

O TRZECH INTERPRETACJACH MUZYKI UWAGI O METODZIE

Tak więc obok doświadczenia filozofii
doświadczenie sztuki to najdobitniejsza przestroga
dla świadomości naukowej, by uznawała ona własne granice.
Hans-Georg Gadamer *Prawda i metoda*

Chcę tu pokrótce przedstawić, z mojego (tradycyjnego?) punktu widzenia, trzy podejścia – niby trzy różne szlaki górskie prowadzące na ten sam szczyt pełnego poznania utworu muzycznego. Opis każdego „szlaku” poprzedzę dobranym fragmentem tekstu: z pracy wybitnego muzykologa – fragment pierwszy; z rozprawy wielkiego filozofa – fragment drugi; z książki wybitnego pisarza – fragment trzeci. Będą to trzy klucze do moich uwag.

1

Jeśli chodzi o właściwości formalne *Preludium c-moll*, to ogólny schemat jego budowy jest bardzo prosty i regularny. Poprzednikiem jest tam pierwsze zdanie czterotaktowe, kończące się na dominancie górnej, następnik zaś wypełnia rozmiary ósmiotaktowe, osiągnięte dzięki powtórzeniu zasadniczej czterotaktowej struktury następnika. To powtórzenie tworzy pewną komplikację rozmiarową. Zostało ono jednak spowodowane silnymi napięciami występującymi w poprzedniku, tak że powstała konieczność powtórzenia następnika w celu uzyskania odpowiedniej przeciwwagi. Źródłem napięć występujących w poprzedniku jest przede wszystkim harmonika. Zachodzą tam liczne odniesienia drugiego rzędu do paraleli dominanty dolnej, jej wyznacznika zasadniczego oraz do dominanty górnej. Ostatecznie środki te nie są niczym nadzwyczajnym, jednak zostały one stłoczone na stosunkowo małej płaszczyźnie i dlatego ich działanie musi być o wiele silniejsze niż byłoby to w wypadku, gdyby wprowadzono je na przestrzeni większej. Ta siła elementu harmonicznego wywiera odpowiedni skutek na elemencie melodycznym. Powtarzający się schemat rytmiczny wyznaczył

tam postać dla struktury frazy w ten sposób, że długość frazy pokrywa się dokładnie z jego schematem. Miałyby to niepożądany wpływ na przebieg linii melodycznej, bowiem groziłaby mu monotonia, ale dzięki działaniu czynnika harmonicznego ożywia się tok melodycznego przebiegu w kierunku stosowania coraz to większych wygięć łuków linii. I tu właśnie dochodzimy do źródła właściwości emocjonalnych *Preludium c-moll* (Chomiński 1950, s. 261-262).

Pierwsze podejście nazwijmy analityczno-muzykologicznym (zgodnie zresztą z założeniami serii *Analizy i objaśnienia dzieł wszystkich Fryderyka Chopina*, 1949, z której ukazały się tylko dwa tomy: *Mazurki* Janusza Miketty i *Preludia* Chomińskiego), albo naukowo-empirycznym. Zakorzenie w tradycji muzykologicznych analiz – jakkolwiek w swoim czasie nowatorskie i oryginalne – ujęcie to (podobnie jak wszystkie analizy w tej książce) całkowicie spełnia postulaty muzykologii jako nauki, jednej z nauk humanistycznych. Przypomnę tu definicję nauki zaczerpniętą z *Małego słownika terminów i pojęć filozoficznych* (PAX 1983): „W znaczeniu funkcjonalnym – zorganizowany proces poznawczy prowadzący do konstruowania teorii, czyli do nauki w sensie przedmiotowym. Na proces ten składają się: obserwacja, pomiary, definiowanie, wnioskowanie itp. (...). W znaczeniu przedmiotowym: zespół teorii dotyczących określonej dziedziny rzeczywistości i spełniających warunki metodologiczne co do precyzji pojęć, uzasadnienia twierdzeń itp.”

Metoda Chomińskiego jest w swoim rodzaju wzorcowa, a dziś zaliczona być może do klasyki muzykologii. Ujmuje utwór muzyczny jak doskonale funkcjonujący organizm – we wzajemnym współgraniu wszystkich jego elementów, komponentów, części, cząstek i jakości; w całej ich hierarchii, ze zwróceniem uwagi na szczególną rolę harmoniki (tutaj, jak wiemy, Chomiński – opierając się na systemie Erpfa – stworzył własną teorię funkcji akordowych, jak też ścisłego współdziałania harmoniki z innymi elementami utworu: rytmem, melosem, polifonią, kolorystyką, efektywną siłą brzmienia).

Wyrastająca z określonych założeń estetycznych (estetyka wyrazu) powyższa metoda jest par excellence muzykologiczna, do samej tylko muzyki ograniczona. Trzyma się mocno swego przedmiotu, swojej dziedziny; nie wychodzi – myślowo, pojęciowo – poza wyraźnie określony obszar badań.

Z kolei – fragment dotyczący tego samego *Preludium c-moll*.

Zaraz pierwszy akord odznacza się tym, że uposażenie jego nie wyczerpuje się w doborze czysto brzmieniowych momentów, lecz nosi na sobie swoisty charakter tego, co występuje w pierwszej fazie utworu, co nie ma już żadnego przed sobą występującego składnika dzieła, a to zarazem zapowiada, iż coś innego po nim nastąpi. To „bycie początkiem” jest pewną charakterystyczną czasową czysto formalną. Nie musi ono nawet mieć charakteru czasowego. Każdy matematyczny ciąg liczb (np. naturalnego szeregu) posiada początek w sensie pierwszego członu, po którym inne następują, choć nie może tu być mowy o porządku czasowym. Toteż i w dziele muzycznym ściśle czasowy charakter jego „początku” wystąpi dopiero w wykonaniu. W samym dziele jest on raczej pewnym formalnym schematem, który materialnie zostaje dopiero przez to określony, że w danym dziele akurat taki zespół dźwięków, respective taki utwór muzyczny ów początek stanowi. Nie jest to bowiem początek jakiego bądź dzieła, lecz właśnie *Preludium c-moll nr 20* Chopina, które zaczyna się takim zespołem dźwięków. Na jakościowe zabarwienie „początku” tego preludium wpływa więc, ściśle biorąc, nie tylko wypełnienie pierwszej „chwili” dzieła, ale i wypełnienie bezpośrednio po niej następujące. Każda zmiana w tym wypełnieniu spowodowałaby zmianę zabarwienia czasowego. Toteż, gdyby po pierwszym zespole dźwięków nastąpił inny zespół dźwięków, niż to zachodzi w *Preludium nr 20*, to i ów sam początek nabrałby trochę odmiennego zabarwienia. Inaczej się on bowiem we względnych swych cechach przedstawia w zależności od tego, co po nim następuje. Dochodzi tu niejako do pewnego rodzaju refleksu wstecznego, do zmodyfikowania oblicza fazy pierwszej niejako w świetle fazy następnej. Kto pierwszy raz słucha danego utworu w pewnym wykonaniu, ten w chwili zaczynania się dzieła nie uświadamia sobie tego. Toteż i zabarwienie czasowe samego początku nie konstytuuje mu się w pełni, jest na razie takie, jak gdyby po nim nic nie następowało. Ale skoro tylko rozbrzmi faza następna (wtóra), a pierwsza zapada się w przeszłość, wówczas ta pierwsza faza wraz ze swym pierwotnym zabarwieniem czasowym, nabiera piętna wstępu do fazy drugiej, a więc czegoś, z czego ta druga się wyłania. Wypełnienie fazy drugiej dookreśla więc fazę pierwszą jako jej ciąg dalszy, a zarazem także modyfikuje i dopełnia jej zabarwienie czasowe. Lecz po drugim zespole dźwięków następuje trzeci zespół jako ciąg tego, co go poprzedziło, więc znów ta trzecia faza rzuca pewien refleks na fazę początkową i wtórą, właśnie przemijającą (Ingarden 1958, s. 220-21).

To drugie podejście – również analityczne (zawierające znakomitą analizę czasu!) jest filozoficzne w specjalnym, dokładnie sprecyzowanym sensie filozofii fenomenologicznej. Muzykę analizuje tu nie muzykolog, a

filozof-fenomenolog; analizuje fenomenologicznie. A czyni to w duchu genialnych analiz Husserla z *Idei*, i własnych – z *O dziele literackim* i ze *Sporu o istnienie świata*.

Ta analiza w rozprawie Ingardena jest tylko fragmentaryczna; lecz jest ona równie gruntowna i równie – choć inaczej – ścisła (czy równie „naukowa”?) jak u Chomińskiego. Powiedzieć można, że w tym krótkim fragmencie analitycznym filozof-fenomenolog sięga głębiej i ujmuje rzecz szerzej. I nie jest to bynajmniej zabieg terminologiczny tylko – zastąpienie języka muzykologii językiem fenomenologii – ale jest to w istocie otwieranie dla badań nad muzyką tego wymiaru, bez którego wszelkie „nauki” o sztuce jałowiej i schną: wymiaru filozoficznego, ontologicznego z perspektywą metafizyczną.

Takie podejście do utworu muzycznego, taka jego analiza, jest dla mnie czymś wysoce inspirującym. Zachęca do kontynuacji i rozwijania; do ujęć dalszych, do tworzenia własnych koncepcji. W szczególności – w oparciu o Ingardenowską ontologię (fenomenologiczną!) utworu muzycznego, uwzględniając oczywiście *Spór o istnienie świata*, można budować i rozwijać prawdziwie filozoficzną koncepcję – teorię formy muzycznej. Zaskakująco nowego życia nabierają tu stare pojęcia formy i materii, substancji i akcydensów.

Cóż to bowiem jest fenomenologia i fenomenologiczna metoda? Przypomnę wpieryw leksykalną definicję: „Nazwa założonej przez Husserla szkoły filozoficznej, a także – według Husserla – podstawowa nauka, która przez uchwycenie i opis tego, co bezpośrednio i naocznie dane, tj. fenomenów, i przez dotarcie do samych przedmiotów badania dostarcza fundamentów wszelkiej wiedzy; w nauce tej chodzi w szczególności o uchwycenie danych w ich istocie (ejdetycznie), w sposób w pełni krytyczny, niepowątpiewalny”.

I jeszcze, co pisał sam Ingarden, już w roku 1920:

(...) uznawszy możliwość istnienia (ew. w rozmaity sposób) przedmiotów zasadniczo różnych typów tudzież różnych podstawowych odmian bezpośredniego poznania, fenomenolog stawia sobie za naczelną zasadę następujący postulat: Należy we wszelkich sferach przedmiotów – jakimi by one zresztą były – „doświadczać”, tzn. dotrzeć do bezpośrednich danych przedmiotów badania i poddać się im, czyli ująć je w tych samych granicach, w jakich te dane same pretendują do tego. Negatywnie natomiast: Należy dopóty neutralizować ważność wszelkich przekonań, domniemań czy sądów w

znaczeniu logicznym, dopóki odpowiednie bezpośrednie poznanie (doświadczenie w szerokim tego słowa znaczeniu) nie wykaże ich prawdziwości. (...) Naczelnym hasłem wypowiedzanym wielokrotnie przez Husserla i jego współpracowników w pierwszym dziesięcioleciu XX w. w Getyndze było powiedzenie: „Z powrotem do rzeczy!” (*Zurück zu den Sachen!*). Wszystko jednak zależy od tego, w jaki sposób daje się zrealizować ów „powrót do rzeczy”.

Jakkolwiek fenomenolog nie wyrzeka się zasadniczego badania faktów, to jednak właściwe jego pole pracy leży gdzie indziej. Głównym jego zadaniem jest aprioryczne poznanie istoty przedmiotów. (...) Fenomenologia jest z pewnością trudna i wymaga wysiłku ze strony badacza i odbiorcy, ale fenomenologia zarazem zdolna jest wydobyć nas zarówno z bezkrytycznego dogmatyzmu pojęciowej filozofii, jak i ze sceptycyzmu teorii, których cała mądrość polega na negowaniu zagadnień jedynie interesujących w filozofii. Fenomenologia wreszcie zdolna jest obudzić w nas potrzebę bezpośredniego obcowania z rzeczywistością, zwłaszcza z rzeczywistością człowieka, i może odsłonić przed naszymi oczyma całe bogactwo tej rzeczywistości i pozwolić na jej ukochanie (Ingarden 1963, s. 293-295, s. 379).

3

Trzecie podejście, którego przykłady tu przytaczam, różni się zasadniczo od dwóch poprzednich.

Preludia Chopina to bukiet kwiatów różnorodnych i pozornie rozsypanych, ułożonych jednak przemyślną ręką w kompozycyjną całość. Zasada kontrastów jak i pokrewieństw wewnętrznych jest tu utrzymana – i dzięki wielkiej świadomości kompozytora, a zapewne i jego intuicji, otrzymaliśmy w tych 24 klejnotach jednolite dzieło, mieniające się wszystkimi tęczami artystycznego szlif, (...) w fantastyczności i kapryśnych zmianach nastrojów preludiów odczuwamy egzotykę świata, wśród którego pisał je Chopin (Iwaszkiewicz 1984, s. 184)

I jeszcze jeden, dłuższy fragment tej książki, dotyczący dwóch sonat Chopina.

Sonata b-moll. Wstrząsające to dzieło. Jest ono jak gdyby niebywałą ramą, w którą kompozytor oprawił powstały o wiele wcześniej *Marsz żałobny* – utwór grzeszący tym, że przepelniony jest nieumiarkowaniem uczuć. Centralna część wielkiego poematu stoi na granicy kiczu. Ratuje go rama, która i temu kiczowi nadaje powagę, wzruszenie; zresztą dźwięki *Marsza żałobnego* przez samego Chopina naładowane zbytkiem uczucia, dla nas pomieszane z najboleńszymi wspomnieniami, stają się poematem śmierci,

wyrzeczenia i wyczerpania. Zanim nas *Marsz* poruszy swą niewybredną formułą *memento mori*, wysłuchamy pierwszej części sonaty, podobnej do krwawej ballady, do *Erlköniga* pozbawionego wszelkiego sentymentalizmu, do tego „lotu Walkirii” – pełnego zwiększonych trójdźwięków jak u Wagnera, ale o ileż pełniejszego tragedii. Zanim lot się rozpocznie, już się wszystko wali, od razu, w pierwszych akordach sonaty! Jakiż niepokój w drugiej części, w *Scherzo*, w tej rytmicznej i harmonicznnej zmienności – i w nagłym rozbrzmieniu prostej polskiej pieśni, równinnej i przewlekłej, zaczerpniętej z mglistego jesiennego pejzażu gdzieś tam z okolic Konina, Turka, Antonina – z pejzażu tak dobrze znanego Chopinowi i tak natrętnie narzucającego się chociażby swym kontrastem z pejzażem uroczej Berry. A po tym śmiertelnym *Marszu* owo nieśmiertelne „ogadywanie” *Finatu*, wieczna zagadka, wieczny znak zapytania – i muzyczny, i filozoficzny. Ten warkot czy powiew, czy grom oddalony – ten amuzyczny *Finat*, urągający wszelkim prawdom monumentalnej klasycznej czy sentymentalnej romantycznej muzyki. Długo wstrzymywane dziwactwo, szaleństwo, wściekłość Chopina – wybuchają w tym *Finale* dymem ścielącym się po ściernisku niewyjaśnionego podkładu harmonicznego. Dzieło to narusza proporcje prawideł muzyki i przekracza muzyki granice; może dlatego jest jak gdyby amuzyczne, rażące Schumanna i d’Indy’ego, który mu odmawia wszelkiej wartości. Dla nas jest to jakaś piekielna „goyesca”, „capricho” – tak samo jak dzieła Goyi, wykraczające poza dobro i zło, poza piękno i szpetotę. Jedno z największych dzieł romantycznej, „faustycznej” kultury.

Tu zachodzi zmiana w scenach jego [Chopina] sennego widzenia: *Sonata moll* roztacza się jak wielki, zielony, romantyczny pejzaż. W głębi szare skały i wodospady, z bliska szmaragdowe, grynszpanowe łąki i licheny, wielkie przejrzyste ważki – i ta pogoda środkowej części *Larga*, na którą mogą się zdobyć już tylko stroskane i wychłodzone serca.

A potem *Finat* jak ballada: chmury nad skałami i łąkami – i ostatni tryumfalny okrzyk wynurzającej się z tych chmur Walkirii. Mimo woli przychodzi na myśl *Samuel Zborowski* Słowackiego, także pełen wagneryzmów *avant la lettre* (s. 207-8).

Nie są to ujęcia muzyki analityczne, ścisłe, „naukowe”, ale poetyckie, literackie, kreślone ręką pisarza – z rozmachem, temperamentem, fantazją, żarliwością; pulsujące gorącym **przeżyciem** muzyki. A przecież są już w nich iskry, ziarna czegoś bardzo dziś ważnego: hermeneutyki. Samo to słowo-pojęcie – podobnie jak „filozofia” – mieni się dzisiaj mnogością odcieni znaczeniowych. Otwiera dziedzinę głęboko zakorzenioną w dziejach kultury duchowej.

Sięgam znów do *Małego słownika terminów i pojęć filozoficznych*. „Termin powstały w XVIII wieku. Dyscyplina naukowa ustalająca zasady interpretacji wszelkiego rodzaju tekstów i symboli słownych, zwłaszcza dawnych. (...) Koncepcja rozumienia w naukach humanistycznych jako metoda interpretacji „objektywizacji ducha” (W. Dilthey), tj. ludzkich wytworów występujących poza psychiką i ogólnie dostępnymi, stanowiących obiektywną podstawę źródłową humanistyki. (...) Refleksja filozoficzna dotycząca wszelkich form ekspresji, np. symboli religijnych, mitów, dzieł sztuki”.

Przywołując dziś mistrzów współczesnej hermeneutyki, z dawniejszych myślimy głównie o Schleiermacherze, o Diltheyu; z współczesnych – o Ricoeurze, Gadamerze. A także – o XIX-wiecznym pionierze hermeneutyki muzycznej, Hermanie Kretzschmarze. Sądzę, że dzisiaj każdy, kto zajmuje się poważnie i odpowiedzialnie komentowaniem muzyki i tłumaczeniem „mowy dźwięków” na język słów i pojęć, jest – chcąc nie chcąc – w jakiś sposób hermeneutą.

Jak ja pojmuję tu hermeneutykę. Jako objaśnianie – komentowanie – tłumaczenie muzyki różnymi sposobami: przez analogie, podobieństwa, przyrównania, metafory. Odwołuję się do romantycznej idei „korespondencji sztuk”, przywiązując do niej dużą wagę ze względu na przejawiającą się w niej wysoką świadomość artystyczną.

I tak np. interpretując omawiane *Preludium c-moll* Chopina, badałbym najpierw jego mowę dźwięków w jej osobliwych związkach z mową rzeczywistą, a nawet z retoryką (gdyż niewątpliwie jest tu jakiś prawzór słownej figury retorycznej – uporczywego, dobitnego mówienia o czymś: w trzech kolejnych fazach stopniowego „wyciszania” (łagodzenia?) ekspresji i pogłębiania refleksyjności; a w każdej kolejnej fazie – czterokrotna odmiana tej samej myśli.

Może też, szukając związków z poezją, miarą wiersza, próbowałbym eksperymentalnie podłożyć pod muzykę jakieś wymyślone słowa – w języku polskim bądź niemieckim. Następnie wziąłbym pod uwagę architektoniczność tego *Preludium* – jego podobieństwo do dzieła architektury – w akordowych słupach-filarach i wiązaniach między nimi... W jego miarowym ruchu, mrocznym kolorycie, posepnym nastroju – szukałbym podobieństwa z jakimś obrazem czy stylem malarstwa romantycznego pierwszej połowy wieku. A obraz malarski ewokowałby we mnie może jakiś obraz – scenę teatralną z ruchem i gestami aktorów... Ów do-

mniemany obraz, a raczej podobieństwo, analogia obrazu – w całej romantycznej nastrojowości i ekspresyjności – kazał by mi się może domyślać się w tej muzyce jakiegoś metafizycznego podłoża: filozoficznego pesymizmu, zgodnego chyba ze światopoglądem Chopina?

To wszystko naturalnie – luźne tropy hermeneutyczne, tu tylko zaznaczone. Domyślanie się w strukturach dźwiękowych symboli, odczytywanie zaszyfrowanych znaczeń. Badanie i rozważanie „mowy dźwięków” doprowadzające do pełnego (?) jej zrozumienia. Hermeneutykę muzyczną pojmować można również jako syntezę: „muzykologii” (ujęcie pierwsze) i „fenomenologii” (ujęcie drugie). Taka hermeneutyka ma wtedy sens, kiedy wyrasta z dwóch mocnych korzeni „analitycznych”:

- ▶ **śluchowego** doświadczenia muzyki – jej dźwiękowej konkretyzacji – w materii i w formie;
- ▶ doświadczenia **intelektualnego**, czyli wmyślenia się w sens, logikę, istotę muzyki.

Przychodzi mi tu jeszcze myśl, że tę proponowaną triadę: muzykologia – fenomenologia – hermeneutyka – można odwrócić i wtedy podejście „muzykologiczne” z „hermeneutycznym” dadzą pożądaną syntezę w fenomenologii. W każdym razie te trzy podejścia, szlaki na szczyt poznania (pytanie: czy w ogóle osiągalny?) są całkowicie równouprawnione, i co do mocy oraz wartości poznawczej – równoważne. Jednak tylko wtedy, gdy każde z nich wyrasta z równie mocnego i konkretnego doświadczenia muzyki w słuchaniu, i jej elementarnie estetycznego przeżycia. Przeżycie – które tak znakomicie charakteryzuje w swej książce Gadamer – jest tu kategorią zasadniczą i podstawową.

Wszystkie trzy nakreślone wyżej ujęcia odpowiadają jakiejś głęboko ludzkiej – paradoksalnej i niemożliwej do zaspokojenia – potrzebie interpretacji: nawet gdy jej przedmiot wydaje się radykalnie apojeciowy. Interpretacji, czyli tłumaczenia: czegoś na coś, czegoś przez coś. Tłumaczenia również muzyki – wbrew sceptycznemu pytaniu, które w każdym z nas, przyznajmy, głęboko tkwi: Po co jeszcze wysilać myśl (o muzyce), aby ją – muzykę – tłumaczyć? Czy nie wystarczy jej słuchać i – w miarę możliwości – grać i śpiewać?

Potrzeba samej muzyki zdaje się nam wrodzona. Ale równie silna i głęboka jest potrzeba **rozumienia** muzyki. Wola rozumienia szuka zaspokojenia (spełnienia?) w pojęciu. Nawet gdy przedmiot – zjawisko,

dziedzina – który chcemy pojąć, zgoła do słów i pojęć nie przystaje i ciągle się im wymyka...

Literatura

Józef M. Chomiński, *Preludia Chopina*, Kraków 1950.

Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda*, Kraków 1993.

Roman Ingarden *Fenomenologia*, w: *Z badań nad filozofią współczesną*, Warszawa, PWN 1963.

Roman Ingarden, „Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości”, w: *Studia z estetyki*, t.2, Kraków 1958.

Jarosław Iwaszkiewicz *Chopin*, PWM 1984.