

ANNA CHEĆKA-GOTKOWICZ

PROCESUALNY CHARAKTER
WYKONANIA UTWORU MUZYCZNEGO

W niniejszym artykule poruszane są zagadnienia odbioru dzieła muzycznego i ujawniania się jego wartości w procesie wykonania. Czas wykonania jest właściwym czasem ukazywania się dzieła muzycznego, czego najpełniej doświadczamy jako publiczność podczas koncertu. Na organizację czasu muzycznego ma wpływ przede wszystkim struktura formalna dzieła, stąd też w artykule omówione są podstawowe formy muzyczne. Autorka, nawiązując do koncepcji procesualnego charakteru dzieła muzycznego Zofii Lissy, polemizuje ze sposobem odczytania przez Lisę niektórych wątków *Estetyki* Hegla. W artykule znajdujemy także liczne odniesienia do koncepcji czasu muzycznego autorstwa Władysława Stróżewskiego. Poza perspektywą odbiorcy dzieła, poznajemy także perspektywę wykonawcy, który jest bezpośrednio zaangażowany w proces aktualizacji wartości dzieła prezentowanego słuchaczowi.

Znajomość muzyki wyrasta z tych dwu rzeczy: z wrażenia i z pamięci; wrażeniem bowiem należy ujmować to, co się staje, w pamięci zaś należy zachować to, co się stało¹.

Muzyka ma tylko jeden składnik czasowy: wycinek ludzkiego czasu ziemskiego, w który się wlewa muzyka, aby go w niewypowiedziany sposób uszlachetnić i podnieść na wyżyny. Opowieść ma natomiast czas dwojaki: po pierwsze, czas własny, tak realny jak czas muzyki, który warunkuje jej przebieg i formę, po wtóre zaś, czas tego, co stanowi treść opowieści².

¹ Arystoksenos *Harmonica* cyt. za: W. Tatarkiewicz *Historia estetyki* t. I wyd. III Warszawa 1985 s. 217.

² T. Mann *Czarodziejska góra* J. Łukowski (tł.) t. II wyd. III Warszawa 1965 s. 255.

Wykonanie utworu muzycznego jest procesem obiektywizacji jakości estetycznych, tkwiących w dziele *in potentia*. Wykonawca zobowiązany jest, konstruując formę swej interpretacji, odnieść się do „woli” kompozytora zakodowanej w zapisie tekstu muzycznego, a także nadać wykonaniu rys indywidualny: ten ostatni element gwarantuje nam sam fakt subiektywnej interpretacji proponowanej każdorazowo przez artystę-wykonawcę.

Każda interpretacja dzieła stanowi swoisty kompromis między wewnętrznym czasem odczuwanym przez wykonawcę jako wymiar, w który chce on wpisać swoją interpretację, a kształtem formalnym danego dzieła. Kształt formalny dzieła „wymusza” na muzyku dopasowanie jego wizji do logicznej konstrukcji faz utworu. Bo przecież sam utwór jest zawarty w ramach czasowych, wyznaczanych głównie przez organizujące jego strukturę zjawiska metryczne i agogiczne.

Podczas przygotowań do scenicznego wykonania utworu, artysta – czerpiąc ze swej wiedzy, smaku i talentu – ustala mniej bądź bardziej precyzyjnie przebieg czasowy swojej kreacji. Nie jest to zimna kalkulacja, o ile oczywiście mamy na myśli artystę wielkiego formatu, bo przecież każde wyjście na scenę zakłada pewien element nieprzewidywalnej do końca improwizacji w gospodarowaniu agogiką. Sala koncertowa, jak dobrze wiemy z naszych prywatnych doświadczeń, bywa miejscem magicznym, miejscem, w którym jednorazowo, dzięki oddziaływaniu publiczności na wykonawcę, tworzy się niepowtarzalna aura chwili. Dlatego nie wypada przypisywać wykonawcy roli skrupulatnego aptekarza, który przygotowując się do występu w zaciszu swojego laboratorium, odmierza precyzyjnie każde wahnięcie w czasie. Bez spontaniczności nie byłoby kreacji. Jednak nawet ta artystyczna spontaniczność opiera się na swoistym *savoir faire*.

Artysta wie, że w momencie wejścia na scenę wszystkie jego czynności będą miały charakter jednorazowy, a słuchacz będzie podążał za wskazywanym przez wykonawcę tokiem artystycznego myślenia. On stwarza pewną czasową całość, jaką jest wykonanie danego utworu³.

³ Wykonawca nie może przeciwstawić się przemijaniu czasu, w które wplata się dana interpretacja. Jak pisze francuski pianista, kompozytor i filozof Christian Accaoui w książce *Le temps musical*, „[muzyczna] zawartość teraźniejszości (np. dźwięki „f”, „g”, „a”) zanika stopniowo w przeszłości (...) Nic tak dobrze nie oddaje tego stanu rzeczy, jak błąd pamięciowy wykonawcy: muzyka zatrzymuje się, lecz czas płynie dalej” (Ch. Accaoui *Le temps musical* Paris 2001 s. 45, tłumaczenie z jęz. francuskiego A. Ch-G.). Autor zauważa także, że słuchacz doświadcza przemijania muzyki jako czegoś zewnętrznego względem niego samego. Zdaniem Christiana Accaoui, słuchacz nie jest w pełni wolny, by zagospodarować czas odbioru muzyki, gdyż musi podążać za swoistym *perpetuum mobile*, którym jest narracja przebiegu muzycznego. Inaczej jest w przypadku czytelnika czy amatora malarstwa, którzy mogą powracać do wybranego przez siebie fragmentu dzieła, odczytywać je na nowo, zatrzymywać się, lub przeciwnie, pomijać pewne elementy, by wrócić do nich później (por. Ch. Accaoui *Le temps...* wyd. cyt. s. 46).

Jak pisze w książce *Wokół piękna* w rozdziale „Czas piękna” Władysław Stróżewski:

(...) wielkość wykonawcy polega między innymi na tym, że (...) umie zrozumieć czas dzieła i – właściwie zrozumiany – przełożyć na szczególny kształt, nadawany realnemu czasowi, danemu w naszym bezpośrednim doświadczeniu⁴.

Ten wycinek rzeczywistego czasu, w który wkracza muzyka, nabiera dynamizmu swoistego dla „akcji” muzycznej, akcji utworu. Utwór słuchany przez publiczność zabiera jej z życia minuty, w które wkracza muzyczna opowieść. Tak właśnie rozumiemy potocznie „czas utworu muzycznego”.

Władysław Stróżewski, przytaczając w *Wokół piękna* zacytowany przeze mnie na wstępie fragment *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna, uzupełnia rozważania wielkiego pisarza o istotną uwagę: utwór muzyczny jako taki posiada także swój własny, immanentny czas, niezależny od czasu jego wykonania. Roman Ingarden nazywa go *quasi-czasem*.

Dzieło istnieje przecież niezależnie od swoich wykonań i w owej intencjonalnej postaci zawiera jasno określoną konstrukcję formalną oraz cały zespół wskazówek interpretacyjnych, sformułowanych bądź w postaci imperatywów, bądź delikatnych sugestii adresowanych do wykonawcy. Jakości estetyczne, znajdujące się w dziele za przyczyną twórcy, czekają w partyturze na swego odkrywcę. Władysław Stróżewski zauważa, że aktualizacja tych jakości dzieła „dochodzi do swej zamierzonej pełni w jego wykonaniu”⁵. Trudno mówić o pełnej „aktualizacji jakości” dzieła w procesie czytania partytury „na sucho” – taka opinia jest zresztą dość powszechna. Ograniczoność poznania dokonującego się w tym procesie musi zapewne wynikać z faktu, że rozgrywa się on faktycznie w ciszy, w wyobraźni podmiotu, a zatem w pewien sposób abstrakcyjnie.

Jednak wyobraźnia osoby studiującej tekst nutowy może być zdolna do wygenerowania wielowymiarowego obrazu dźwiękowego. Co więcej, osoba poznająca utwór w ten sposób może dokonywać na bieżąco „rewizji” rodzących się w jej wyobraźni pomysłów wykonawczych i ten sam motyw czy frazę „odegrać” na kilka różnych sposobów. W takiej sytuacji nie jest to już zwykła „lektura” nut, ale proces twórczy, nieobcy wykonawcy przygotowującemu swoją interpretację dzieła w procesie jego adaptacji. Studiowanie tekstu, rozszyfrowywanie jego znaczeń, warunkuje dotarcie do jakości estetycznych obecnych potem w ostatecznej wersji wykonania. W przypadku zawodowego muzyka to „zwy-

⁴ W. Stróżewski *Wokół piękna* wyd. cyt. s. 271.

⁵ Tamże.

kle czytanie nut” może stanowić nawet dla niego samego źródło estetycznego przeżycia. Takie wielokrotne wnikanie w bogactwo sensów zawartych w nutach odkrywa przed wykonawcą całą paletę możliwych wersji interpretacyjnych, których siłą rzeczy nie da się przekazać w jednym jedynym wykonaniu.

Tu rodzi się jednak problem. Uznanie priorytetu „czytania tekstu nutowego” (choćby wiązały się z tym faktem liczne korzyści poznawcze i nawet doznania estetyczne) nad żywym wykonaniem byłoby absurdalne. Interesuje nas przecież żywe, dostępne szerszej publiczności wykonanie, które, dzięki obecnym w nim wartościom, może zyskać powszechnie status dzieła sztuki.

Czy jednak w przypadku pojedynczego wykonania możemy mówić o dotykaniu jakościowej „pełni”, jak sugeruje Władysław Stróżewski?

Pojedyncza interpretacja „rozszerza pole wartości utworu” – zauważa Ingarden. Będzie to jednak tylko jedno z wielu możliwych wykonań. To fakt, że w wykonaniu obcujemy z żywą tkanką dźwiękową, poznawalną „namacalnie” w postaci oddziałującego na nasze zmysły i intelekt bodźca dźwiękowego. W tym sensie wykonanie jest niewątpliwie czymś realnie danym w doświadczeniu, podczas gdy studiowanie partytury stanowi indywidualny proces poznawczy osoby zdolnej do czytania nut i rozumienia sensów w nich zawartych. Wykonanie jest tylko jedną z wielu możliwych wersji dzieła. Każde wykonanie otwiera przed słuchaczem nowe perspektywy dzieła. Dlatego wydaje się, że nie można pojedynczemu wykonaniu przypisywać tak wielkich funkcji poznawczych, by mogło ono ukazać słuchaczowi pełnię jakości zawartych potencjalnie w dziele.

Doszliśmy w tym miejscu do punktu, w którym logiczny wydaje się następujący wniosek: to utwór, jako twór intencjonalny, istniejący niezależnie od jego wykonania, a nawet niezależnie od studiowania go poprzez czytanie partytury, zawiera w sobie „potencjalnie” ową pełnię, do której możemy zbliżyć się dzięki poszczególnym wykonaniom. Pojedyncze wykonanie – choćby bliskie doskonałości (choć nie wiemy, czy takie istnieje) – nie ogarnie tych wszystkich jakości. Do poznania różnych jakości danego utworu niewątpliwie zbliża wykonawców studiowanie partytury, ale przecież nie gwarantuje dotarcia do wszystkich jej „sensów”. Pełnia jakości estetycznych dzieła istnieje zatem prawdopodobnie jedynie intencjonalnie, w dziele jako takim, ponad indywidualnymi domniemaniami poszczególnych wykonawców⁶.

Nie da się dotrzeć do tych wartości w obcowaniu z pojedynczym wykonaniem. Poszczególne pomysły interpretacyjne zbliżają nas do po-

⁶ Por. R. Ingarden „Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości” w: *Studia z estetyki* t. 2 PWN, Warszawa 1958 oraz tegoż: „O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego” w: *Przeżycie, dzieło, wartość* Kraków 1966.

jęcia tej jakościowej pełni. Rzeczywiście, do skonstruowania takiego wyobrażenia o idealnym obrazie dzieła, obrazie łączącym w sobie potencjalne wartości dzieła, niezbędne nam jest wykonanie. Ono przecież stanowi właściwy moment ukazywania się dzieła jako całości zamkniętej w wycinku realnego czasu. A każdy wykonawca może „dodać” dziełu od siebie nową jakość, może ją powołać do życia dzięki jedynej w swoim rodzaju wizji wykonywanego utworu.

Możemy zatem zgodzić się z Władysławem Stróżewskim: „czas wykonania jest właściwym czasem muzyki”⁷. Filozof przywołuje w swoich rozważaniach o czasie i muzyce myśl św. Augustyna, który – analizując zagadnienie przemijania – zatrzymał się nad problemem przemijania chwili obecnej.

Przeżycie terażniejszości skurczyło się w opisywanym przez Augustyna doświadczeniu czasu do nie dającej się zatrzymać chwili, w związku z czym on sam jawił się przede wszystkim jako następstwo aktualnie przeżywanych, albo utrzymywanych w pamięci lub przewidywanych momentów – niewymiernych punktów, z których każdy pojawia się na ułamek sekundy w polu świadomości i natychmiast zapada w przeszłość⁸.

„Teraz” jest ulotnym momentem zaraz stającym się przeszłością. O „teraz” jesteśmy skłonni myśleć także w kategoriach tego, co lada chwila ma nastąpić. „Teraz” rozgrywa się zatem w bliskiej terażniejszości i przyszłości. Egzemplifikacją Augustiańskich rozważań o uciekającym, nieuchwytnym „teraz” jest – według prof. Stróżewskiego – rytm muzyczny: „jego jednostki następują regularnie po sobie, kreśląc określone figury rytmiczne, które z kolei powtarzają się sukcesywnie, angażując w mniejszym lub większym stopniu naszą uwagę”⁹.

Bez rytmu nie byłoby muzyki. To przecież zjawiska metryczne porządkują wszelkie inne muzyczne idee, nadają im wagę, trzymają w „ryzach” wszelkie pomysły interpretacyjne, każąc im się mieścić w jasno określonych, czasowych ramach.

I. Rytm, tempo, odchylenia od tempa – czyli wykonawczy *savoir faire*

Powtarzalność i zmienność struktur rytmicznych bez wątpienia stymuluje reakcję afektywną u odbiorcy wykonania danego dzieła muzycznego. Leonard B. Meyer w książce *Emocje i znaczenie w muzyce* pod-

⁷ W. Stróżewski *Wokół piękna* s. 271.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 271-272.

kreśla, że naszą naturalną tendencją psychologiczną jest dążenie do percypowania regularnych struktur, opartych na logicznych zasadach wynikania, dążących do kompletności¹⁰. Poszukujemy bowiem możliwości kontroli naszych przewidywań także wówczas, gdy jako słuchacze mamy kontakt z materią muzyczną. Lubimy, gdy wykonawca logicznie kontynuuje podjęty przez siebie „wątek”. Taka przewidywalność muzycznych zdarzeń bywa jednak na dłuższą metę nudna, zwłaszcza gdy zamienia się w pewien gotowy i, co gorsza – według niektórych zwolenników chłodnej, zdystansowanej gry – jedynie słuszny model interpretacji. Na ogół jednak, prawdziwi miłośnicy sztuki lubią być przez nią zaskakiwani. Brak spełnienia naszych przewidywań sprawia, że rodzi się w nas pewien rodzaj napięcia.

Wykonawca dysponuje ogromną ilością środków wyrazu, które decydują także o czasowym kształcie interpretacji. Kompozytor, przez dobór struktur rytmicznych zamkniętych w określonym metrum, dokonał już szkicu organizacji tego czasu. Wykonawca „urealnia” ten zamysł, przepuszcza go przez filtr swoich wyobrażeń. W tym celu posługuje się między innymi agogiką, bo to ten element organizacji materiału muzycznego odpowiada za wszelkie zmiany tempa w utworze.

Oczywiście, te odejścia od tempa mają swoje uzasadnienie np. w kształcie linii melodycznej (wykonawca może nieco rozszerzyć w czasie dany motyw, który zawiera ważny wyrazowo skok interwałowy), czy też w strukturach harmonicznym (podkreślenie opóźnienia harmonicznego, alteracji) bądź w wynikających z szeregu współistniejących czynników kulminacji dynamicznych. Słuchacz, podążając za mniej lub bardziej klarownie ukazaną intencją wykonawcy, wędruje wraz z nim po tym narzuconym torze czasowym. Spełnianie muzycznych oczekiwań słuchacza i zaskakiwanie go to podstawowe zadania stojące przed wykonawcą, o ile chce pozyskać sympatię słuchacza. Z czego one wynikają?

Leonard B. Meyer twierdzi, że aktywny odbiór muzyki opiera się na oczekiwaniu kontynuacji i oczekiwaniu zmian. Kontynuacji w rozwoju przebiegu muzycznego oczekujemy dopóty, dopóki postrzegamy ją jako ruch docelowy. Jeśli znaczenie kontynuacji wyda nam się zaciemnione – oczekujemy zmiany. Mechanizm ten opiera się na dążeniu do znajdowania przyczynowo-skutkowych związków pomiędzy elementami i strukturami będącymi przedmiotem naszego odbioru. W ewentualności przewidywania muzycznego biegu wydarzeń słuchacz może znajdować pewien rodzaj zadowolenia. Bywalec sal koncertowych odczuwa swoistą przyjemność, gdy sposób gry artysty

¹⁰ Por. L.B. Meyer *Emocja i znaczenie w muzyce* A. Buchner, K. Berger (tł.) Kraków 1974 s. 37-44.

pokrywa się z konwencjami odbioru i rozumienia danej interpretacji, „zakodowanymi” w jego (słuchacza) umyśle. Bez takich nawyków percepcji „nie byłoby świadomości jakiegokolwiek wypełniania przez artystę ustalonych form i subtelnych odchyłeń od nich”¹¹.

Wykonawca narusza strukturę czasową utworu, sięgając (na ogół za przyzwoleniem kompozytora) po takie zjawiska agogiczne, jak np.: *ritardando* i *accelerando*. Wiemy, że *ritardando* (*ritenuto*, *ritenente*) oznacza zwolnienie tempa. Jednak, nawet gdy owo zwolnienie zanotował w partyturze kompozytor, to od wykonawcy zależy, jak zrozumie tę sugestię umieszczoną w tekście nutowym. I tak, *ritardando* w środku frazy będzie posiadało prawdopodobnie mniej wydatny charakter niż miałoby na jej końcu: jest to oczywiste dla każdego, kto posiada podstawowe wiadomości na temat muzycznego frazowania. A o nim mawia się, że powinno być naturalne jak oddech, jak śpiew.

Na giętkość narracji muzycznej ma także wpływ umiejętne stosowanie *rubata*. *Rubato* (wł: obrabowane, kradzione tempo), podobnie jak inne zmiany agogiczne, powinno być wpisane w interpretację w naturalny sposób, wynikający z umiejętności określenia rozkładu napięć i odprężeń danej frazy muzycznej, cech stylu kompozycji. „Odważne” stosowanie *rubata*, jak również innych formuł agogicznych, jest nieprzypadkowo uprawnione począwszy od XIX wieku, kiedy to romantyzm zasadniczo wzbogacił paletę muzycznego wyrazu. Rozszerzenie w czasie motywu czy frazy, więc także toku narracji, wymaga od wykonawcy oddania „pożyczonego” przezeń czasu w dalszym odcinku muzycznej wypowiedzi (a zatem nie jest to kradzież, jak sugerowałby źródłosłów, ale uczciwe zapożyczenie). Poszerzanie tempa bez zamiaru powrotu do *tempo primo*, bez „nadrabiania” ekspresywnych wahnięć czasu, może stać się zabiegiem manierycznym, nienaturalnym, a tym samym albo świadczącym o swoistej skazie na muzykalności, albo o brakach wiedzy na temat sztuki gospodarowania muzycznym czasem.

Z problemem frazowania i gospodarowania drobnymi zmianami agogicznymi wiąże się umiejętność wypełniania przez wykonawcę odcinków czasu występujących między nimi. Andrzej Jasiński podkreśla, że

stosunkowo długie okresy biernego wybrzmiewania (...) są nie tylko konieczną przestrzenią do wyrazowego działania brzmiącego dźwięku, ale przygotowują dźwięk następny. (...) Wydaje się także, że skupienie uwagi na samych momentach wydobywania dźwięku jest nie tylko niecelowe, ale i szkodliwe. Wyzwolenie się spod ich wpływu na psychikę grającego ułatwia osiągnięcie lo-

¹¹ H.D. Aiken „The Aesthetic Relevance of Belief” *Journal of Aesthetics* IX (1950) s. 305 cyt. za: L.B. Meyer „Emocja i znaczenie w muzyce,” A. Buchner, K. Berger (tł.) Kraków 1974 s. 39 (należy zauważyć, że artykuł Aikena w rzeczywistości ukazał się w nr. IX *Journal of Aesthetics and Art Criticism* w roku 1951, nie zaś, jak podaje Meyer, w nr. IX w 1950 roku).

gicznej płynności i ciągłości gry (...) Dźwięki fortepianowe, choćby najlepiej brzmiące, nie są celem samym w sobie, lecz są tworzywem do budowania konstrukcji dźwiękowych posiadających logikę i wyraz¹².

Jak już było wcześniej wspomniane, ingerencje w czasowy przebieg utworu wynikają z wielu czynników, do których należy między innymi dynamika. Znanym złudzeniem akustycznym jest odbieranie gwałtownego *crescenda* (narastanie dynamiki) jako *acceleranda* (przyspieszenia), mimo że tempo w rzeczywistości nie uległo żadnej zmianie. Ten uboczny efekt zmiany dynamicznej wynika prawdopodobnie z faktu szybkiego narastania potęgi brzmienia. Częstym błędem wykonawców jest wprowadzanie elementu pośpiechu do kulminacji dynamicznych, co wywołuje skutek przeciwny, bowiem sprawia, że cały zabieg wykonawczy staje się mniej efektowny. *Decrescendo* (ściszenie) pełni podobną rolę w osłabieniu natężenia dźwięku, co nie musi być równoznaczne z osłabieniem napięcia wyrazowego, gdyż przenikliwe *piano* może w wielu wypadkach być bardziej przekonujące niż zwykły akcent wyrazowy.

Istotne znaczenie dla ekspresywnej narracji muzycznej mają pauzy i fermaty. Można zadać sobie pytanie, czy należą one bardziej do królestwa ciszy czy dźwięku, ale odpowiedź rodzi się sama: cisza też jest muzyką, jest jej immanentną częścią. Nie zawsze pauza musi trwać dokładnie tyle, ile sugeruje jej podana wartość, gdyż chwilowe zawahania i zahamowania wypowiedzi muzycznej uwypuklają jej dramaturgię¹³. Znowu należy odnieść się do wykonawczego *savoir faire*. Cytowany już Andrzej Jasiński zauważa, że np. „zwolnienie ostatnich dźwięków powoduje konieczność wydłużenia pauzy, by nie dopuścić do zachwiania równowagi czasowej przebiegu”¹⁴. Istotne jest także przeanalizowanie znaczenia przerw pomiędzy częściami utworu cyklicznego. Ma to wpływ na rozładowanie napięcia i „wytworzenie stanu gotowości psychicznej odbiorcy do słuchania części następnej”¹⁵.

¹² A. Jasiński „Specyfika problemów pianistycznych w aspekcie czasu muzycznego” w: *Muzyka fortepianowa, Prace Specjalne* 10 PWSM Gdańsk 1976 s. 340-344.

¹³ Pauza czy fermata stwarza wykonawcy możliwość wstrzymania potocznej narracji, co wiąże się z nadaniem muzycznej wypowiedzi wyrazistości ekspresyjnej. Przewidziana przez kompozytora w zapisie nutowym i zrealizowana zgodnie z odczuciem wykonawcy cisza budzi w słuchaczu oczekiwanie na dalszy rozwój muzycznych wydarzeń. Niekiedy pauzy i fermaty służą wymownemu muzycznemu „milczeniu”, ono zaś może wiązać się z chwilowym zerwaniem komunikacji ze słuchaczem, może być też równoznaczne z pragnieniem „niedopowiedzenia” przez twórcę *resp.* wykonawcę pewnych treści. O potrzebie rozróżnienia ciszy i milczenia w muzyce, o semiotycznych funkcjach tych elementów, wplecionych w muzyczną wypowiedź, interesująco pisze Jagna Dankowska w książce *O muzyce i filozofii* (Warszawa 2000). Cisza i milczenie są, zdaniem autorki, „elementami niebrzmieniowymi, ale podstawowymi w budowaniu świata muzyki” (s. 69).

¹⁴ Por. A. Jasiński „Specyfika problemów pianistycznych...” wyd. cyt s. 341.

¹⁵ Tamże, s. 340-344.

Wkroczyliśmy na teren zawodowych tajemnic artystów-wykonawców, których zadaniem jest umiejętne prowadzenie narracji muzycznej. Ów tok wypowiedzi wykonawcy jest dla słuchacza tożsamy z czasem dzieła muzycznego. Bo przecież odbiór wykonania to dla publiczności doświadczenie empiryczne. Czas wykonania utworu muzycznego nakłada się na indywidualne doświadczenie czasu słuchacza. Innymi słowy, jest on tożsamy z czasem subiektywnie przeżywanym przez odbiorcę w momencie obcowania z dziełem muzycznym. Jakim prawom kształtowania wypowiedzi muzycznej musi być posłuszny kompozytor i wykonawca, by dana interpretacja utworu muzycznego pozwoliła słuchaczowi zapomnieć o otaczającym go świecie i oddychać „czasem muzyki”?

II. Percepcja wykonania a dotarcie do jakości dzieła

Dzieło muzyczne podlega zasadom kształtowania formy: przestrzega ich kompozytor, przestrzega ich wykonawca. Dzięki temu, do słuchacza dociera taki obraz dźwiękowy, który będąc pewnym logicznym ciągiem napięć, odprężeń, powtórzeń, kontrastów, jest dla niego „przyswajalnym”, zrozumiałym materiałem. Jest też procesem nakładającym się na indywidualnie przeżywany czas psychologiczny, a więc zjawiskiem „narzucającym się” słuchaczowi, zjawiskiem żądającym wyłącznego skupienia na nim uwagi. Słuchacz obejmuje percepcją ten przebieg i porządkuje go. Hegel mówi o tym następująco:

Ponieważ tylko czas, a nie przestrzeń tworzy najistotniejszy element muzyki, w którym ton uzyskuje swe istnienie ze względu na swoje muzyczne znaczenie, a czas dźwięku jest zarazem czasem istnienia podmiotu, więc już z tej podstawowej przyczyny ton przenika do „ja” podmiotu, łączy się z jego najprostszym bytowaniem i wprawia przez swój ruch czasowy również i „ja” w ruch¹⁶.

Charakterystyczne dla dzieła muzycznego, którego jakości ujawniają się w wykonaniu, jest zatem „wprzęganie” w egzystencję prezentowanej przez wykonawcę formy muzycznej biegnącego równolegle procesu percepcji tej formy przez odbiorcę. Podmiot (odbiorca) i przedmiot (wykonywane dzieło) są zatem „skazane” na chwilę współegzystowania. Zofia Lissa tak opisuje tę zależność:

¹⁶ G.W.E. Hegel *Ästhetik* Aufbau-Verlag, Berlin 1955 s. 822. Wszystkie cytaty z Hegla są przytoczone w tłumaczeniu Zofii Lissy i pochodzą z jej artykułu „O procesualnym charakterze dzieła muzycznego” *Studia Estetyczne* t. 2 Warszawa 1965 s. 91-105.

Podmiot chwyta porządek przebiegu dźwiękowego, ponieważ go porządkuje; przedmiot poddaje się – w różnych epokach różnym – zasadom porządkowania, ponieważ są one podstawowymi kategoriami działania wyobraźni dźwiękowej¹⁷.

Forma muzyczna percypowana w trakcie jej „dziania się”, czyli podczas wykonania, staje się zatem dzięki – jak pisze Zofia Lissa – „porządkującemu umysłowi odbiorcy” formą *formans*¹⁸. Wykonanie utworu muzycznego jest więc „stawaniem się formy”. O ujęciu jej możemy mówić dopiero po wysłuchaniu całości utworu, gdy znamy już wszystkie jego fazy i rozumiemy sens ich współistnienia oraz współdziałania.

To słuchacz postrzega tok muzycznej wypowiedzi jako ciąg powtórzeń, rozwijania pomysłu, przeciwstawiania tematów i zestawia je ze sobą. Hegel mówi: „tego rodzaju odniesienia wychodzą od kogoś trzeciego, od tego mianowicie, kto może je uchwycić”¹⁹. Słuchacz odnosi się do usłyszanych przed chwilą minionych faz utworu. Jak twierdzi Lissa: „czynności porównawcze słuchacza mogą ujawniać trojaki stosunki między fazami przebiegu: mogą być a) stwierdzeniem ich takżsamości b) odchyleniem od fazy wyjściowej c) ujęcia ich całkowitej odmienności, a więc kontrastu”²⁰.

Powtarzalność danego motywu czy większej jednostki formalnej jest najprostszą do dostrzeżenia zasadą konstrukcji formy muzycznej.

Powtarzanie – podkreśla Lissa – to najstarsze prawo rozwoju melodyki w stadium wąskozakresowego myślenia tonalnego. Wyrasta z tego – po wiekach – powtarzalność zwrotkowa, do dziś dominująca w muzyce tradycji ustnej, a więc ludowej, (...) nieobca jest jednak i wyższym formom liryki wokalne od trubadurów do pieśni romantyków²¹.

Powtarzalność ułatwia słuchaczowi integrację przebiegu dźwiękowego. Hegel zauważa, że „przy nawrocie tej samej jednostki muzycznej, świadomość przypomina sobie, że ona już poprzednio była i właśnie przez jej nawrót pojmuje ją jako panującą zasadę”²². Zasada powtarzalności zwrotek zostaje w pieśni romantycznej zachwiana dzięki elementowi zaskakującemu słuchacza: Schubert wprowadza do swych pieśni wariacyjną zmienność zwrotek. Na kolejnym etapie rozwoju formy pieśni pojawia się jeszcze inny element zaskoczenia: kontrast (na gruncie formy zwanej pieśnią przekomponowaną). Jak widzimy, w rozwoju pieśni pojawiły się wszystkie trzy zasady kształtowania przebiegu utworu mu-

¹⁷ Z. Lissa „O procesualnym charakterze dzieła muzycznego” wyd. cyt. s. 94.

¹⁸ Tamże, s. 104.

¹⁹ G.W.E. Hegel *Ästhetik* wyd. cyt. s. 825 przypis 10.

²⁰ Z. Lissa „O procesualnym charakterze dzieła muzycznego” wyd. cyt. s. 96.

²¹ Tamże, s. 97.

²² G.W.E. Hegel *Ästhetik* wyd. cyt. s. 829.

zycznego: takozsamość zwrotek, wprowadzanie wariantu wariacyjnego i kontrastu. Warto przyrzeć się, choćby pobieżnie, także innym, podstawowym formom muzycznym. Przykładem operowania zasadą takozsamości jest niewątpliwie forma fugi. Materiał tematyczny tematu fugi jest – pojawiając się w różnych głosach w przestrzeni całej formy – takozsamy. Zmienność materiałowa pojawia się jedynie na przestrzeni łączników.

Typowym przykładem operowania odchyleniami od wyjściowej postaci danej myśli muzycznej jest forma wariacji. Temat jest wzorcem, który Lissa nazywa „infrastrukturą”: do niej właśnie słuchacz odnosi się po wysłuchaniu każdej kolejnej wariacji będącej nowym wariantem tematu.

Zasada kontrastu dominuje natomiast w konstrukcji cyklu sonatowego, który zasadniczo operuje dialektyką przeciwieństw. Już w otwierającej typowy cykl sonatowy formie sonatowej (nazywanej przez niektórych teoretyków *allegrem* sonatowym, co bywa mylące, gdyż nie zawsze tak skonstruowana forma jest utrzymana w tempie *allegro*), najistotniejszym elementem konstrukcyjnym jest dualizm tematyczny, czyli ścieranie się dwóch kontrastujących z sobą tematów. Konflikt zostaje zainicjowany w ekspozycji, doprowadzony do kulminacji w przetworzeniu i rozwiązany w reprzyje.

Obcowanie ze zróżnicowanymi konstrukcyjnymi formami muzycznymi sprawia, że słuchacz wypracowuje sobie, zgodnie z określeniem Lissy, „zaplecze słuchowe”, do którego sięga każdorazowo słuchając nowego utworu muzycznego. Taki „bagaż doświadczeń” wpływa na gatunek odbioru dzieła muzycznego i na zdolność dotarcia do jego jakości. Czynności porównawcze dotyczą tego, co w utworze odeszło już do przeszłości, jak również tego, czego słuchacz może się domyślać, że za chwilę nastąpi. Według Lissy, jest to „szereg subiektywnych czynności odbiorcy”²³. Z całą pewnością proces taki zależy od indywidualnych predyspozycji podmiotu, od tego chociażby, czy jest wykształconym muzykiem, czy też początkującym melomanem, czyli między innymi od posiadanego przezeń „zaplecza słuchowego”. Jednak sama autorka chętnie formułuje uogólnienia dotyczące procesu percepcji dzieła, jakby przyznając, że rządzą nim jakieś wspólne i dające się sprecyzować prawa. Skoro tak, to nie są to czynności całkowicie subiektywne, bo podlegają pewnym regułom wspólnym dla wielu odbiorców. Reguły te zna kompozytor, który tak konstruuje swoje dzieło, by było dla nas zrozumiałe, zna je też wykonawca przygotowujący swoją interpretację z pełną świadomością tego, w którym miejscu my, jako słuchacze – damy się zaskoczyć nieprzewidywalnym zwrotem akcji. I kompozytor,

²³ Z. Lissa „O procesualnym charakterze dzieła muzycznego” wyd. cyt. s. 95.

i wykonawca bywają też słuchaczami, a więc znają owe reguły odbioru dzieła. Poza tym, wszyscy jesteśmy – przez podleganie prawom fizjologii – skazani na podobne reakcje. Nasza wyobraźnia jest atakowana przez bodźce, które, z konieczności, muszą być przetwarzane, jeśli nie mają zacząć nas nużyć.

Interpretacja utworu muzycznego dana nam, odbiorcom w doświadczeniu, stanowi „zaproszenie” do formułowania sądów o wartości. Jeśli odbiór dzieła odbywałby się każdorazowo na innych zasadach, to nie byłoby mowy o uchwytceniu takich wewnętrznych „sprawności” wykonania, jakimi są wartości artystyczne. A przecież dzięki ich wychwytywaniu możemy dostrzec w danej interpretacji totalną niezgodność obranych przez wykonawcę środków z tradycją wykonawczą, czy wręcz z samą partyturą.

Wartości artystyczne są narzędziem, bez którego nie ma mowy o pojawieniu się nadbudowanych na nich wartości estetycznych. Kunszt wykonania, rzemieślnicza sprawność interpretacji to swoista podstawa: bez niej nie może być mowy o wartościowej estetycznej kreacji. O obecności takich właśnie zalet wykonania nie może wyrokować laik, lecz znawca rzemiosła. Warto uświadomić sobie, że nie chodzi w tym miejscu o roztrząsanie problemu w rodzaju tego, czy występ Pogoreliča na Konkursie Chopinowskim w roku 1980 był wielkim wydarzeniem artystycznym, czy godnym wygwizdania zbezczeszczeniem „tradycji chopinowskiej”, ale raczej rozstrzygnięcie kwestii zupełnie podstawowych, takich jak to, że wykonanie np. *Walca Des-dur op. 64 nr 1* w tempie *adagio* zasługuje na dyskwalifikację ze względu na brak zgodności jednego z podstawowych elementów wykonania z tekstem muzycznym i, tym samym, na kompletne „przeinaczenie” sensu dzieła (tempo zapisane przez kompozytora to *molto vivace*).

Podobnie, gra tej samej etiudy z błędami tekstowymi lub z pedalizacją zamazującą obraz dźwiękowy zasługuje na dyskwalifikację, mimo że nieobeznany z zapisem nutowym meloman mógłby się, hipotetycznie, takim wykonaniem zachwycić. Krytyk czy znawca dokonuje aktów porównawczych, które w dużej mierze opierają się na ściśle skodyfikowanych, obiektywnych zasadach. A jeśli nawet dotyczą spraw „ulotnych”, które nie są jednoznacznie „dobre” lub „złe”, to na pewno trzymają się jasno określonych reguł wspólnych dla „znawców” zabierających się za wartościowanie danego przedmiotu estetycznego. Dlatego trudno się zgodzić z Zofią Lissą, która twierdzi, iż są one czymś subiektywnym i jednostkowo zmiennym.

Oczywiście, akty poznawcze różnią się w zależności od posiadanej przez podmiot wiedzy teoretycznej, osłuchania, wrażliwości muzycznej. Opierają się jednak na przestrzeganiu pewnych zasad. Dlatego percepcja „znawcy” będzie siłą rzeczy nakierowana na wyławianie wartości

w wykonaniu, nawet jeśli przy tej okazji „znawca” dozna intensywnego przeżycia estetycznego. Nie bez podstaw Hegel przyznaje jedynie „znawcom” prawo do pełnego osądu tego, co usłyszeli: „znawca (...) porównuje słyszane z regułami i prawami, które są mu dobrze znane, ażeby w pełni osądzić i doznać wynik działania”²⁴.

Zofia Lissa oburza się, że Hegel odmawia tego przywileju zwykłym melomanom. Akty porównawcze nie zależą, według Lissy, „od wiedzy o muzyce, lecz od osłuchania się w jej dziedzinie, i mogą być realizowane przez każdego słuchacza (...), dla którego doznania muzyczne są potrzebą, przyjemnością i nawykiem”²⁵. Trudno się z tym zgodzić, bo przecież właśnie akty porównawcze zależą od posiadanej wiedzy bardziej niż od instynktu i wycucia. Dlatego właśnie Hegel zatrzymuje się nad *casusem* przeciętnego melomana, dla którego trudna do ogarnięcia umysłem forma muzyczna jest bezpostaciowym ciągiem niezrozumiałych wydarzeń. Taki słuchacz jest zdolny jedynie do „pozornie nieistotnego, bezpostaciowego roztapiania się w dźwiękach” lub do „poddawania się dźwiękom”²⁶. Zapewne „to roztapianie się” w dźwiękach przestaje być bezpostaciowe w przypadku osoby osłuchanej; dlatego właśnie teza o ścisłej zależności między wiedzą, świadomym postrzeganiem muzycznych struktur a jakością percepcji wykonania utworu muzycznego wydaje się możliwa do uzasadnienia.

III. Czas wykonania – czas wartości

Śledzenie wykonania utworu muzycznego wielu melomanów opisuje jako doświadczenie „zatrzymania” w czasie. Świat zewnętrzny przestaje istnieć, zamknięcie strumienia myśli w czasie muzyki pozwala zapomnieć o rzeczywistości. Świadomość słuchacza skupionego na odbiorze dzieła zaczyna poruszać się w przestrzeni niewerbalnej, zaczyna on „myśleć muzyką”, funkcjonować na terenie tego zatrzymanego w czasie „teraz”.

Władysław Stróżewski, pisząc o czasie wykonania dzieła muzycznego, powołuje się najpierw na przytaczaną już w tym rozdziale koncepcję Augustiańskiego, nieuchwytnego „teraz”, które, zanim zdążymy się nim „delektować”, staje się już przeszłością. Próbę uchwycenia uciekającego „teraz” Stróżewski odnajduje także u Henriego Bergsona. W *Ewolucji twórczej* Bergson zwraca uwagę, jak pisze Stróżewski,

²⁴ G.W.E. Hegel *Ästhetik* wyd. cyt. s. 863.

²⁵ Z. Lissa „O procesualnym charakterze dzieła muzycznego” wyd. cyt. s. 104.

²⁶ G.W.E. Hegel *Ästhetik* wyd. cyt. s. 863.

na rozciągłość i wzajemne przenikanie się faz, które, w zależności od swego napięcia (*tension*), objąć mogą krótsze lub dłuższe jednostki czasu, przy czym w przypadku najdoskonalszym, jaki mógłby stać się udziałem jedynie Absolutu, mogłoby dojść do ujęcia w jednym niepodzielnym „teraz” całości wszelkich trwał²⁷.

Dlatego właśnie czas Bergsona jest dla Stróżewskiego czasem frazy muzycznej, z jej wszystkimi falowaniami, wzrostem i opadaniem napięcia. Idealnym modelem zatrzymanego w czasie „teraz” byłaby możliwie jak najdłuższa fraza, niekończąca się melodia.

Analiza czasu dokonana przez Husserla (z pojęciami retencji i pro-tencji) także jest najpełniej ilustrowana przez muzykę. Stróżewski zauważa:

Właściwa percepcja utworu muzycznego wymaga przecież utrzymania w żywej pamięci (tzn. retencji) bezpośrednio minionej fazy, a równocześnie aktywnego nastawienia na to, co ma się w dalszym ciągu pojawić. W ten sposób czas wykonania, który w zasadzie dany jest jako czas w stosunku do nas zewnętrzny, apeluje do tego czasu, który konstituuje nasze świadome ja, stanowiąc najbardziej podstawową, najbardziej intymną jego warstwę²⁸.

W świetle tych rozważań da się chyba obronić tezę o szczególnej specyfice muzyki na tle innych dziedzin sztuki, z którymi obcujemy jako odbiorcy. Muzyka „nie musi odwoływać się do jakiegokolwiek odwzorowania: drogą, przez którą dociera do nas, jest uczestnictwo, partycypacja czasu w czasie, istnienia w istnieniu”²⁹.

Percepcja wykonania utworu muzycznego jest pełna, gdy angażuje wszystkie nasze „siły poznawcze”. Chcąc zrozumieć bogactwo struktur, z których składa się utwór, chcąc porównać je ze zjawiskami już nam znanymi, ogarniamy go intelektem. Utwór muzyczny poznajemy także zmysłowo, bo jest zasadniczo przeznaczony do słuchania „na żywo”. Jak zauważa Władysław Stróżewski, odbiór muzyki angażuje nie tylko nasz słuch, lecz wywołuje ogólny „rezonans cielesny”. Muzyka pobudza naszą fantazję, wyobraźnię, stymuluje pamięć. Kolejną sferą, do której przemawia bodaj najsilniej, są nasze emocje. Dzięki nim możliwe jest doznanie przeżycia estetycznego, które raczej nie może objawić się jedynie jako chłodne stwierdzenie „podobania się”.

Wszystkie wysiłki naszej jaźni skierowanej na odbiór muzyki mają na celu zasadniczo jedną rzecz: dostrzeżenie i ogarnięcie świadomością piękna. Prezentowany nam przez wykonawcę utwór muzyczny rozgrywa się w czasie, w którym my „wychwytyjemy” jakości dzieła. W przypadku obcowania z prawdziwym pięknem te racjonalistyczne wysiłki

²⁷ W. Stróżewski *Wokół piękna* wyd. cyt. s. 272.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 273.

na ogół ulegają wyciszeniu na rzecz delektowania się wartościami muzyki. Tak właśnie w nasz czas przeznaczony na wysłuchanie utworu muzycznego wlewa się muzyka z niesionymi przez nią wartościami. „Wchodzi, by go przemienić, zawładnąć nim, wypełnić nowymi treściami, a przede wszystkim uczynić czasem wartości”³⁰.

The Processual Character of a Musical Work

The following considerations concern the questions of the perception of musical work and actualisation of its values at the time of performance. Time of performance is the proper time of actualisation of musical work, which we fully experience as an audience during the concert. Formal structure of the work has by far prevalent influence on the arrangement of musical time. Thus, in the article the author describes basic musical forms. According to Z. Lissa's conception of the processing character of the musical work, the author quarrels with the Lissa's reading and understanding of some motifs from Hegel's *Aesthetics*.

In the article we also find numerous references to W. Stróżewski's conception of musical time. Apart from only getting to know the point of view of an audience, we become acquainted with the performer's view. The performer is directly engaged in the process of actualisation of the work's values in front of the listener.

Anna Chęćka-Gotkowicz – email: checka@poczta.onet.pl

³⁰ Tamże.