

prof. dr Andrzej Chodkowski
(AM Warszawa)

O pojęciach tematu, tematu muzycznego, materiału tematycznego

Moje dzisiejsze wystąpienie wkracza w dziedzinę semantyki, dotyczy pojęć, ich zakresów, relacji między pojęciami. W dalszym ciągu konferencji będziemy się zajmować analizą formy sonatowej, analizą żywej muzyki, przyjrzymy się wybitnym dziełom muzyki klasycznej i wczesnoromantycznej pod kątem różnych metod analitycznych. Potraktujmy niniejsze uwagi jako przedmowę.

Przedmiotem moich rozważań jest *temat* — zrazu jako pojęcie ogólne stosowane w mowie potocznej. Zanim bowiem ustalimy, co rozumiemy pod pojęciem *tematu muzycznego*, wypada zastanowić się nad stosunkiem tego pojęcia do pojęcia *tematu* w rozumieniu ogólnym. Następnie trzeba będzie sprecyzować poglądy dotyczące *tematu muzycznego* oraz zestawzić ze sobą wnioski z obu tych analiz. Na koniec wypadnie odpowiedzieć na pytanie zasadnicze: jak postąpić, jeśli okaże się, że pojęcie *tematu* w rozumieniu potocznym nie odpowiada pojęciu *tematu muzycznego* lub jest z nim sprzeczne? Czy uda się znaleźć jakieś inne pojęcie, które by tę naruszoną a pożądaną więź chociażby częściowo przywróciło? To nas doprowadzi do pojęcia bliżej odpowiadającego pojęciu *tematu* w znaczeniu potocznym — pojęcia *materiału tematycznego*.

Jest to z punktu widzenia formy sonatowej problem istotny, ponieważ jednym z pryncypiów tej formy jest tzw. dualizm tematyczny. Jednak forma sonatowa rozumiana jako inkarnacja dualizmu tematycznego to twór trochę sztuczny. Nietrudno wykazać — co zresztą jest w zgodzie z teorią epoki klasycznej — że forma sonatowa jest skontrastowana na zasadzie przeciwstawienia dwóch płaszczyzn tematycznych, a nie dwóch tematów.

Termin *temat* wywodzi się z greki. Dla starożytnych Greków słowo *θεμα* oznaczało temat

dyskusji. Miało ono także inne znaczenia, które należy wziąć pod uwagę, gdy próbujemy dociec, co *temat* oznacza w języku potocznym. Temat mógł również oznaczać coś zbiorowego, zbiór przedmiotów, ale także zasadę (na jakiej toczy się dyskusja). Rzymianie przejęli termin grecki. Quintilian definiował temat jako rzecz, materię, przedmiot wzięty do rozprawy, zdanie, które jest fundamentem rozprawy. Ostatni człon definicji Quintiliana budzi w nas pewien sprzeciw — niechętnie godzimy się z utożsamianiem *tematu* ze zdaniem w sensie gramatycznym. Jeżeli rozumielibyśmy temat jako przedmiot dyskusji czy rozprawy, trzeba by go rozumieć jako zbiór zarówno samych pojęć, jak i sądów, które są wypowiedzane w trakcie dyskusji. Każda część poprawnie toczonych dyskusji powinna wykazywać bezpośredni albo pośredni związek merytoryczny z tematem. Temat jawi się zatem jako coś zbiorowego, jako rzeczownik zbiorowy.

Słowo *temat* jako rzeczownik przyswojony polskiemu językowi pojawia się późno. Na przykład w słowniku Lindego (połowa XIX wieku) nie ma hasła *temat*, ponieważ dla niego był to wyraz obcy. U Orgelbranda (II połowa XIX wieku) znajdujemy definicję określającą *temat* jako zdanie stanowiące podstawę, zdanie główne, które ma być rozwinięte w rozprawie. Znowu budzi to protest — temat utożsamiony ze zdaniem. W rozumieniu Karłowicza *temat* to założenie, myśl najogólniejsza i podstawowa, z której wywiązuje się cała treść pisma.

Nie ma potrzeby mnożyć przykładów, podobne interpretacje terminu *temat* można znaleźć w innych wydawnictwach — także współczesnych. W *Encyklopedii powszechnej PWN* *temat* oznacza myśl główną, treść utworu (literackiego, obrazu, rozprawy). Myśl główna kojarzy się znowu z jakimś zdaniem, które tę myśl wypowiada. Czyżby temat powieści był jego

treścią? To przecież nonsens. Nowa *Encyklopedia powszechna* PWN określa *temat* jako podstawową ideę, myśl organizującą treść utworu literackiego, rozprawy naukowej. Najbardziej płodne — w moim przekonaniu — interpretacje słowa *temat* w rozumieniu potocznym pojawiły się w wydawnictwach z lat trzydziestych. *Encyklopedia A do Z*, jedna z pierwszych encyklopedii powojennych PWN, ten punkt widzenia podzieliła. *Temat* — zespół zjawisk, zdarzeń lub zagadnień stanowiący przedmiot utworu literackiego, obrazu, pracy naukowej, rozmowy. Po raz pierwszy zostało jasno podkreślone, że słowo *temat* jest rzeczownikiem zbiorowym. Taka interpretacja terminu *temat* w rozumieniu potocznym jest mi osobiście najbliższa.

Na podstawie przedstawionych uwag można się pokusić o sformułowanie wniosków, które posłużą do zestawienia sensu dwóch pojęć: *tematu* w rozumieniu potocznym i *tematu muzycznego*.

- ♦ Po pierwsze, temat dotyczy zbioru zjawisk, zdarzeń lub zagadnień.
- ♦ Po drugie, temat nie jest strukturą samą w sobie, nie jest czymś, co można ująć w zdaniu, nie jest częścią właściwą samego dzieła. Jest w pewnym sensie abstraktem.
- ♦ Po trzecie, temat może wpływać na strukturę dzieła poprzez dobór odpowiednich, dostosowanych do niego zasad strukturyzowania.
- ♦ Po czwarte, jeśli uważamy, że temat jest zbiorem zjawisk, zdarzeń, zagadnień, to każde poszczególne zjawisko, zdarzenie czy zagadnienie może przybrać postać struktury, ale oczywiście nie jest z nią tożsame.
- ♦ Po piąte, każda część dzieła wykazuje bezpośredni lub pośredni związek z tematem. Nic innego poza tematem nie stanowi przedmiotu dzieła. (W moim wywodzie świadomie pomijam specjalne zastosowania słowa *temat*, na przykład w nauce o języku, gdzie mówi się o temacie wyrazu. Chodzi mi wyłącznie o ogólnie stosowane, potoczne znaczenie tego terminu.)

Przechodzę do *tematu muzycznego*. W polskiej tradycji, w pracach leksykograficznych, ogólnych, rozumiano na ogół *temat muzyczny* — cytuję za Kartowiczem — jako „krótszą lub dłuższą melodię, służącą za materiał do kompozycji”. U Orgelbranda jest to „myśl główna

muzykalna, na której zasada się dana kompozycja; myśl ta wraca zawsze w rozmaitych zwrotach, przekładniach, skróceniach, tonacjach i innych zmianach, nadając wewnętrzną jedność utworowi”. Z jednej strony jest to nawiązanie do XVIII-wiecznej *unità delle idee*, z drugiej — nowoczesne wysunięcie pracy tematycznej jako jednego z kryteriów tematu.

Także we współczesnych encyklopediach *temat muzyczny* definiowany jest jako zasadnicza melodia utworu wykorzystana w dalszym jego toku. U wielu autorów definiujących *temat muzyczny* można znaleźć podkreślenie jego strukturalnej samoistości: „faza muzyczna, która stanowi zamkniętą w sobie całość o wyrazistych konturach melodycznych i rytmicznych” (*Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1954). Druga część cytowanego zdania podkreśla jeszcze inną jakość tematu — ma on mieć wyraziste kontury melodyczne i rytmiczne.

W rozumieniu potocznym temat muzyczny jest zatem melodią o znamionach zamkniętej struktury, po drugie stanowi podstawę utworu jako przedmiot pracy tematycznej, po trzecie jest wyrazisty. Tego typu interpretacje pojęcia *tematu* można mnożyć, znajdziemy je w popularnych opracowaniach leksykograficznych, podręcznikach form muzycznych, w publikacjach Józefa Reissa, Stefanii Łobaczewskiej, Zofii Lissy i wielu innych. Łobaczewska pisała niegdyś, wykazując pewien sceptycyzm co do możliwości zdefiniowania *tematu muzycznego*: „próby definicji pojęcia *tematu* w sensie nowożytnym niejednokrotnie już podejmowano i różnie bywało to pojęcie formułowane, zależnie od celu, jaki stawiał sobie dany autor”. Większość autorów — co charakterystyczne — zdawała sobie sprawę z trudności, jakie nasuwa definicja *tematu* i unikała wyraźnego precyzowania tego pojęcia. Nawet jeżeli próbowano w nieostrych, często wieloznacznych „definicjach” sprawiać wrażenie, że się termin definiuje, to jednak nie formułowano kryteriów. Bardzo ogólna i nieostra definicja, która nie prowadzi do kryteriów — nie pozwala odpowiedzieć na najprostsze pytania, np. gdzie znaleźć temat w utworze muzycznym?

W literaturze obcojęzycznej, w której definiowanie *tematu* jest domeną autorów prac leksy-

kograficznych, mamy także do czynienia z rozmaitymi anomaliami. Dość szeroka pod względem zakresu jest definicja *tematu* w *Harvard Dictionary of Music* Willy Apla: tematem jest melodia, która z uwagi na swój charakterystyczny rysunek, swoje wyróżniające się miejsce w utworze lub specjalne traktowanie staje się podstawowym współczynnikiem struktury kompozycji". Zauważmy, że Apel po raz pierwszy wprowadza wszystkie trzy najistotniejsze cechy *tematu muzycznego*: po pierwsze — charakterystyczny rysunek, co można interpretować jako melodię o charakterystycznym obliczu; następnie — uprzywilejowana pozycja, a więc wystąpienie tej melodii w ważnym miejscu formy, np. na początku; wreszcie — specjalne traktowanie — w tym punkcie można domniemywać, że Aplowi chodzi o poddawanie tej melodii pracy tematycznej. Proszę zauważyć, że w przytoczonej definicji występuje alternatywa „lub”. Oznacza to, iż Apel dopuszcza możliwość wystąpienia tylko niektórych cech *tematu*, a nie wszystkich jednocześnie. Tego rodzaju szeroka interpretacja *tematu* jest, jak sądzę, bliższa potocznemu rozumieniu pojęcia, niż ma to miejsce w przypadku innych autorów, zarazem jednak — jako na zbyt ogólna — nie precyzuje kryteriów, nie otwiera perspektyw metodologicznych.

Źródłem kłopotów terminologicznych bywa niekiedy obecność w języku angielskim, niemieckim czy włoskim dwóch terminów na określenie *tematu muzycznego*: *subject* albo *theme* (ang.), *Thema* albo *Satz* (niem.), *tema* albo *soggetto* (wl.). Scholes definiuje *subject* jako „dowolną melodię lub temat muzyczny, względnie określony pasaż, który występuje w kompozycji jako część jego struktury”. Zatem *subject* jest definiowany przy użyciu słowa *theme*. W innym miejscu Scholes pisze, iż oba są synonimami. Czyli: *temat muzyczny* to temat utworu muzycznego! Poza tym z tak ogólnej definicji wynika, że każdy właściwie fragment utworu jest jego tematem, ponieważ każda dowolna melodia, każdy temat muzyczny i każdy określony pasaż stanowią jego *subject*. Przypomina to definicję *tematu* z *Encyklopedii powszechnej PWN*, gdzie jest określany jako treść utworu.

W nowszej literaturze z lat osiemdziesiątych czy dziewięćdziesiątych znajdziemy określe-

nia *tematu* podobne do wcześniej przytoczonych. U Ferdynanda Hirscha (*Das große Wörterbuch der Musik*, Berlin 1985) temat oznacza „myśl podstawową złożoną z motywów występującą w obrębie kompozycji, która z jednej strony odznacza się pewnym zaokrągleniem i zwartością, z drugiej jednak strony stwarza możliwość dalszego rozwoju i przekształcania”.

Podsumujmy spostrzeżenia płynące z analizy definicji *tematu* w leksykografii muzykologicznej.

- ◆ Po pierwsze, istnieją różne określenia *tematu muzycznego*, przypisujące temu pojęciu różny zakres — czasem bardzo wąski, czasem bardzo szeroki; utrudnia to rozróżnienie między tym, co jest w utworze muzycznym tematem, a co nim nie jest.
- ◆ Po drugie, żadne z tych określeń nie odpowiada w pełni potocznemu rozumieniu *tematu muzycznego*, ani też obiegowemu pojmowaniu *tematu* formy sonatowej. Wszystkie różnią się także zasadniczo od rozumienia *tematu* w nauce czy literaturze — w żadnym słowniku *temat muzyczny* nie jest rozpatrywany jako szczególny przypadek *tematu* pojętego ogólniej, co rodzi wątpliwość, czy pojęcie *temat muzyczny* ma w ogóle, z językowego punktu widzenia, sens.

Najgłębszą w polskiej literaturze analizę pojęcia *temat* przeprowadził Jerzy Pelc (*O pojęciu tematu*, Wrocław — Warszawa 1961). Autor wyróżnił dziesięć różnych możliwości rozumienia *tematu*, z których zdecydowana większość odnosi się do *tematu* jako czegoś zewnętrznego w stosunku do dzieła (zwłaszcza literackiego). Jedynie jedno rozumienie, dziejące się, dotyczy *tematu* jako postrzegalnego elementu dzieła (temat słowny w poezji, temat zdobniczy w plastyce, temat muzyczny).

Dlaczego tak się dzieje? Przede wszystkim wypływa to z faktu, że wielu autorów usiłuje definiować *temat muzyczny* „w ogóle”, niezależnie od epoki, formy czy gatunku. Do zjawisk tematycznych bywa zaliczany *cantus firmus*, *ostinato*, temat fugi, podstawowy wątek melodyczny w formach figuracyjnych, temat wariacji, motyw przewodni, czy nawet seria, choć są to nierzadko terminy, które mogą być podważone nawet z punktu widzenia prostej języko-

wej logiki. A przecież sama elementarna intuicja podpowiada, że stworzenie definicji *tematu muzycznego*, która objęłaby wszystkie zjawiska tematyczne, jest po prostu niemożliwe.

Nawet jednak ograniczenie się do tematu formy sonatowej nie usuwa trudności. Z określenia dualizm tematyczny, organicznie związane z pojęciem formy sonatowej, wynika, że opiera się ona na dwóch tematach. Z potocznego rozumienia *tematu muzycznego* wypływa wniosek, że tematy powinny się odznaczać melodyczną wyrazistością. Tymczasem okazuje się, że w formie sonatowej w wielu przypadkach wcale nie tematy są najbardziej wyraziste. W *Sonacie D-dur* op. 10 nr 3 Beethovena, po bardzo oryginalnym, figuracyjnym głównym temacie, pierwsza prawdziwie wyrazista melodia pojawia się w łączniku. Pojmowanie tematu jako melodii, a więc wiązanie wyrazistości tematu z jej kantylenowym charakterem, jest szczegółem, który prowokuje do dyskusji. W *Kwartecie smyczkowym c-moll* op. 18 nr 4 Beethovena drugi temat jest pokrewny pierwszemu. Nawet postać obu tematów jest zbliżona. Tymczasem w łączniku występuje bardzo wyrazisty odcinek, ostro skonstruowany z pierwszym tematem, który pod względem ekspresji bardziej zasługuje na miano *tematu* niż pierwszy czy drugi temat. Nie możemy jednak uznać go za temat (jeśli chcemy respektować reguły teorii klasycznej formy sonatowej), ponieważ ten właśnie odcinek zostaje pominięty w repryzie, a jak wiadomo szkolna teoria formy sonatowej zakłada, że tematy nie powinny być w repryzie pominięte (abstrahując od sytuacji XVIII-wiecznej, która dopuszczała taką możliwość).

Węższe definicje tematu przyjmują za jedno z kryteriów wystąpienie w utworze pracy tematycznej — na miano *tematu* zasługuje przede wszystkim taki temat, który jest poddawany pracy tematycznej. Można wskazać szereg przykładów, które nie spełniają tego warunku. W *Eroice* drugi temat — o dość nikłej wyrazistości — nie jest w ogóle poddany „obróbce”, która dotyczy natomiast pierwszego tematu i materiału pierwszego łącznika. Z tego punktu widzenia należałoby właśnie łącznik uznać za miejsce, w którym pojawia się drugi temat. Pomijam fakt, iż w I części *Eroiki* pojawia się także trzeci, samodzielny temat przetworzenia, poddawany następnie „przerabianiu”.

Efektom nieporozumień wiążących się z formą sonatową jest wadliwa terminologia przypisująca większą wagę pierwszemu tematowi niż drugiemu (temat główny — temat poboczny). A przecież jest mnóstwo utworów, w których proporcje ulegają odwróceniu — np. w *Sonacie wiosennej* Beethovena.

W konsekwencji opisanego stanu rzeczy spotykamy się nagminnie z sytuacjami, w których nie tematy, lecz inne struktury stają się główną podstawą pracy tematycznej w toku utworu. Są to tematy pojawiające się w łączniku, czy też tematy zaczerpnięte z epilogu. W terminologii międzynarodowej (czasem także polskiej) tego typu zjawiska tak właśnie się określa, np. jako *Zwischensatz* — temat łącznika, *Mittelsatz* — temat przetworzenia, czy *Schlußsatz* — temat myśli końcowej.

Cytowane definicje oraz zjawiska podważające ich sens utrudniają formułowanie kryteriów, które pozwoliłyby orzekać o *tematach*. Niejednokrotnie u różnych autorów *tematami* nazywa się co innego. Nawet u najwybitniejszych autorów, np. u Riemanna czy Chomińskiego, pojawiają się różnice w lokalizacji tematów. Ponieważ obaj autorzy formułują w konkluzjach swoich analiz wnioski dotyczące *tematu muzycznego* „w ogóle”, a u każdego z nich co innego jest podstawą prezentowanych sądów, trudno się dziwić, że owe konkluzje wypadają rozmaicie.

Spróbujmy sformułować cechy *tematu muzycznego* w porównaniu z *tematem* w rozumieniu potocznym.

1. *Temat* dotyczy zbioru zjawisk, zdarzeń lub zagadnień.

Temat muzyczny dotyczy pojedynczego, wyróżnionego odcinka.

2. *Temat* nie jest częścią dzieła, jest z punktu widzenia formy heterogeniczny, w pewnym sensie jest abstraktem.

Temat muzyczny stanowi część właściwą struktury dzieła, jest z punktu widzenia formy autonomiczny, jest konkretem.

3. Zarówno *temat* w sensie ogólnym, jak też *temat muzyczny* może wpływać na strukturę dzieła, poprzez dobór odpowiadających mu zasad strukturalizacji.

4. Poszczególne zjawisko, zdarzenie — jak wypływa z definicji *tematu* w sensie ogólnym — może przybrać postać struktury, np.

zdania, zwrotki w wierszu, lecz nie jest z tą strukturą tożsame.

Temat muzyczny jako struktura jest z nią tożsamy, jest sam w sobie strukturą.

5. Każda część dzieła wykazuje bezpośredni lub pośredni związek z *tematem* (pojęcie ogólne), ponieważ *tematem* jest zbiór poszczególnych zjawisk, zdarzeń występujących w utworze — *temat* jest podstawą każdej części, każdego ustępu dzieła.

W utworze muzycznym mogą istnieć części dzieła nie wykazujące nawet pośredniego związku z *tematem*.

Z powyższych spostrzeżeń wynika, że pojęcie *tematu muzycznego* pod względem wyróżnionych cech, a są to cechy podstawowe, nie jest odpowiednikiem *tematu* w sensie ogólnym.

Podstawowym błędem autorów wielu prac leksykograficznych jest próba objęcia pojęciem *tematu* wszelkich zjawisk tematycznych, jakie się wyłoniły w dziejach muzyki w różnych gatunkach i technikach. Należy zatem — jest to pierwsza wskazówka — zrezygnować z ogólnego pojęcia *tematu muzycznego*, ograniczając się do określenia pojęcia *tematu* w poszczególnych formach czy technikach. Po drugie należy zrezygnować z objęcia definicją wszystkich cech istotnych *tematu*, odstąpić od definiowania *tematu* jako odcinka o wyróżnionej pozycji, szczególnej wyrazistości, będącego przedmiotem pracy tematycznej. Zwłaszcza w odniesieniu do formy sonatowej najistotniejsze powinno być sprecyzowanie lokalizacji *tematu*, ponieważ podstawową kwestią w dyskusji o tematyzmie formy sonatowej jest uzgodnienie poglądów: co jest *tematem*, a co nim nie jest. Natomiast określenie właściwości *tematu* — choć to sprawa najważniejsza — należy dopiero do drugiego etapu rozważań. Powoduje to, rzecz jasna, konsekwencje terminologiczne, z których należy sobie zdawać sprawę.

Czy zatem da się znaleźć określenie, które by pozwoliło zbliżyć potoczne rozumienie słowa *temat* do rozumienia przydatnego w teorii form muzycznych? Owszem, takie określenie istnieje — jest nim *materiał tematyczny*. Jest to pojęcie, które wskazuje na główną tendencję formy sonatowej: z jednej strony do integracji

poprzez unifikację motywiczną (która przecież nie sprowadza się tylko do obecności tematów w tradycyjnym rozumieniu), z drugiej strony — do kontrastowania przebiegu poprzez różnicowanie struktur tematycznych. Definicję *materiału tematycznego* można sformułować następująco: jest to zespół struktur muzycznych, będący jako przedmiot pracy tematycznej motorem rozwoju formy. Ów zespół może być zarówno ograniczony, jak i bardzo rozbudowany. Również same struktury muzyczne składające się na materiał tematyczny mogą być motywami, ale także zespołami motywów, frazami, zdaniami. Jeśli są złożone, są także podzielne, mogą być zatem przedmiotem pracy tematycznej w całości lub w częściach. Najważniejsza różnica między *tematem* a *materiałem tematycznym* polega na tym, że *temat* w rozumieniu tradycyjnym jest strukturą, częścią dzieła, jest czymś jednostkowym, na ogół zamkniętym, natomiast *materiał tematyczny* jest zbiorem struktur. *Materiał tematyczny* to pojęcie bardzo dogodne, ponieważ obejmuje wszystko to, co spełnia w utworze funkcje tematyczne, nie tylko *tematy* sensu stricto. Cechy *materiału tematycznego* wyraźnie przeczą cechom *tematu muzycznego*, natomiast są zbieżne w większości przypadków z potocznym rozumieniem pojęcia *tematu*.

1. *Materiał tematyczny* jest zbiorem motywów.
2. *Materiał tematyczny* nie jest strukturą lub częścią dzieła.
3. *Materiał tematyczny* może wpływać na strukturę dzieła.
4. Poszczególne motywy i zespoły motywów są postrzeganymi elementami dzieła — części *materiału tematycznego* są strukturami. W szczególności do *materiału tematycznego* należy *temat muzyczny*.
5. Każda część dzieła wykazuje bezpośredni lub pośredni związek z *materiałem tematycznym*.

Materiał tematyczny stanowi więc w dziele muzycznym odpowiednik *tematu* w pracy naukowej, czy też dziełach innych sztuk. Chcąc postąpić zgodnie z elementarną logiką, należałoby właśnie *materiał tematyczny* nazwać *tematem* dzieła muzycznego. Wówczas *tematy* muzyczne trzeba by określić innymi nazwami, co jest oczywiście z gruntu nierealne.