednoznaczna i nie do określenia, a jej znaczenie zmienia się w zależności od interpretacji odbiorcy, jego przynależności do epoki czy określonej grupy ludzi. Muzyka pisana jest zawsze z jakąś intencją na odbiór, a więc jest jakimś „znaczeniem” i powinna być zrozumiana. Należy ją rozpatrywać w ramach semiotyki, która dotyczy ogólnej teorii znaku. Jest to nauka „o rodzajach, właściwościach i funkcjach znaku, obejmująca jako swe główne dyscypliny semantykę, syntaktykę i pragmatykę. Semantyka to dyscyplina językowa zajmująca się analizą treści wyrażen językowych w celu określenia charakteru zależności między treścią i formą wyrażenia”²⁹. W znaczeniu muzycznym to: „dział współczesnej teorii i analizy muzycznej zajmujący się znakowymi właściwościami muzyki. Przedmiotem są tutaj zarówno znaki notacji (np. neum chorału gregoriańskiego), jak i relacje znakowe w obrębie struktury muzycznej, ujmowane przez analogię do języka werbalnego”³⁰. Mówiąc krótko, semiotyka zajmuje się znakiem i informacją, jaką przekazuje ten znak, oraz jej interpretacją przez odbior-

²⁹ *Encyklopedia popularna*. Warszawa 2008, s. 700.

³⁰ *Encyklopedia muzyki...*, s. 805.

cę. Znak jest fizyczny (zapis nutowy), ale jego nośnik, informacje są niematerialne i interpretowane przez człowieka.

W przypadku utworów muzycznych cała treść semantyczna umieszczona jest w zapisie nutowym. Nadawcą znaku jest kompozytor, który ma pewną koncepcję utworu i wpisuje ją w system znaków złożonych z nut. Partyturę muzyczną można tutaj nazwać kodem do odczytania. To właśnie nuty mają pewną informację do przekazania odbiorcy, którym jest wykonawca. Ale ten sam wykonawca staje się pośrednio nadawcą, bo przecież publiczne wykonanie utworu też jest przekazaniem informacji dla odbiorcy, którym jest publiczność. I tu właśnie oprócz informacji semantycznej przekazywana jest równocześnie informacja estetyczna. Muzyka przekazuje zatem komunikaty polisemantyczne, niejednoznaczne, które mogą być całkowicie rozmaicie rozumiane. W zależności od stopnia ukwalifikowania odbiorcy komunikat, nadany przez kompozytora za pośrednictwem wykonawcy, może przybierać u odbiorcy różne formy³¹.

Ciekawą koncepcję analizy i interpretacji dzieła muzycznego podejmuje Mieczysław Tomaszewski³². Przyjmując za punkt wyjścia koncepcję dzieła muzycznego jako przedmiotu intencjonalnego Romana Ingardena³³, stosuje pojęcia z zakresu teorii informacji i strukturalizmu. M. Tomaszewski wyraża przekonanie o rozwarstwieniu muzyki (przynajmniej w niektórych epokach) na wehikuł i jeźdźca, tj. na to, „co nosi”, i to, „co jest noszone”. Autor podziela więc przekonanie semiotyków o ontologicznej dwuwarstwowości muzyki, rozumianej jako swoisty tekst czy przekaz. Oczywiście nie trzyma się „ortodoksyjnie” tego założenia, przyznając, że choć muzyka może wyrażać, apelować, przedstawiać i opowiadać, może wszakże również przejawiać tendencję do autonomii.

Pojęcie muzyki jako tekstu czy też dokładniej jako „ciągu przebiegu informacji, przebiegu jakiegoś mniej lub bardziej ważkiego przesłania kierowanego przez kompozytora w stronę społeczeństwa”³⁴, stało jednak u podstaw koncepcji dzieła muzycznego M. Tomaszewskiego. Według autora struktura utworu muzycznego ma charakter fazowy, a każdej z czterech głównych faz (koncepcji, realizacji, percepcji i recepcji) odpowiada inna jakościowo i ontologicznie postać dzieła (nazywana przez autora za semiotykami „tekstem”) oraz inny sposób interpretacji. Warto przyjrzeć się im bliżej.

1. W fazie koncepcji twórczej dzieło stanowi przedmiot intencjonalny (utwór *in potentia*). Niedookreślone pierwotnie wyobrażenie kompozytora ustanawia tekst muzyczny dzieła utwalony w zapisie nutowym. W fazie tej następuje zakodowanie dzieła, jego sensu i przesłania.

³¹ R. Ingarden: *Utwór muzyczny...*, s. 56.

³² M. Tomaszewski: *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego. Myśli i doświadczenia*. W: I d e m: *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*. Kraków 2000, s. 23.

³³ R. Ingarden: *Utwór muzyczny...*

³⁴ M. Tomaszewski: *Nad analizą...*, s. 23.

2. W fazie realizacji artystycznej utwór stanowi przedmiot realny (utwór *in actu*). Dookreślone realizacyjnie konkretyzacje wykonawców powołują do życia tekst dźwiękowy dzieła utrwalany w zapisie elektroakustycznym. Mamy tu do czynienia z konkretyzowaniem i interpretacją dzieła.

3. W fazie percepcji estetycznej utwór stanowi przedmiot psychofizyczny (utwór *in vivo*). Dookreślone percepcyjnie konkretyzacje odbiorców konstituują tekst słuchowy dzieła utrwalony w zapisie pamięciowym. W fazie tej dzieło jest doznawane i przeżywane.

4. W fazie recepcji kulturowej dzieło stanowi przedmiot znakowy (utwór *in esse*). Niedookreślone wtórnie wyobrażenia społeczeństwa stanowią tekst symboliczny dzieła, utrwalony w zapisie werbalnym. Dzieło, jego sens i przekaz zostają odkodowane przez kulturę, w ramach której powstało i do której zostało zaadresowane.

Każda z faz odpowiada więc postawom właściwym dla twórcy, wykonawcy, słuchacza i krytyka. Dwie pierwsze tworzą w procesie komunikacji stronę nadającą (pośrednią i bezpośrednią); dwie kolejne współtworzą stronę odbierającą (analogicznie pośrednią i bezpośrednią). Z innego punktu widzenia fazy koncepcji oraz recepcji skoncentrowane są na *message* dzieła i stanowią komponenty trwałej kultury muzycznej, natomiast dwie pozostałe, z akcentem postawionym na brzmieniowym *medium*, współtworzą komponent tzw. życia muzycznego, którego naturę stanowi powtarzalność i zmienność. Dopiero w fazie recepcji może dokonać się „ujęcie całościowe” dzieła.

Metoda interpretacji integralnej zakłada spojrzenie na dzieło w kilku dopełniających się perspektywach, otwierających się w wyniku realizacji czterech podstawowych zasad: komplementarności, ontologicznej pełni, kontekstualności i hierarchizacji. Zasada komplementarności ma zapobiec jednostronności badań, aby w analizie ujmować nie tylko stronę formalną, ale również ekspresywną i znaczeniową dzieła. Zasada ontologicznej pełni wymaga spojrzenia na dzieło we wszystkich (wyróżnionych wcześniej) fazach jego egzystencji za pomocą odpowiednich metod (np. fenomenologicznej do badania tekstu muzycznego czy akustyczno-muzycznej do tekstu dźwiękowego). Zasada kontekstualności przeciwstawia się izolacji dzieła; postuluje rozpatrywanie go z kontekście biograficznym, historycznym, kulturowym oraz postuluje uwzględnianie genezy i rezonansu utworu. Zasada hierarchizacji ma zapobiegać relatywizacji aksjologicznej dzieła — przeciwstawić się pomijaniu sfery wartości w badaniach.

Zakończenie

Od wieków ludzie narzekają na nieostrość wyrażen językowych, na brak możliwości precyzyjnego formułowania myśli, na konieczność uściślenia pojęć, a może nawet na stworzenie „nowego języka”. Dla wszystkich miłośników, melomanów, ale także dla badaczy muzyki jak również samych muzyków jedną z najważniejszych kwestii jest zrozumienie i właściwy przekaz informacji zawartej w zapisie nutowym. Na ile muzyka kryje się w zapisie nutowym? Czym są ćwierćnuty i ósemki? Jaką rolę spełniają w naszej kulturze muzycznej i jaką informację ze sobą niosą? Patrząc na całą historię muzyki, można stwierdzić, że pierwsza funkcja to jakby konserwacja: tak jak fotografia zatrzymuje bieg czasu, nadając stałą widzianą formę ulotnemu zjawisku. Kolejna funkcja to sposób przekazywania muzyki między ludźmi, np. między kompozytorem a wykonawcą. Nuty mogą spełniać jeszcze jedną funkcję, poprzez swój układ graficzny mogą to być kategorie pojęciowe, którymi posługują się, myśląc o niej lub je sobie wyobrażając, kompozytorzy, wykonawcy, odbiorcy i wszyscy inni związani z muzyką. Pomimo wielowiekowych usiłowań ani jeden właściwie element muzyki nie został w notacji muzycznej określony całkiem precyzyjnie i jednoznacznie. Nawet najbardziej — zdawałoby się — jednoznaczne określenie wysokości dźwięku podlega wahaniom w zależności od cech instrumentu (klawiszowe, dęte, smyczkowe itd.).

Gdybyśmy próbowali zanotować wszystkie najdrobniejsze aspekty muzyki, notacja byłaby zbyt skomplikowana do odczytania. Wszystkie więc systemy pewne rzeczy pomijają, z tym że każdy pomija coś innego. Dzieło muzyczne utrwalone w notacji może być wciąż na nowo odczytywane i konkretyzowane wykonawczo, np. istnieją różne tradycje wykonywania muzyki fortepianowej, kładące nacisk na różne aspekty gry, chociaż wszyscy pianiści bez wyjątku grają te same nuty. Można więc stwierdzić, że cała sztuka wykonawcza leży w wypełnieniu „szczelin” w notacji, czyli wydobyciu tych aspektów muzyki, które zapis z konieczności przemilcza. Można przyjąć, że pomiędzy i ponad nutami rozciąga się ogromna przestrzeń możliwości interpretacyjnych. Można grać szybciej i wolniej, głośniej i ciszej, stosować różne sposoby frazowania i ekspresji, i żadna z tych rzeczy nie przesądza o tożsamości utworu muzycznego. Nietutowane aspekty muzyki są właśnie tym, co sprawia, że konkretne wykonanie utworu może być oryginalne, bezbarwne, ekscentryczne, sentymentalne albo po prostu „ośniewające”.

Mirosław Dymon

Limitations of the musical notation and interpretations of works

S u m m a r y

Music constitutes a collection of information in three areas: an acoustic, semantic and aesthetic one. Depending on the level of comprehension of this information by the composer, listener and receiver, the process of communication and its interpretation takes place integrally. Thus, music shows polysemantic and ambiguous messages that can be totally and differently understood. The author theoretically proves that the musical notation is not able to transmit all parameters concerning interpretation. Considerations concerned the role and relations of the semantic information as confronted with the aesthetic one, constituting the basis for the realization of each composition.

Key words: composer, musical notation, listener, interpretation, integral interpretation, creative process

Mirosław Dymon

La limitation de la notation musicale et l'interprétation des oeuvres

R é s u m é

La musique constitue un ensemble d'information dans trois espaces : acoustique, sémantique et esthétique. Selon le degré de compréhension de ces informations par le compositeur, auditeur et récepteur, le processus de communication et l'interprétation de ces éléments dans la dimension globale se réalisent. La musique transmet ainsi des communications polisémantiques, qui peuvent être entièrement et différemment comprises. L'auteur prouve théoriquement que la notation musicale de l'oeuvre n'est pas capable de transmettre tous les paramètres concernant l'interprétation. Il montre dans son texte le rôle et les relations entre l'information sémantique et esthétique, qui constituent la base de réalisation de chaque composition.

Mots-clés : compositeur, notation musicale, auditeur, interprétation, interprétation intégrale, processus de création