

2 grudnia 2010 roku

Alicja Gronau – Lingwistyka i poetyka muzyczna. Warsztat, edukacja, piśmiennictwo.

Muzyka jest do słuchania. Więc z punktu widzenia słuchacza najważniejszy jest rezultat, bo to przez niego następuje odbiór muzyki. Także i kompozytor nie może nie brać pod uwagę efektu dźwiękowego, jaki zakomponował i posługując się wykonawcą zaproponował słuchaczowi.

Co zatem odbieramy, słyszymy, co trafia do ucha. Można powiedzieć, że przede wszystkim tzw. ogólne wrażenie. Niektórzy odbiorcy nazywają je: wzięła mnie ta muzyka, zrobiło to na mnie silne wrażenie, albo: nie rozumiem, o co chodzi w tej muzyce, niektóre miejsca były fajne, ale całość nie do końca mi odpowiada. Z takich wypowiedzi można sądzić, że pierwsze wrażenie – pozytywne czy negatywne – staje się punktem wyjścia do sformułowania sądu. Zatem pierwsze jest przeżycie estetyczne, jak wiemy to ono powoduje, że sztukę możemy w ogóle odbierać, a potem włącza się rozum, intelekt. Gdy sąd chcemy wypowiedzieć, musimy przekuć wrażenie w słowa. I tu bez udziału intelektu nie obejdzie się, jeśli sąd ma być zrozumiały, sensowny i coś ma zakomunikować. Reasumując: najpierw przeżycie estetyczne, potem rozumienie intelektualne.

Te dwa poziomy sztuki, a więc i dzieła muzycznego, dobrze znane są każdemu twórcy. Wszyscy chcemy, by nasza artystyczna wypowiedź poruszała, trafiała do wrażliwości odbiorcy, została odebrana przez kogokolwiek. Choć zdarza się, że potrzeba wypowiedzi jest silniejsza, niż chęć uzyskania rezonansu u odbiorcy. A więc dążymy, by ekspresja, o którą nam chodzi, została dobrze wyrażona przez środki, które do tego celu weźmiemy.

I tu wchodzimy na poziom lingwistyki muzycznej – wiedzy na temat prawideł niewerbalnego języka muzycznego. Zawiera on całą możliwą materię muzyczną i wszystkie procedury posługiwania się nią. Kompozytor jest tym, który musi dokonać wyboru. To element jego warsztatu.

Ale to nie wyklucza słyszenia estetyki, poetyki i także technologii. Więc gdy kompozytor chce się wypowiadać poprzez piśmiennictwo, może mówić o muzyce z dwóch stron: rezultat, założenia ideologiczne, podstawy estetyki lub know how, czyli jak to zrobił. Dylemat: jak dalece odsłonić się lub powiedzieć, ale jednak nie zdradzić za wiele. Bowiem tajemnica tworzenia powinna zawsze pozostawić miejsce do odkrywania.

umiejętności słuchania muzyki (wszak to w niej tkwią korzenie dobrze przeprowadzonej analizy), aby rzeczywiście słyszeć, umiejętności ważnej dla pedagogiki słyszenia.

Pisze o tym Hans Georg Gadamer, zauważając przede wszystkim niebezpieczeństwo bierności w kontakcie ze światem, w tym i światem sztuki, bierności konsumenckiej, wynikającej z wszechdostępności wszystkiego i wszędzie: „ogromne niebezpieczeństwo dla cywilizacji ludzkiej kryje się w bierności, która pojawia się w związku z wykorzystaniem w procesie kształcenia nazbyt wygodnych multiplikatorów. Dotyczy to głównie środków masowego przekazu”¹. Bezskrytyczne korzystanie z tak dostępnego narzędzia wyrodzić się może w zamilowanie, skądinąd zrozumiałe, wyłącznie do rzeczy znanych, do „satisfakcji związanej ze

¹ Hans Georg Gadamer, dz.cyt., s. 69.

swojskością rzeczy. Tutaj, jak sądzę, tkwi źródło kiczu, nie-sztuki (Unkunst); odróżnia się tu słuchem coś, co się już zna. Wcale nie chcemy usłyszeć czegoś innego i cieszymy się tym spotkaniem jako czymś, co człowieka nie zmienia, ale go gnuśnie potwierdza. (...) Wszelki kicz zawiera w sobie często owe dobre chęci, owo przyjazne i usłużne staranie².

Tymczasem tradycja przeszłości (odrzućmy kicz, zostawmy dobrze znaną tradycję) to „muzeum wyobraźni” – Gadamer przywołuje sformułowanie Andre Malraux – konieczne, ale ograniczające nas, gdy tkwimy w nim bez reszty. Gadamer przestrzega: „Sztuka nowoczesna jest dobrym ostrzeżeniem przed wiarą, że nie sylabizując, nie nauczywszy się czytać, można usłyszeć mowę dawnej sztuki”³. A „umieć czytać to znaczy, że litery stają się niezauważalne i zostaje tylko nadbudowujący się sens mowy. W każdym przypadku dopiero spójne ukonstytuowanie sensu jest tym, co pozwala nam powiedzieć: «Zrozumiałem, co tutaj powiedziano». To przede wszystkim sprawia, że spotkanie z językiem form, z językiem sztuki staje się zupełne. (...) Należy się przekonać, że najpierw się trzeba nauczyć każde dzieło sylabizować, a potem czytać, i dopiero wtedy zaczyna ono mówić”⁴.

Uczenie słuchania, wyrabianie tej umiejętności w słuchaczach to zadanie każdego twórcy – poprzez jego dzieła – i każdego pedagoga sztuki, ale także każdego uczestnika kultury, współuczestnika gry, współdziałowca święta wspólnoty, jakim sztuka jest: tak „wygląda zadanie, które sztuka wszystkich czasów i sztuka dnia dzisiejszego stawia przed każdym z nas. Polega ono na uczeniu się słyszenia tego, co tam chce mówić; będziemy musieli przyznać, że celem nauki słyszenia jest przede wszystkim wydobyć się z wszystko niwelującego niewidzenia i niedosłyszenia, które szerzy cywilizacja operująca coraz potężniejszymi bodźcami”⁵. Lissa chce wierzyć, że hermetyczny język sztuki współczesnej jest tymczasowy i z czasem się upowszedni⁶. Tymczasem w obszarze pedagogiki sztuki bezustanne odnoszenie się do dzieła, wnikanie w nie, to punkt centralny wszelkich działań. A że czytanie dzieła, zauważanie jego lingwistycznego i poetyckiego piętra, dramaturgii, ekspresji oraz szerokich kontekstów – historycznych, gatunkowych, stylistycznych, percepcyjnych i recepcyjnych – to zadanie niełatwe, każdy uprawiający sztukę interpretacji dzieła dobrze wie.

Przyznajmy zatem na zakończenie, jak Gadamer w poincie swojego tekstu: „Wrastanie w dzieło sztuki oznacza zatem zarazem wyrastanie ponad siebie. «W ociągającej się chwili jest coś, co można zatrzymać» – oto sztuka dnia dzisiejszego, dnia wczorajszego i wszelka sztuka”⁷.

Wielu współczesnych twórców w sposób szczególny jest uwikłanych, ba – nawet o to obwinianych, w dysharmonię pomiędzy własnymi dziełami a ich społecznym odbiorem. Dyskomfort tego stanu rzeczy potrafi boleśnie uwierać, niekiedy aż ranić poczucie wartości, przyczyniać się do krytycznej samooceny. Dyskusyjność kryteriów stykania się dzieł z odbiorcami stanowi słabe usprawiedliwienie przypartego do muru twórcy, często też utrudnia formułowanie jakichkolwiek postulatów w tej mierze, skierowanych do obu stron. Tymczasem to, co przez niektórych krytyków może być podnoszone do rangi zarzutu, u wielu innych nabiera waloru pozytywnego. Najogólniej określana „niezrozumiałość” sztuki współczesnej wiąże się bowiem ze specjalną wartością, którą ona posiada. Jest nią otwartość, podatność na interpretację. Ta wymaga od odbiorcy, by nie był jedynie biernym konsumentem sztuki, traktującym ją jako jeszcze jeden z dostępnych mu towarów. I taki właśnie odbiorca (w tym i kry-

² Tamże, s. 70.

³ Tamże, s. 64–65.

⁴ Tamże, s. 64.

⁵ Tamże, s. 49.

⁶ Por. Zofia Lissa, dz.cyt., s. 150.

⁷ Hans Georg Gadamer, dz.cyt., s. 71.

tyk) – aktywny, poszukujący, wrażliwy na potencjalne szerokie możliwości zawarte w dziele sztuki współczesnej – pejoratywnie nacechowaną „niezrozumiałość” przekuwa w zachęcającą bogactwem możliwość wielości interpretacji.

Przyglądając się aktualności piękna w naszych czasach, Hans Georg Gadamer konstatuje: „Nieokreśloność odsyłania jest tym właśnie, czym przyciąga nas nowoczesna sztuka i co uświadamia nam doniosłość sensu, szczególnego znaczenia tego, co mamy przed oczami”. I zaraz dodaje: „Jak to jest z tym odsyłaniem ku nieokreśloności? Nazywamy tę funkcję słowem, którego sens ukształtowali niemieccy klasycy Schiller i Goethe: słowem «symboliczność»”⁸. Odsyłanie i skrywanie sensów przez sztukę współczesną tworzy rodzaj gry pomiędzy twórcą a odbiorcą, a „gra jest tak podstawową funkcją życia ludzkiego, iż kultura ludzka bez elementu gry jest w ogóle nie do pomyślenia”⁹. Swoboda, samorzutność, ruchliwość gry to nie tylko zwykła spontaniczna aktywność, ale także system porządkujący jej zasady, obowiązujący wszystkich współuczestników: „To rozum narzuca sobie tutaj reguły”, „potrafi ona [gra – przyp. A.G.] wciągnąć sobą także rozum”¹⁰.

Na styku: dzieło – odbiorca, pojawia się przeświadczenie, że dzieło, a zatem i jego twórca, chcą dać coś do zrozumienia, choćby reguły gry. Zaangażowanie odbiorcy stanowi – jak trafnie podkreśla Gadamer – akt swoistego czytania dzieła, który wymaga refleksji („Zawsze jest prawdą, że aby coś tylko zobaczyć, trzeba coś myśleć w toku patrzenia”¹¹.), i jest dla niego prawdziwym wyzwaniem: to czytanie, którego można i należy się uczyć.

Przemawianie za pomocą symboli to chyba jedna z najbardziej charakterystycznych cech sztuki, w tym także sztuki współczesnej: „Czyż nie jest to właśnie znamieniem moderny, że trawi ją tak głęboka potrzeba symboli, gdyż w całym tym zapierającym dech progresywnym technicznej, ekonomicznej i społecznej wiary w postęp odebrane zostały nam właśnie możliwości ponownego rozpoznania [symboli – przyp. A.G.]”¹².

Nieodzowność symbolizacji wypowiedzi, jakościowego nacechowania materii dzieła, nadanie jej konstrukcji znaczeniowej, zaszyfrowanie wartości poprzez system znaków – może tworzyć, choć niekoniecznie, wypowiedź trudną, niejasną, niełatwą do określenia, ale wielowarstwową, głęboką i podatną na interpretację.

Czysto powierzchniowa, dźwiękowa warstwa dzieła może też stanowić autonomiczną jego część dla słuchacza pragnącego poprzestać na jej doznaniu. Jeśli jednak chce on poszukać czegoś więcej, ma tę możliwość, może się do zaproponowanej przez twórcę gry przyłączyć. Wszak jedynie kompozytor w tej materii ma pewien – jemu tylko właściwy – obowiązek, jak twierdzi Igor Strawiński, z którego spostrzeżeniem w pełni się utożsamiam. Wyraża to przekonanie *expressis verbis* w swojej *Poetyce muzycznej*: „Obowiązkiem, jaki mamy [my, kompozytorzy – przyp. A.G.] wobec muzyki, jest odnajdywanie jej”¹³.

rozdzielenie na lingwistykę i poetykę muzyczną – za Mieczysławem Tomaszewskim¹⁴: „Można by przyjąć, że przed interpretatorem stoją dwa piętra dzieła: piętro lingwistyki muzycznej i piętro muzycznej poetyki. Lingwistyka ogranicza się do tego, co

⁸ Hans Georg Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 41.

⁹ Tamże, s. 29.

¹⁰ Tamże, s. 30.

¹¹ Tamże, s. 39.

¹² Tamże, s. 63–64.

¹³ Igor Strawiński, *Poetyka muzyczna*, tłum. Stefan Jarociński, PWM, Kraków, s. 39–40.

¹⁴ Por.: Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekoniesans*, AM, Kraków 2000.

wspólne: techniczne i językowe, do procedur harmonii i kontrapunktu, do gramatyki i logiki, układów wertykalnych i linearnych. Poetyka zajmuje się tym, co ponad-techniczne, co konstytuuje dzieło jako dzieło, jako rzeczywistość niepowtarzalną, najczęściej poprzez procedury trans-muzyczne. To, co wydaje się najbardziej istotne, to śledzenie relacji dynamicznego związku zachodzącego pomiędzy obu tymi poziomami”¹⁵.

cztery teksty (terminu tego Tomaszewski używa za semiotyką i Romanem Jakobsonem) dzieła muzycznego współlistniejące w nim¹⁶. Pierwszy to tekst muzyczny, który ma charakter intencjonalny¹⁷, i jest efektem aktu koncepcji twórcy. Drugi – tekst dźwiękowy – istniejący realnie i fizycznie, pochodzi z wykonania dzieła. Trzeci – tekst słuchowy – wynika z subiektywnego aktu percepcji odbiorcy konkretnego wykonania. Czwarty – tekst symboliczny – ma charakter intersubiektywny, bowiem jest potwierdzony społecznie i ugruntowany na podłożu kulturowym.

Nicolai Hartmannem – podkreśla, że każde niewypowiedziane zjawisko posiada stronę poznawalną, toteż obok irracjonalnej metafizyczności zawsze istnieje pole, które da się wypowiedzieć.

W rozdziale *Nowych szkiców* Lissa znaczenie dzieła wiąże silnie z osobą jego twórcy: „Wszelkie twory muzyczne są bowiem informacjami o człowieku, który je kreował, wyrastają z potrzeby komunikowania się poprzez te symbole dźwiękowe z innymi ludźmi. (...) Wszelkie dzieła sztuki poprzez własny typ kodu przenoszą znaczenia i informacje”¹⁸.

Mieczysław Tomaszewski docenia również sformułowane przez Umberto Eco pojęcie idiolektu: „wynalezione przez lingwistów, stosowane dziś również przez semiotyków, wydaje się szczególnie nośne. Opiera się na założeniu, że «twórczość polega na gwałceniu – powiedzmy skromniej: na przekształcaniu – norm, kodów, konwencji istniejących, zastanych, odziedziczonych, oraz na tworzeniu (generowaniu) nowych». Idiolektem nazywa U. Eco (to z niego cytata) indywidualną dla danego przedmiotu (pojedynczego utworu, czyjejś twórczości, danego stylu czy gatunku) zasadę przekształceń tego, co dane, zastane, odziedziczone, już istniejące”¹⁹.

Wielu twórców – w tym i kompozytorów – opiera się uznaniu analizy semiotycznej, podobnie zresztą jak i hermeneutycznej, z powodu ujednoznacznienia – jak im się zdaje – semantycznej treści znaku czy w ogóle jakiegokolwiek treści związanej, według analizujących, z ich muzyką. Zwykle większość z nich woli myśleć o muzyce jako sztuce absolutnej, autotelicznej – mówiącej jedynie o samej sobie.

Należał do nich także i Witold Lutosławski, przez wiele lat opierający się interpretacjom swoich dzieł zawierających wyjaśnienie używanych tam, a odkrytych przez badacza, szyfrów, kodów, znaków, symboli. Jednak i on w późnych latach osiemdziesiątych publicznie

¹⁵ Mieczysław Tomaszewski, *Muzykologia wobec współczesności*, w: tenże, *Interpretacja...*, dz.cyt., s. 16.

¹⁶ Por.: Mieczysław Tomaszewski, *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego. Myśli i doświadczenia*, w: tenże, *Interpretacja...*, dz.cyt., s. 20 i n.

¹⁷ Roman Ingarden wszystkie twory kultury określa jako czysto intencjonalne: „Twory kultury wytworzone przez człowieka nie stanowią niczego więcej jak tylko pewnego rodzaju cień rzeczywistości, będąc jedynie tworamii czysto intencjonalnymi. Noszą na sobie tylko pozór istnienia, który charakteryzuje wszelkie duchowe dzieła ludzkie” (Roman Ingarden, *Książeczka o człowieku*, WL, Kraków 1987, s. 16); por.: tenże, *Spór o istnienie świata*, t. II, PWN, Warszawa 1987, r. IX, *Forma I przedmiotu czysto intencjonalnego*, s. 162–211; por.: tenże, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: tenże, *Studia z estetyki*, PWM, Kraków 1973.

¹⁸ Zofia Lissa, *Świadomość historyczna w muzyce i jej rola we współczesnej kulturze muzycznej*, w: tenże, *Nowe...*, dz.cyt., s. 92.

¹⁹ Mieczysław Tomaszewski, *Nad analizą...*, dz.cyt., s. 29.

ujawniał poglądy, które nie tylko nie odrzucają myślenia o muzyce jako nacechowanej znaczeniami, ale pozwalają myśleć, że nie uciekał wtedy, jak wcześniej, od ujawniania powiązań muzyczno-biograficznych w swojej twórczości. Świetnym tego przykładem są rozmowy Iriny Nikolskiej z Lutosławskim, obszernie i wielokrotnie cytowane przez Krystynę Tarnawską-Kaczorowską w tekście *Znaki w muzyce Witolda Lutosławskiego*²⁰. Oto kilka wypowiedzi Lutosławskiego stamtąd zaczerpniętych: „muzyka [jest] integralnym, tajemniczym i niezależnym zjawiskiem, które jednakże jest nierozzerwalnie związane z człowiekiem i jego losem”; „Pragnę gorąco, poprzez moją muzykę, komunikować coś innym ludziom”; po premierze *III Symfonii* w Chicago, we wrześniu 1983 roku: „Pewien miejscowy krytyk napisał w gazecie, że tak dramatyczny utwór muzyczny mógł być zostać skomponowany tylko przez Polaka – i tylko w obecnym czasie”; „kompozytor jest istotą ludzką, której psychika jest niepodzielna. Inaczej mówiąc, psychika ta musi w jakiś sposób reagować na to, co się dzieje w świecie zewnętrznym, i taka czy inna reakcja może ujawnić się w muzyce tworzonej przez tego czy innego kompozytora, aczkolwiek ja nigdy nie byłem świadom tego wszystkiego. Nie ma w tym nic dziwnego, że w muzyce objawia się w jakiś sposób charakter kompozytora wynikający z jego temperamentu. (...) Osobiście zawsze próbuję być powściągliwy na zewnątrz”²¹.

Tarnawska-Kaczorowska w swoim tekście opiera się także na znamienym cytacie Henri’ego Michaux: „Muzyka [to] sztuka odtwarzająca w słuchaczu ślad chwili, której zaznał kompozytor (...) muzyka chłonie wszystko, co wokół niej się znajduje, wydziela to później z potem i na nowo przywraca do życia. Ten fatalny osad gromadzi w dziele kompozytor, który mniema, iż zdołał oddzielić się od wszystkiego, co przypadkowe”²².

Mniej zaskakują podobne w wymowie wypowiedzi Tadeusza Bairda, jak ta: „Przyznaję, że w kompozycji muzycznej notuję swoje stany psychiczne. W tym sensie nie traktuję muzyki jako kunsztownego organizowania dźwięków w czasie. Jest ona autobiograficznym zapisem dokonany za pomocą dźwięków”²³.

Zaczerpnięty od Suzanne Langer termin „forma znacząca”²⁴ został tu wybrany co najmniej z kilku powodów.

Po pierwsze, sformułowany przez nią nowy sens muzyki autorka widzi w tym, że muzyka jest sztuką znaczącą i komunikującą.

Po drugie, Langer rozumie muzykę jako język form symbolicznych (a więc język pojmowany metaforycznie, bez określonego słownika), dookreślając, że chodzi tu o symboliczną formę uczuć. Znaczy to, iż muzyka, według niej, to nie bezpośrednia ekspresja

²⁰ Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, *Znaki w muzyce Witolda Lutosławskiego*, w: „Muzyka” 2002, nr 1. Por. także: tejeż, *III Symfonia Witolda Lutosławskiego: Interpretacja hermeneutyczna*, w: *Muzyka w okresie zaborów. Materiały 25. Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej, Warszawa, listopad 1995*, red. Krzysztof Bylica, Warszawa 1997; *Les espaces du sommeil na baryton i orkiestrę do słów Roberta Desnos Witolda Lutosławskiego*, „Teksty” 1981, nr 2; *Muzyka żałobna na orkiestrę smyczkową Witolda Lutosławskiego*, w: *Witold Lutosławski. Prezentacje. Interpretacje. Konfrontacje. Materiały sympozjum naukowego, Warszawa, kwiecień 1984*, red. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1985; *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę Witolda Lutosławskiego*, w: *Muzyka w muzyce. Spotkania muzyczne w Baranowie*, red. Teresa Malecka, Leszek Polony, PWM, Kraków 1980.

²¹ Irina Nikolska, *Conversation with Witold Lutosławski (1987–92)*, tłum. Walerij Jeromin, Stockholm 1994, za: Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, *Znaki...*, dz.cyt., s. 3–8.

²² Henri Michaux, *Zjawisko zwane muzyką*, tłum. Krzysztof Andrzej Jeżewski, „Res Facta” 1968, nr 2, s. 32–33, za: Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, *Znaki...*, dz.cyt., s. 7.

²³ *Mówi Tadeusz Baird. Sztuka utrwalająca życie (zredagowała Krystyna Tarnawska-Kaczorowska)*, „Polska” 1979, nr 4 (296), s. 47, w: Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, *Tadeusz Baird. Głosy do biografii*, Musica Iagellonica, Kraków 1997, s. 43.

²⁴ Termin pochodzi z: Suzanne Langer, *Feeling and Form*, Nowy Jork 1953, s. 32, za: Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, Musica Iagellonica, 1997, s. 375. Wprowadzenie zostało oparte na Enrico Fubini, dz.cyt., s. 370–382 oraz Suzanne Langer, *Nowy sens...*, dz.cyt.

uczuciu, ale ich model, przy czym autorka także wyraża przekonanie, że muzyka uczuć nie wyraża, ale je ujawnia, ukazuje.

Po trzecie, Langer wiąże ekspresję z logiką, mówiąc o logice ekspresji względnie logicznej ekspresji lub o odzwierciedlaniu przez muzykę morfologii uczuć.

Po czwarte, zaznacza, że muzyka stwarza specyficzny typ czasu – wirtualny, czas słyszalny o uchwytnej formie i ciągłości. A podstawowym jego aspektem są zdarzenia, ich przygotowanie, przeprowadzenie, zakończenie, tworzące swoisty rytm napięć i odprężeń.

Po piąte wreszcie, tak rozumiane znaczenie, dające uchwycić się intuicyjnie, odczytać można przez dostrzeganie jakości emotywnych muzyki. Tu można dodać do stwierdzeń Langer rozumienie znaczenia, prezentowane przez Leonarda B. Meyera, znaczenia rozumianego jako zestaw relacji elementów struktury dzieła oddziałujący na słuchacza szczególnie poprzez kategorię oczekiwania. Uzupełnieniem będzie podkreślenie, iż chodzi tu o znaczenie absolutne, tj. w kontekście konkretnego dzieła, oraz komplementarne, tj. obejmujące zarówno intelektualne rozumienie i percepcję, jak też kodowanie i wywoływanie uczuć i emocji.

Borisa de Schloezer: „muzyka nie posiada znaczenia, lecz jest znaczeniem”²⁵,

Zofii Lissy, że przekaz sensów tworzy multiwalentność dzieła²⁶,

cechą człowieka bowiem, podkreślaną przez Romana Ingardena, jest tworzenie wartości, a tak zaistniałe – według filozofa – noszą piętno osobowości twórcy.

A jaka jest rola twórcy? Za Igorem Strawińskim należy zgodzić się, że: „Funkcją twórcy jest przesiewanie elementów dobieranych przez niego, gdyż tak być musi, że działalność ludzka narzuca sobie samej granice. Im bardziej sztuka jest sprawdzana, limitowana i wypracowywana, tym bardziej jest wolna”²⁷. „Wszelka sztuka wymaga wyboru”²⁸.

Nawiasem mówiąc, narzucanie sobie granic być może powinno dotyczyć także autoanalizy, gdyż „w tak delikatnym temacie powiedzieć za dużo to wielopoziomowa zdrada”²⁹ – jak przestrzega Aleksander Kościów.

Przestrzega i Ingarden: „Niekiedy człowiek zagubiony w czasie stara się siebie przez to utrwalić, że usiłuje zamknąć siebie w swym dziele”³⁰, i dodaje, że to złudne przeświadczenie i daremna tęsknota.

Jednak z drugiej strony filozof spostrzega sytuację napawającą optymizmem. Twórca „wytwarza (...) zupełnie nową rzeczywistość (...). Raz wytworzona, stanowi ona potem znamieny składnik otaczającego go świata”³¹. Co więcej, te zgoła niepożyteczne przedmioty, jakimi jawią się dzieła sztuki, są „potrzebne dla niego i dla jego życia psychicznego”, są przy tym „bogacące niezmiernie świat, w którym żyje”³². „Ta nowa rzeczywistość, przynależna do człowieka, tworzy dlań pewnego rodzaju atmosferę konieczną do nadania jego życiu nowego sensu i nowego znaczenia, które w ten sposób przekształca każdy jego czyn i całą jego rolę w świecie, iż gdyby były jego pozbawione, człowiek nie mógłby już zaakceptować swego

²⁵ Boris de Schloezer, *Introduction à J.S. Bach. Assai d'esthétique musicale*, Paryż 1947, s. 24, w: Enrico Fubini, dz.cyt., s. 365.

²⁶ Zofia Lissa, dz.cyt., s. 84.

²⁷ Igor Strawiński, dz.cyt., s. 47–48.

²⁸ Tamże, s. 50.

²⁹ Aleksander Kościów, *Idiom kryptopolisemii – krótka analiza techniki i idei utworów typu «Liber»*, w: *Teksty o muzyce współczesnej*, red. Marian Borkowski, AMFC, Warszawa 2004, s. 136.

³⁰ Roman Ingarden, dz.cyt., s. 61.

³¹ Tamże, s. 29–30.

³² Tamże, s. 31.

własnego istnienia”³³. Trzeba wielkiej siły, by w imię wartości przekraczać samego siebie: „bez tego wysiłku wyrastania ponad samego siebie człowiek zapada z powrotem i bez ratunku w swoją czystą zwierzęcość, która stanowi jego śmierć”³⁴.

Ingardenowskie wartości mają charakter uniwersalny, a filozof zawsze widzi człowieka w ich służbie: „To, co wartością nazywamy: dobro, piękno, prawdziwość, sprawiedliwość itd., to nie znajduje się w owej fizyko-biologicznej podbudowie naszego ludzkiego świata, lecz występuje dopiero właśnie w owej przez nas wytworzonej i dla człowieka właściwej, nadbudowanej rzeczywistości, albo też przynajmniej – jak dobro w znaczeniu moralnym – przez nią się przejawia lub wymaga jej wytworzenia dla swego ucieleśnienia”³⁵. I zaraz w przypisie dodaje: „Dla człowieka jest istotne jedynie to, że w ogóle dociera do tej sfery bytu, które wartości stanowią”³⁶.

Głęboko humanistyczna postawa Ingardena każe człowiekowi, z jego kreacyjnymi właściwościami, szukać siebie, co tak jest ważne dla każdego twórcy: „Pozostać zaś przy sobie to znaczy nie tylko zwiększyć samowiedzę własnego «ja» w różnych jego kolejach, lecz nadto mieć się we władzy swojej i w starciu z przeciwnościami losu, z sobą, z zagadnieniami życia budować siebie samego jako wciąż wzmagającą się moc wewnętrzną. Zaufać sobie i swemu istnieniu”³⁷.

Trzeba wiele samoświadomości, samokontroli i pokory w widzeniu w sobie człowieka – twórcy, humanisty. Chciałoby się móc odpowiedzieć tak, jak Ingarden, na pytanie: kim jestem?: „Raz powstały, bez względu na to, z jakich sił i na jakim podłożu, jestem siłą, która sama siebie mnoży, sama siebie buduje i sama siebie przerasta, o ile zdoła się skupić, a nie rozproszy się na drobne chwile ulegania cierpieniu lub poddawania się przyjemności. Jestem siłą, która – w ciele żyjąca i ciałem się posługująca – ślady ciała na sobie nosi i jego działaniu nieraz podlega, ale zarazem, raz to ciało ujarzmiwszy, wszelkie jego możliwości na wzmoczenie samej siebie obraca. Jestem siłą, która raz w świat sobie obcy rzucona, świat ten sobie przyswaja i ponad to, co zastaje, nowe – dla swego życia niezbędne – dzieła wytwarza. Jestem siłą, która się chce utrwalić – w sobie, w swym dziele, we wszystkim, z czym się spotyka – czując, że wystarczy tylko jedna chwila odprężenia czy zapomnienia, a samą siebie rozbije, samą siebie zatraci, unicestwi. Jestem siłą, która największe skarby zachwyty i szczęścia w tęsknocie sobie uraja i do nich urzeczywistnienia dąży, ale wszystkich ich zrzec się gotowa za samą możliwość przetrwania. Jestem siłą, która się ostaje w przeciwnościach losu, gdy czuje i wie, że swobodnym swym czynem niebytu wywoła to, co po niej pozostanie, gdy sama się już w walce spali. Jestem siłą, co chce być wolna. I nawet trwanie swoje wolności poświęci. Ale zewsząd pod naporem sił innych żyjąca, niewoli zaródcz sama w sobie znajduje, jeśli się odpręży, jeżeli wysiłku zaniedba. I wolność swoją utracą, jeżeli się sama do siebie przywiąże. Trwać i być wolna może tylko wtedy, jeżeli siebie samą dobrowolnie odda na wytwarzanie dobra, piękna i prawdy. Wówczas dopiero istnieje”³⁸.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 25.

³⁵ Tamże, s. 37.

³⁶ Tamże, s. 37, przypis 5.

³⁷ Tamże, s. 63.

³⁸ Tamże, s. 68–69.

- Adorno Theodor W., *Filozofia nowej muzyki*, tłum. Fryderyka Wayda, Warszawa 1974.
- Bielawski Ludwik, *Muzyka jako system fonologiczny*, „Res Facta” 1969, nr 3.
- Bocheński Józef M., *Współczesne metody myślenia*, W drodze, Poznań 1992.
- Borkowski Marian, *Elementy mojego języka muzycznego*, w: *I Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. Alicja Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 1999.
- Borkowski Marian, *O sztuce kompozycji (I i II Refleksja)*, w: „Quo vadis?” 2002, nr 1.
- Bristiger Michał, *Muzykologia a lingwistyka. Zagadnienia z pogranicza dyscyplin*, w: *Muzyka w kontekście kultury*, red. Leszek Polony, PWM, Kraków 1978.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. 1, PWM, Kraków 1983, t. 2, PWM, Kraków 1987.
- Dahlhaus Carl, *Forma*, tłum. Michał Bristiger, „Res Facta” 1970, nr 4.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. F. Blume, 16 t., Kassel 1999–2006 (personal), 26 t., Kassel 1994–2006.
- Dziembowska Elżbieta, *Koncepcja realnego kształtu dzieła muzycznego*, „Muzyka” 1979, nr 4.
- Eggebrecht Hans H., *Uwagi o metodzie analizy muzycznej*, „Res Facta” 1973, nr 7.
- Fubini Enrico, *Historia estetyki muzycznej*, Musica Iagellonica, Kraków 1997.
- Gadamer Hans Georg, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.
- Gronau Alicja, *Wielowarstwowość / Poliwarstwowość / Multiwarstwowość*, w: *I Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. Alicja Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 1999.
- Guczalski Krzysztof, *Znaczenie muzyki, znaczenie w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Suzanne Langer*, PWM, Kraków 1999.
- Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: tenże, *Studia z estetyki*, PWM, Kraków 1973.
- Ingarden Roman, *Książeczka o człowieku*, WL, Kraków 1987.
- Ingarden Roman, *Spór o istnienie świata*, t. II, PWN, Warszawa 1987.
- Jabłoński Maciej, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzycznej Eero Tarastiego*, Poznań 1999.
- Kneif Tibor, *Co to jest semiotyka muzyczna?*, w: *Wokół słowa, sensu i struktury w muzyce*, zeszyt naukowy nr 1, PWSM, Kraków 1977.
- Kościów Aleksander, *Idiom kryptopolisemii – krótka analiza techniki i idei utworów typu «Liber»*, w: *Teksty o muzyce współczesnej*, red. Marian Borkowski, AMFC, Warszawa 2004.
- Langer Suzanne K., *Feeling and Form*, New York 1953.
- Langer Suzanne K., *Nowy sens filozofii*, tłum. Alina H. Bogucka, PIW, Warszawa 1976.
- Lissa Zofia, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1975.
- Malecka Teresa, Polony Leszek (red.), *Muzyka w muzyce. Spotkania muzyczne w Baranowie*, PWM, Kraków 1980.
- Meyer Leonard B., *Emocja i znaczenie w muzyce*, tłum. Antoni Buchner i Karol Berger, PWM, Kraków 1974.
- Michaux Henri, *Zjawisko zwane muzyką*, tłum. Krzysztof Andrzej Jeżewski, „Res Facta” 1968, nr 2.
- Pociej Bohdan, *Opis – analiza – interpretacja*, „Res Facta” 1970, nr 4.
- Pociej Bohdan, *Idee – Dźwięk – Forma*, PWM, Kraków 1972.
- Piotrowska Maria, *Muzyka i epifania (fragmenty hermeneutyczne)*, Roczniki Teologiczno-Kanoniczne, t. XXXIV, z. 7, KUL, Lublin 1987.
- Piotrowska Maria, *Tezy o możliwości hermeneutyki muzycznej w świetle stu lat jej historii*, Warszawa, 1990.
- Polony Leszek, *Dlaczego hermeneutyka? Z zagadnień filozofii muzyki*, AM, Kraków 2002.
- Ricouer Paul, *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa 1989.
- Strawiński Igor, *Poetyka muzyczna*, tłum. Stefan Jarociński, PWM, Kraków 1980.
- Tarnawska-Kaczorowska Krystyna, *Znaki w muzyce Witolda Lutosławskiego*, „Muzyka” 2002, nr 1.
- Tarnawska-Kaczorowska Krystyna, *Tadeusz Baird. Głosy do biografii*, Musica Iagellonica, Kraków 1997.
- Tomaszewski Mieczysław, *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego. Myśli i doświadczenia*, „Res facta” 1982, nr 9.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, AM, Kraków 2000.