

PATRYCJA SOSNOWSKA

„NIE MA KONSONANSU BEZ DYSONANSU”

A. Chęćka-Gotkowicz *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego* Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

Długie godziny żmudnych ćwiczeń, praca w pocie czoła. Często brak czasu na inne przyjemności. Kłębowa nut powtarzających się w nieskończoność, aż do znużenia. Czasem nawet senne koszmary uciekających z pamięci dźwięków. Można zwariować... I po cóż to wszystko? Dla jednorazowego, ulotnego momentu obcowania z dziełem podczas koncertu czy recitalu? Tak, dla samego odbiorcy i dla samych siebie. Dla doświadczenia prawdziwego piękna. Marzą o tym sami artyści, ale pragną, aby i ich słuchacze również mogli go dotrzeć. Czy warto tak się starać? Oczywiście, że warto, choć niejednokrotnie przychodzi zmierzyć się z ostrą krytyką, niestety, nie zawsze rzetelną. Chociaż prawdziwe arcydzieło muzyczne nie powinno krytyki się lękać, to jego wykonawca może się jej obawiać. Od niepamiętnych czasów dzieła muzyczne zawsze poznawane były dzięki swoim wykonaniom i wykonania owe podlegały osądowi krytyków. Nie ma konsonansu bez dysonansu¹. Parafrazując starą muzyczną zasadę, można rzec, iż nie ma wykonania bez jego oceny. W jaki sposób zatem rzetelnie ocenić wykonanie utworu muzycznego? Jakie trudności czyhają na tych, którzy podejmują się oszacowania wartości kompozycji – jej wykonania? Jakimi kompetencjami powinien

¹ Konsonans jest to współbrzmienie lub następstwo co najmniej dwóch dźwięków dające wrażenie zgodności. Dysonans jest przeciwieństwem konsonansu, czyli dysonans to współbrzmienie lub następstwo co najmniej dwóch dźwięków dające wrażenie niezgodności. Konsonanse i dysonanse tworzą całą paletę interwałów (muzycznych współbrzmień i następstw dźwiękowych), jednak inaczej niż w matematycznych zasadach, dwa dysonanse nie zawsze dadzą konsonans, a dwa konsonanse mogą dać dysonans.

być obdarzony krytyk muzyczny? Wreszcie komu wolno, a kto powinien dzieło oceniać? Na te i inne pytania próbuje odpowiedzieć w książce *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego* Anna Chęćka-Gotkowicz. Autorka rozpatruje zagadnienie z punktu widzenia estetyki i filozofii sztuki. Materiał analiz ogranicza do solowych wykonań tzw. muzyki klasycznej (kręgu zachodniego), utrwalonych w postaci tradycyjnego zapisu nutowego. Kolejne rozdziały książki odnoszą się do tytułowych dysonansów, z których istnienia zdawano sobie dotychczas sprawę, choć może nie zawsze odnoszono je do sfery krytyki muzycznej.

Dysonans pierwszy: *Partytura a wykonanie*

W rozdziale pierwszym powraca znany już bardzo dobrze problem tożsamości dzieła muzycznego i jego ontologicznej złożoności. Autorka wywołuje do tablicy najważniejszych znawców tej kwestii, między innymi Romana Ingardena. Rozwiązanie problemu wydaje się oczywiste, ale tylko z pozoru. Przyzwyczajeni jesteśmy patrzeć na utwór muzyczny przez pryzmat jego wykonania. Jednak każde nowe wykonanie rzuca inne światło na dane dzieło. W tym miejscu Anna Chęćka-Gotkowicz stawia bardzo ważne pytanie. Czy utwór muzyczny wolno utożsamiać z pewną klasą wykonań, opartych na ścisłej realizacji zadań zawartych przez kompozytora w partyturze, czy winno się zdecydowanie odróżnić samo dzieło od jego dźwiękowych konkretyzacji?² Takie ujęcie daje nam element pośredniczący między dziełem muzycznym a jego wykonaniem, partyturę. Partytury nie można bowiem utożsamiać z utworem, gdyż pełni jedynie funkcję schematu dzieła. Dzieło zaś jest przedmiotem czysto intencjonalnym i jest intersubiektywnie dostępne dla aktów poznawczych różnych odbiorców³. Kiedy przyjrzeć się temu bliżej, można zauważyć pewne braki, stwarzające miejsce dla wszelkich domysłów i niedopowiedzeń. Już sama partytura jest tego najlepszym dowodem. To partytura jest źródłem różnych rozwiązań, a nawet różnych stylów wykonawczych, które dają się usprawiedliwić poprzez możliwość rozmaitych interpretacji tekstu nutowego⁴. Nie ma w niej dokładnie ustalonych wszystkich intencji kompozytora. Choć tworząc zapis nutowy, stara się on precyzyjnie określić swoją wolę za pomocą notacji muzycznej, to jednak pozostaje sfera, którą trudno jest zdeterminować, jak tempo, czas,

² A. Chęćka-Gotkowicz *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego* Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009 wyd. cyt. s. 15–16.

³ R. Ingarden *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, cyt. za: A. Chęćka-Gotkowicz *Dysonanse krytyki...* wyd. cyt. s. 16.

⁴ A. Chęćka-Gotkowicz *Dysonanse krytyki...* wyd. cyt. s. 33.

w jakim dzieło winno zostać wykonane, prędkość i różnice zmian agogicznych czy dynamicznych⁵. Owszem, kompozytor ma do swojej dyspozycji szereg nazw opisujących charakter, jaki w danym utworze chce uzyskać, ale przez jednego odtwórcę np. *vivo*⁶ wykonane będzie bardzo śpiesznie, niemalże ekspresowo, u innego *vivo* będzie po prostu szybkie. Wszelkie wykonanie zdaje się tedy artystyczną adaptacją tekstu nutowego, nową za każdym razem (nawet jeśli jest nim to samo wykonanie przez tego samego muzyka). Poza takimi niuansami istnieją jeszcze inne, na które autorka zwraca uwagę, np. problem faktury instrumentalnej. Dzieło może zostać przetranskrybowane (przetranponowane) na inny instrument niż ten, na jaki zostało napisane. Zatem mamy tu odmienną sytuację. Coś, co zostało przez kompozytora dokładnie określone (skład wykonawczy) – zostało zmienione. W pewnym sensie powstaje więc nowe dzieło bądź co najmniej nowa jego interpretacja.

Nie jest też tak, że dzieło muzyczne, partytura i wykonanie nie mają wspólnych cech. Może nawet więcej: są od siebie bardzo zależne. Luki niedopowiedziane w partyturze są wypełnione dopiero przez wykonanie, dzięki czemu dzieło staje się pełniejsze. W tym miejscu autorka prowadzi dyskurs między poglądami Romana Ingardena a Andrzeja Pytlaka. Według tego pierwszego wykonanie jest ulotną, jednorazową wizją utworu, do której nie można już wrócić. Drugi natomiast uważa, że możemy wrócić do takiego wykonania między innymi dzięki naszej pamięci, i porównać je z innymi znanymi nam interpretacjami w celu głębszego poznania utworu. Problemem nie jest tu sama egzystencja dzieła, lecz jego istnienie w świadomości odbiorcy, który rzadko kiedy, odbierając konkretne wykonanie, myśli o samym dziele. Postrzega właściwie wyłącznie wykonanie. Postrzega je oczywiście przez pryzmat własnych wyobrażeń o wykonaniu takim, jakie chciałby usłyszeć. Tym samym dochodzi autorka do ostatniego elementu pierwszego dysonansu – subiektywizmu w odbiorze dzieła oraz subiektywizmu w jego wykonaniu i krytyce o nim.

Dysonans drugi:

Wartości kompozycji a wartości wykonania

Dalsze rozważania Anna Chęcka-Gotkowicz snuje wokół różnicujących kompozycję i wykonanie elementów. Autorka stawia pytanie, czym właściwie powinno legitymować się wykonanie, aby odkrywać warto-

⁵ Dynamika to natężenie siły dźwięków i jego zmiany w utworze. Agogika określa muzyczne tempo i jego zmiany.

⁶ *Vivo* – żywo, żwawo.

ści utworu oraz zaistnieć jako znaczące wydarzenie artystyczne. Zatem ukazać wartości kompozycji niejako poprzez wartości wykonania? Niekoniecznie. Refleksje zmierzające do odpowiedzi na ten problem krążą wokół wielu aspektów, by ostatecznie ukazać, że każda kompozycja ma swoją unikatową wartość, a wykonanie zawsze oceniamy w pewnych podobnych kategoriach, których istnienie jest niezależne od utworu. Trudności pojawiają się w momencie oceny. Po pierwsze, należy zastanowić się nad kwestiami ogólnymi: jakie było ogólnie to wykonanie, jaki stosunek miał czas realny (nasz, rzeczywisty) do czasu muzycznego, w jaki sposób wykonawca operował zmianami agogicznymi w kontekście obu tych czasów. Kiedy uzyskamy pełne odpowiedzi na te pytania, powinniśmy okiem krytyka spojrzeć na dane wykonanie i dzieło z punktu widzenia trwania i wieczności. Roger Scurton słusznie podkreślał pewną ulotność bytu muzycznego względem naszego czasu. Z jednej strony, wykonanie dzieła muzycznego jest jego realnym stawaniem się tu i teraz, z drugiej – świat muzyczny zdaje się wciągać swoich odbiorców do innego wymiaru, wymiaru, w którym teraz trwa wiecznie⁷. Dopiero z takiej perspektywy możemy właściwie ocenić wartości wykonania. Wśród nich autorka wymienia: ekspresję wykonania, jego autentyczność, spójność formalną i przejawianą przez interpretację wirtuozerię (lecz rozumianą jako całokształt warsztatu technicznego muzyka, a nie tylko „sprawne przebieganie palcami”⁸). To ich oczekuje się po wykonaniu, które ma pretendować do miana wartościowego. Istotne jest, by walory te, współwystępując w interpretacji, uzupełniały się nawzajem. Ekspresja wykonania, aby zaistnieć w czytelny sposób, wymaga obecności elementu wirtuozostwa, bez niego bowiem wykonawca nie dysponuje środkami przekazu treści ekspresyjnej. Ekspresja wymaga też autentyczności rozumianej jako oryginalność, a także autentyczności rozumianej jako zgodność z zapisem nutowym, stylem utworu oraz tradycją wykonawczą. Z kolei porywająca wirtuozeria, która niekiedy bywa w wykonaniu głównym przykuwającym uwagę słuchacza atutem, winna być podporządkowana treściom ekspresywnym i zrozumieniu przez wykonawcę formy utworu⁹. Wykonania charakteryzujące się taką spójnością mogą reprezentować to, co w filozofii niekiedy nazywane jest „głębią muzyki”. Na koniec warto zastanowić się jeszcze nad jednym punktem: na ile dane wykonanie było twórczą interpretacją danego dzieła muzycznego przez konkretnego artystę.

⁷ Por. A. Chęćka-Gotkiewicz *Dysonanse krytyki...* wyd. cyt. s. 62.

⁸ Określenia takiego używa się często w żargonie muzycznym do strywalizowania ostatniego, najtrudniejszego do osiągnięcia w pełni elementu warsztatu wykonawczego.

⁹ A. Chęćka-Gotkiewicz *Dysonanse krytyki...* wyd. cyt. s. 95–96.

Dysonans trzeci: *Oczekiwania i gust odbiorcy a rzetelna ocena*

Na kolejnym szczeblu rozmyślań o krytyce uwaga autorki skupia się na predyspozycjach i kompetencjach odbiorcy, bowiem to od nich zależy postawiona przez niego ocena estetyczna. W tej sferze najwięcej pułapek i trudności. Nie każdy bowiem, kto wydaje sąd, opinie po wysłuchaniu, np. koncertu, jest odpowiednio do tego przygotowany. Warto wspomnieć, że do właściwego, prawdziwego przeżycia muzyki jest nam potrzebna przynajmniej podstawowa wiedza z tego zakresu. Skoro wymaga się od muzyków, by zgłębiali nie tylko tajniki swojego rzemiosła, ale poszerzali je również o wiedzę teoretyczną, winno się wymagać od słuchaczy podobnej postawy, a już w szczególności od tych, którzy uzurpują sobie prawo do wydawania opinii. W końcu wiedza muzyczna nie jest tajemną magią dostępną tylko dla wybranych. Jednak... Nawet gdyby wszyscy odbiorcy dzieł muzycznych byli wykształceni, to ich oceny znacznie by się od siebie różniły. Dlaczego? Każdy człowiek ma zupełnie inną psychikę, inaczej odczuwa, posiada odmienny system wartości (choć może on się w dużej mierze pokrywać z systemami innych osób). Sytuację tę pogarsza dodatkowo fakt, że nie wszyscy, niestety, słuchacze wydający sądy o muzyce mają chociaż nikłe o niej pojęcie. W tym miejscu autorka, za Marią Gołaszewską, przedstawia podział ocen na pozorne, hipotetyczne, intuicyjne i oceny *sensu stricto*. Właściwie tylko te ostatnie są w pełni świadomie skierowane na wykrycie wartości obecnych w ocenianym przedmiocie¹⁰ (tu konkretnym utworze muzycznym). Aby odrobinę ułatwić sprawę, Chęćka-Gotkiewicz przedstawia kryteria oceny wykonania dzieła muzycznego. Przywołuje tu standardowe punkty, według których jury dorosłych konkursów ocenia prezentacje poszczególnych kandydatów, a są nimi m.in.: zwięzła i konsekwentna koncepcja całości wykonania, precyzyjne opracowanie szczegółów wykonawczych, właściwe tempo, konsekwentne podczas całego utworu, muzyczna dojrzałość, właściwy rodzaj i siła ekspresji, umiejętne wydobycie charakterystycznych cech utworu, zrozumienie stylu kompozytora, frazowanie, jakość brzmienia, sprawność techniczna, brak usterek pamięciowych, konsekwentne budowanie dynamiki, precyzja rytmiczna, właściwa pedalizacja (u pianistów)¹¹. Przy tej okazji pokazanych zostaje kilka niedociągnięć samych konkursowych kryteriów i sposobu ich wykorzystywania, ale także brak paru istotnych kwestii oraz fakt, że do następných punktów każdy podejdzie inaczej, a w przypadku, kiedy

¹⁰ Tamże, s. 119.

¹¹ Tamże, s. 146.

oceny dokonuje zwykły meloman, to mało prawdopodobne, by dokładnie zgłębiał wszystkie te paragrafy. Poza tym do wydania jakiegokolwiek sądu o muzyce potrzebna jest ogromna (najlepiej wrodzona, choć można się jej wyuczyć) wrażliwość artystyczna.

Czy możliwy jest obiektywny sąd estetyczny?

Ostatnia część pracy, określona przez autorkę jako *Dysonujące pytanie*, wydaje się kwintesencją poprzednich rozważań i zarazem najmocniejszym członem rozprawy. Chęćka-Gotkowicz stara się w nim dociec, czy możliwy jest obiektywny sąd estetyczny. Nakreśla przy tym obraz nie tylko idealnego wykonania, lecz również idealnego odbiorcy (i używa tu całej gamy dostępnych w muzyce barw). Zastrzega jednak, że to tylko teoria, bo gdyby zaistniał idealny odbiorca i idealne wykonanie, zaistniałyby też idealne warunki do wydania sądu obiektywnego¹². Tymczasem rzeczywistość nie jest dla nas łaskawa. Każdy recenzent, bez wyjątku, popada w pułapkę subiektywizmu, a gdy uda mu się wyplątać z tych sieci, czekają na niego inne niebezpieczeństwa, wyszczególnione przez autorkę jako błędy krytyki. Nie waha się ona pisać o bezradności krytyków muzycznych wobec najnowszej muzyki, braku dokonywanych przez nich interpretacji i analiz ocenianego dzieła – wreszcie o zawodowej rutynie i zwykłym niedbalstwie. Ocena wykonania dzieła muzycznego, mimo wielowiekowej tradycji krytyki, nadal stwarza trudności, co więcej – budzi nawet kontrowersje.

Dysonanse krytyki, mimo licznych odwołań autorki do niełatwych prac z zakresu estetyki i filozofii sztuki, stanowią przykład klarownego, przyjmującego popularno-naukowy charakter wywodu. Tym samym ma on szansę dotrzeć nie tylko do tych, którzy zajmują się krytyką zawodowo. Książkę polecam więc wszystkim, którzy mają do czynienia z utworem muzycznym w jakiegokolwiek formie. Zapewne szczególne z niej korzyści wynieść mogą krytycy muzyczni, którzy życzliwszym okiem spojrzą na wykonawców: dostrzegą trud, jaki wkładają artyści w przygotowanie interpretacji, a także przeszkody, jakie czyhają na muzyków. Autorka nie zaprasza tym samym do pobłażliwego słuchania i oceniania pracy wykonawców–muzyków zawsze na ich korzyść. Jest to raczej zachęta do bardziej wnikliwego spojrzenia na dane dzieło i jego wykonanie. W komunikacyjnym łańcuchu kompozytor – wykonawca – odbiorca ważne jest każde ogniwo i wszystkie powinny być ciągle doskonalone. A któż ma doskonalić odbiorców, jak nie dobry krytyk! W ogromnym stopniu to właśnie krytyce powierzono brzemień edukacji potencjalnych

¹² Tamże, s. 198.

słuchaczy. To oni decydują w dużej mierze o artystycznym „być albo nie być” kompozytora–twórcy, samego dzieła i wykonawcy (nie zawsze tylko odtwórcy). Nie o oceny krytyków, konkursowe nagrody czy jednorazowe bisy jest przecież ta rozgrywka, ale o coś więcej – o współtworzenie historii. Jako kompozytor, który zostawia partytury potomnym. Jako wykonawca przekazujący wizję utworu, urzeczywistniający go. Również jako krytyk, kształtujący opinie i sądy, ale także stymulujący opinie innych ludzi, nawet tych żyjących już po jego śmierci. Warto sięgnąć do tego tekstu, by nauczyć siebie samego, po pierwsze, słuchać muzyki, po drugie – ją oceniać. Można też do książki zajrzeć tylko po to, by obejrzeć groteskowe rysunki Wilhelma Buscha z cyklu *Der Virtuos. Ein Neujahrkonzert*, będące trafioną interpretacją relacji pomiędzy wykonawcą a jego krytykiem–słuchaczem.

Patrycja Sosnowska – e-mail: patusart@gmail.com