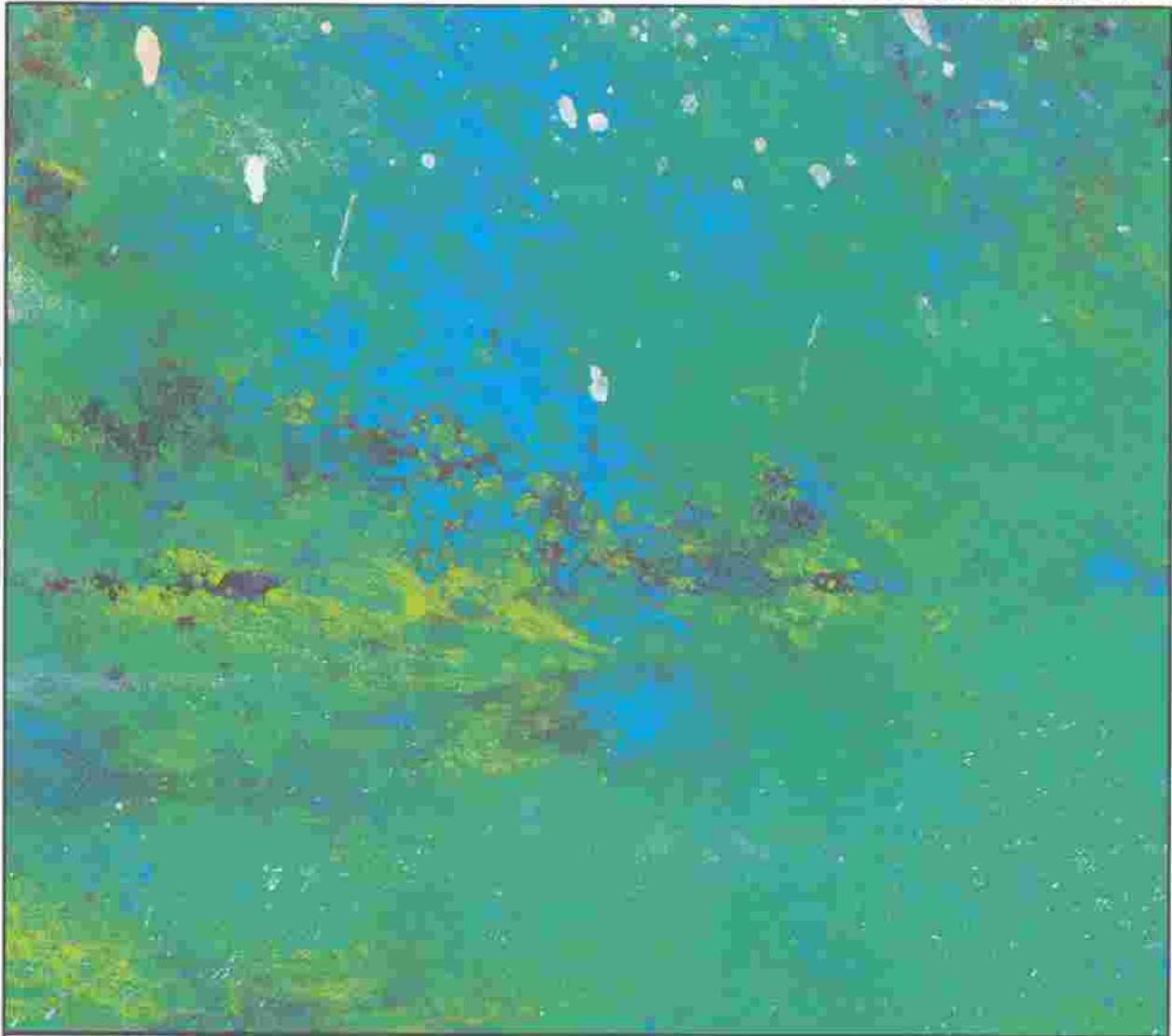


DWUTYGODNIK

ruch muzyczny

ROK LV • NR 16/17 • 7 SIERPNIĄ 2011 • CENA 14,00 ZŁ w tym VAT 5%

PL ISSN 0035-9610 NR INDEKSU 374911



16/17/2011

**Nigdy nie nudziłiśmy się
w swoim towarzystwie**

Krzysztof Meyer o przyjaźni z Markiem Stachowskim

strona 8

ISSN 0035-9610
3-2
9 770035 961119

Ekspresja i melodia w muzyce

ANNA BROŻEK,
JACEK JADACKI

1. Wielowątkowa, rzetelnie opracowana i pięknie wydana książka Zbigniewa Skowrona¹ stanowi znakomity materiał historyczno-empiryczny do zilustrowania pewnych założeń metodologicznych dotyczących teorii muzyki, które naszkicowaliśmy w paru artykułach, a które następnie zostały sprecyzowane w rozprawie *Principia musica*². Chcielibyśmy się tutaj skoncentrować na dwóch kwestiach zajmujących Rousseau, a mianowicie ekspresji i jej głównym nośniku – melodii.

2. Jeden z naszych zasadniczych postulatów metodologicznych streszcza się w tytule artykułu: *Reforma terminologii muzycznej*³. Otóż terminologia muzyczna wymaga istotnej reformy, jeśli ma spełniać wymagania, jakie na terminologię naukową nakłada logik – z postulatami precyzji na czele. Wypowiedzi Rousseau na temat muzyki, chociaż mają znaczenie już tylko historyczne, dobrze uprawomocniają nasz postulat – lepiej może niż pewne współczesne nam teksty, które zdają się programowo owe wymagania ignorować.

Hasło dotyczące ekspresji, zamieszczone w *Dictionnaire de musique* i cytowane w książce Zbigniewa Skowrona, nie zaczyna się zachęcająco: „Ekspresja – jakoś, poprzez którą muzyk odczuwa żywo i oddaje z energią wszystkie idee, jakie ma wyrazić” (s. 271).

Wygląda to na definicję klasyczną, w której *genus* stanowi jakoś. Ekspresja jest jakością – a więc pewną własnością. Ale – własnością czego? Konteksty z hasła „ekspresja”, w których występuje słowo „ekspresja” nie ułatwiają odpowiedzi na to pytanie. Rousseau mówi o ekspresji: kompozytora, dzieła, kompozycji, wykonania, instrumentów, melodii, śpiewu, słów, myśli, mówi także o środkach ekspresji. Trudno przypuścić, że we wszystkich tych kontekstach sło-

wo „ekspresja” miało ten sam sens. Pójdźmy więc inną – skuteczniejszą teoretycznie – drogą.

3. O ekspresji mówi się w sytuacji, gdy jakieś x wyraża pewne y . Wyrażanie jest więc określoną relacją między owym x i owym y . Mówimy na przykład, że podniesienie brwi (x) wyraża zdziwienie (y). Jeśli między x -em a y -iem zachodzi relacja wyrażania, to o x -ie wolno nam powiedzieć, że jest przedmiotem wyrażającym y -ka. W konsekwencji wolno przypisać x -owi pewną swoistą własność relacyjną: bycia-wyrażającym-coś. Czasem jako synonimu „bycia-wyrażającym-coś” używa się terminu „ekspresyjność”: podniesienie brwi jest ekspresyjne, gdyż wyraża zdziwienie lub ogólniej – nadaje się do wyrażania zdziwienia.

Kiedy więc Rousseau pisze o ekspresji melodii, ma na myśli – co poświadcza Zbigniew Skowron – przede wszystkim ekspresyjność owej melodii: to, że melodia, ogólnie rzecz ujmując, nadaje się do wyrażania czegoś; kiedy pisze o ekspresji kompozytora, chodzi mu o to, że kompozytor używa melodii (lub kompozycji w ogóle) do tego, by coś wyrazić itd. Natomiast kiedy pisze o ekspresji myśli, chodzi nie o to, że myśl coś wyraża, lecz że myśl jest przez coś wyrażana (czyli *de facto* chodzi mu wtedy o odwrotność wyrażania).

4. Rousseau mówi o ekspresji także wtedy, kiedy jakieś x wywołuje pewne z . W ten sposób rozszerza pojęcie ekspresji na to, co nazwać należałoby „ewokacją”. Mówimy na przykład, że zmarszczenie brwi wywołuje u kogoś, do kogo jest „skierowane”, zaniepokojenie. I tutaj także – podobnie jak w wypadku wyrażania – wolno powiedzieć, że zmarszczenie brwi odznacza się *sui generis* własnością relacyjną, czyli ewokatywnością, gdyż w pewnych warunkach wywołuje – lub zdolne jest wywołać – zaniepokojenie.

5. Cóż zatem – zdaniem Rousseau – wyraża muzyka, a ściślej muzyk (kompozytor lub wykonawca) za pomocą swoich kompozycji? Rousseau pisze, że muzyka zdolna jest wyrażać „sytuację [stan?] duszy” – jej „namiętności” lub „spokój” („odpoczynek”) – oraz „idee i uczucia”, ale także... dajmy na to „sen”. Trudno dociec, jak Rousseau rozumiał w tym wypadku słowo „idea”. Jeśli – jak się zdarzało w jego czasach – „idea” znaczyła dla niego mniej więcej tyle, co „przekonanie”, to się po prostu mylił: muzyka nie jest w stanie wyrazić żadnych przekonań. Zostawmy jednak tę sprawę i przyjrzyjmy się, na czym mogło – według Rousseau – polegać wyrażanie przez muzykę uczuć (przyjmijmy, że należą do nich także namiętności).

Zwróćmy przede wszystkim uwagę na to, że relacja wyrażania – w ujęciu Rousseau – jest zwykłym przyporządkowaniem. Na jakiej podstawie rozstrzygamy, że tej-a-tej (np.) melodii, jest przyporządkowane to-a-to uczucie?

6. Tego rodzaju przyporządkowanie nie bywa czysto konwencjonalne lub – nazwijmy to tak – naturalne. Znak określonego dźwięku w partyturze jest przyporządkowany owemu dźwiękowi czysto konwencjonalnie, natomiast symptom określonej choroby jest przyporządkowany owej chorobie w sposób naturalny – jest powiązany z nią więzią przyczynowo-skutkową. Szczególnym rodzajem przyporządkowania naturalnego jest przyporządkowanie, w którego tle stoi podobieństwo. Jest to przyporządkowanie naturalne, gdyż to, że dwa przedmioty są do siebie podobne, nie jest kwestią konwencji. Z pewnym elementem konwencjonalnym mamy tu jednak zawsze do czynienia: sprawą konwencji jest mianowicie dobór względu, pod którym zachodzi podobieństwo stanowiące podstawę przyporządkowania.

Takie przyporządkowanie naturalno-konwencjonalne zachodzi na przykład między zapisem nutowym jakiejś melodii a samą tą melodią. Tłem tego przyporządkowania jest podobieństwo – mówiąc obrazowo

¹ Z. Skowron *Myśl muzyczna Jeana-Jaques'a Rousseau*, Warszawa 2010, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

² A. Brożek *Principia musica* Warszawa 2006, Wydawnictwo Naukowe „Semper”.

³ A. Brożek i J. Jadacki *Reforma terminologii muzycznej*, „Sztuka i Filozofia”, t. XXVI (2005), s. 206–228.

– linii łączącej poszczególne nuty owego zapisu i linii łączącej przyporządkowane (konwencjonalnie!) tym nutom dźwięki. Mówiąc trochę mniej obrazowo: owym tłem jest tutaj podobieństwo strukturalne między zapisem nutowym danej melodii a samą melodią.

7. Otóż taki charakter ma właśnie przyporządkowanie między muzyką – czy w szczególności melodią – a uczuciami, kiedy o muzyce albo melodii mamy prawo powiedzieć, że wyraża pewne uczucia (także kiedy je wywołuje), albo że je naśladuje. Jest to przyporządkowanie zasadzające się na podobieństwie strukturalnym – dotyczącym mianowicie przebiegu i natężenia odpowiednio muzyki (*resp.* melodii) i wyrażanych przez nią uczuć.

Zasługą Rousseau jest, że to zauważył i próbował – chociaż jeszcze nieporadnie – opisać. Świadczy o tym m.in. jego dwa ogólne (w świetle powyższej eksplikacji – trafne) sformułowania: „Aby nadać ekspresję swym dziełom, kompozytor powinien uchwycić i porównać [*sic!*] wszystkie relacje [*sic!*], jakie mogą wystąpić między właściwościami jego tematu i wytworami jego sztuki” (s. 271). „Tym [...], co próbuje się oddać poprzez melodię, jest ton [*sic!*], w jakim wyrażają się uczucia, które pragnie się przedstawić” (s. 271).

Świadczą o tym także przykłady, które na poparcie tej tezy podaje. Oto jeden z nich: „Głosy górne i wszystkie głosy wysokie są najwłaściwsze do wyrażenia tklivości i słodyczy, basy zaś – do uniesienia i gniewu” (s. 274).

8. Na poczet zasług Rousseau w tym zakresie trzeba jeszcze zaliczyć spostrzeżenie, że przyporządkowanie struktury melodii strukturze wyrażanych przez tę melodię uczuć zapośredniczone jest przez mowę. Rousseau pisze: „Słowo jest różnie akcentowane wedle różnych namietności, które je inspirują – już to ostrych i gwałtownych, już to rozładowanych i wolnych od napięć, już to zmiennych i porywczych, już to jednostajnych i spokojnych w swych odcieniach” (s. 272).

Można to ująć jaśniej. Wiemy z własnego doświadczenia, że ja-

kość i przebiegi życia uczuciowego ujawniają się bodajże najwyraźniej w naszym sposobie mówienia – przy czym mamy tu do czynienia z przyporządkowaniem naturalnym, opartym na więzi przyczynowo-skutkowej: uczucia wpływają po prostu na ów sposób mówienia. Jeśli więc jakaś muzyka (*resp.* melodia) ma w sposób rozpoznawalny być przyporządkowana określonym uczuciom, to musi



Jean Jacques Rousseau

naśladować strukturę tych zachowań (w tym wypadku językowych), które owym uczuciom są przyporządkowane – jak to mówimy – spontanicznie.

9. Zdaniem Zbigniewa Skowrona: „Melodia – jako źródło a zarazem narzędzie muzycznego wyrazu – szczególnie absorbowała myśl Rousseau. Uprzywilejowanie melodii nadaje [...] jego refleksji muzyczno-estetycznej wyjątkowe znaczenie na tle oświeceniowej myśli o muzyce” (s. 9–10).

Teza o *sui generis* dominacji melodii w muzyce jest – według Profesora Skowrona – świadectwem nowatorstwa poglądów estetycznych Rousseau, zasługujących na miano „preromantycznych”. Warto więc – w duchu naszego programu – sprecyzować to, co Rousseau ma do powiedzenia na temat melodii.

10. W pracach dotyczących re-formy terminologii muzycznej zaproponowaliśmy redukcijną definicję „melodii”, wskazując jedynie minimalną własność, którą każda melodia posiada: „Melodia jest całością złożoną z co najmniej dwóch niejednoczesnych dźwięków” (A. Brożek *Principia musica*, s. 284).

Wyraziliśmy zarazem przekonanie, iż wszelkie próby zdefiniowania szczególnego typu melodii, jako „spójnego” lub „organicznego”, „zgodnego z prawami” ciągu dźwięków, natrafiają na trudności natury logicznej.

Definicja zaproponowana przez Rousseau jest dobrym przykładem tych trudności. Melodię definiuje on następująco: „Następstwo dźwięków tak ułożonych według praw rytmu i modulacji, że wywołuje przyjemne wrażenie dla ucha” (s. 280).

Spośród wszystkich następstw (a więc ciągów) dźwięków melodie wyróżniać mają zatem dwie cechy: (a) dźwięki w tych ciągach „są ułożone według praw rytmu i modulacji”, a całe to następstwo (b) „wywołuje przyjemne wrażenie dla ucha”.

Określenie (a) będzie nieprecyzyjne, dopóki owe prawa, według których melodie mają być ułożone, nie są enumerowane. W określeniu (b) brakuje kwantyfikacji: nie wiadomo, czy owo przyjemne wrażenie ma być wywoływane we wszystkich słuchaczach, u dowolnego słuchacza, czy może u słuchacza uprzywilejowanego (np. obdarzonego szczególnym smakiem). W zależności od tego, o który przypadek chodzi, otrzymujemy różne kryteria rozstrzygnięcia, co jest melodią, a co nie.

Nie jest przy tym jasne, czy są takie melodie ułożone według „praw rytmu i modulacji”, które nie wywołują przyjemnego wrażenia dla ucha, i czy są takie następstwa przyjemne dla ucha, które nie są ułożone według „praw rytmu i modulacji”.

11. Rousseau uzasadnia postulat dominacji melodii nad harmonią odwołując się do pewnych obserwacji natury psychologicznej (introspekcyjnej): „Kiedy słucham naszych śpiewanych czterogłosowych *Psalms*, zawsze ujmuje mnie od razu i zachwyca ta harmonia pełna i niespokojna, a pierwsze akordy, kie-

dy są dokładnie intonowane, poruszają mnie tak, że mam dreszcze. Skoro jednak słucham ich dalej, w ciągu kilku minut, gdy moja uwaga słabnie, ogłusza mnie stopniowo hałas, wkrótce mnie nuży i w końcu jestem znudzony, słysząc tylko akordy. Efekt ten nie zdarza mi się przy słuchaniu dobrej muzyki nowoczesnej, choć jej harmonia ma mniejszą siłę wyrazu, i przypominam sobie, że w operze w Wenecji żadna piękna, dobrze wykonana aria nigdy mnie nie nudziła: zwracałem na nią, jaka by nie była długa, zawsze nową uwagę i słuchałem jej z większym zainteresowaniem na końcu niż na początku” (s. 278).

Krótko mówiąc: utwory polifoniczne, czyli te, w których „słychać” jednocześnie kilka melodii układających się w akordy, wywołują efekt znudzenia, podczas gdy utwory, w których wyraźnie słyszalna jest jedna melodia (choć może ona „przechodzić” pomiędzy głosami), a pozostałe głosy pełnią funkcję akompaniującą, wzbudzają trwalsze zainteresowanie. Rousseau stawia kropkę nad „i” kiedy mówi: „Stwierdzam [...] po pierwsze, że wszelka muzyka, która nie śpiewa, jest nużąca, jakakolwiek miałaby harmonię; po drugie – wszelka muzyka, w której wyróżnia się kilka śpiewów równoczesnych, jest zła” (s. 279).

12. W *Przedmowie* do swego *Dictionnaire de musique* filozof pisze: „Pośród wszystkich sztuk pięknych muzyka ma najobszerniejsze słownictwo, tak iż oddający je słownik jest nadzwyczaj pożyteczny” (s. 258).

Chyba się nie rozminiemy z intencjami Rousseau zakładając, że chodziło mu raczej o słownictwo teorii muzyki, nie zaś muzyki samej. Otóż skoro tak, to Rousseau miał całkowitą słuszność. Odnosimy i dziś podobne wrażenie: że teoria muzyki jest dyscypliną rozbudowaną bardziej niż teoria malarstwa, rzeźby czy architektury i że słowniki terminologii tej dyscypliny – dodajmy: dobre słowniki – to publikacje bardzo pożyteczne zarówno dla samych teoretyków muzyki, jak muzyków i melomanów.

Rousseau świadom był niedociągnięć swego *Słownika*, a zarazem uważał za swój obowiązek opublikowanie go w tej niedoskonałej formie. Pisał: „Nie jest to gotowy słownik, lecz raczej zbiór materiałów do słownika, które czekają na to, by je wykorzystywała lepsza ręka [...]. Moje kompilacje mogą więc oszczędzić wiele pracy

tym, którzy potrafią wnieść do nich potrzebny porządek: ktoś, znacząc moje błędy, może dać doskonałą książkę, która nigdy nie okazałaby się dobra bez tej mojej” (s. 256, 260).

Przyznawał, że w jego pracy zabrakło m.in. logicznych powiązań między poszczególnymi hasłami: „Mój pierwszy projekt polegał na wzajemnych odniesieniach haseł, na takim powiązaniu ich ciągów poprzez odsyłacze, że całość łączyłaby wygodę słownika z zaletami traktatu” (s. 260–261).

Rousseau zrezygnował w końcu z tego zamiaru i zdecydował się „traktować każde hasło oddzielnie” (s. 261). Gdy czytamy współczesne opracowania encyklopedyczne, także odnosimy nieraz wrażenie, iż każde hasło „traktowane jest oddzielnie” – co skądinąd nie dziwi, skoro hasła przygotowywane są przez różnych autorów, a redaktorzy całości nie są zdolni w szczegółach ogarnąć ogromnego materiału i powiązać w spójny system terminologiczno-pojęciowy.

13. W aneksie do wspomnianej monografii *Principia musica* mamy kilkaset definicji terminów z zakresu elementarnej teorii muzyki. Inaczej niż Rousseau – ręczyśmy za ich logiczną poprawność: w zaproponowanych definicjach brak błędnych kół, terminy niezdefiniowane zostały enumerowane jako pierwotne, a znaczeniowe związki między pozostałymi terminami nie budzą wątpliwości interpretacyjnych. Propozycje te zostały poprzedzone długimi studiami z zakresu ontologii obiektów muzycznych oraz analizą wielu zagadnień z zakresu metodologii humanistyki. Rekonstrukcję poszczególnych sensów wsparliśmy analizą wypowiedzi teoretyków muzyki – oraz naszą intuicją pojęciową, „wyrobioną” podczas wieloletnich studiów muzycznych (oboje jesteśmy absolwentami konserwatoriów).

Mimo to zdajemy sobie sprawę, że zaproponowane przez nas definicje terminów muzycznych mogą nie odpowiadać intuicjom części użytkowników terminologii muzycznej. Liczymy, że wśród nich znajdzie się ktoś, kto spróbuje owe definicje poprawić – ktoś, kto „znacząc nasze błędy” przybliży moment, w którym słownik terminologii muzycznej stanie się, jak o tym marzył Rousseau, „doskonałym”.

ANNA BROŻEK,
JACEK JADACKI

W liście Fryderyka Chopina do rodziny w Warszawie, pisany 18–20 lipca 1845 roku w Nohau, dokąd kompozytor z George Sand wyruszył z Paryża 12 czerwca („Od miesiąca przeszło już tu jesteście”), jest mowa także o tym, co wydarzyło się nad Sekwaną, zanim Fryderyk stamtąd wyjechał („O Paryżu cóż Wam mówić...”), między innymi o pobycie „dzikich Indian” z plemienia Iowów.

Sprowadził ich z Ameryki do Europy George Catlin (1796–1872), prawnik z wykształcenia, malarz z zamiłowania, od roku 1830 zaafascynowany życiem i kulturą Indian, odkąd zaczął podążać za ekspedycyjnymi oddziałami wojskowymi na nieznane terytoria na zachód od Missouri, zamieszkiwane przez kilkadziesiąt indiańskich plemion. Z artystyczną pasją wykonywał szkice, rysunki i obrazy olejne, przedstawiające sceny rodzajowe z życia napotkanych plemion: polowania na bizona, rytualne tańce, wigwamy, portrety Indian i ich squaw w strojach plemiennych itd. Skrzętnie gromadził też rozmaite eksponaty, a po kilku latach



Mały Wilk sportretowany przez George'a Catlina

ze swych zbiorów i prac plastycznych zorganizował Indian Gallery, z którą wyruszył także do Europy. Towarzyszyła mu w tej podróży grupa Indian Iowów. W roku 1845 – po tournée w Szkocji i Anglii – ekspozycję swych zbiorów i obrazów Catlin pokazał w Paryżu, a urozmaicały ją występy dwunastu Indian i ich squaw. Wśród przywiezionych eksponatów były wigwamy, stroje mężczyzn i kobiet ze skór bizonów, pióropusze, naszyjniki z kłów zwierząt, tomahawki, dzidy i łuki ze strzałami, naczynia, a życie i obyczaje Indian ilustrowało podobno aż czterysta obrazów wykonanych