

Barbara BUCZEK

Obecność kompozytora w tworzonych przez niego dziełach muzycznych

Вопрос присутствия композитора в создаваемых им музыкальных произведениях

Problems Concerning the Presence of the Composer in His Music

Wraz z historycznym rozwojem muzyki wzrastało znaczenie roli kompozytora w procesie powstawania utworu. Zjawisko to zaznaczyło się w sposób szczególnie charakterystyczny w ciągu ostatnich stuleci w kręgu kultury europejskiej. Tu pojawia się pytanie o istotę i następstwa zwiększającej się więzi między indywidualnością kompozytora a jego dziełem. Zagadnienia te obejmują cały proces twórczy — od etapu wstępnego, etapu prekompozycji, aż po włączenie utworu w żywe *universum* kultury.

KOMPOZYTOR WOBEC OBSZARU MOŻLIWOŚCI

Pierwszy zamysł utworu, modelowany i udoskonalany w wyobraźni autora, zarysowuje się jako wynik wyboru dokonanego wśród możliwości pozostających do dyspozycji kompozytora. Ich obszar w określonej epoce wyznaczają wypracowane wcześniej, a także aktualnie tworzone oraz dopiero potencjalnie istniejące: środki, cele, idee, ujęcia formalne, koncepcje estetyczne (a nawet filozoficzne); bardzo istotne są tu także perspektywy ich dalszych rozwinięć oraz wszelkie ewentualne powiązania o coraz wyższym stopniu komplikacji. Ideał postępowania, bez względu na to, w jakim stopniu uświadamiają go sobie czy też przeczuwają kompozytorzy, ma postać prostą: z całego obszaru możliwości należy wybrać dla swojego utworu te, które uzna się za najlepsze.

Wyobrażenie o możliwościach muzyki pozostaje w bezpośrednim związku z indywidualnymi uzdolnieniami, fantazją i wrażliwością kompozytora, a także z jego doświadczeniami, wykształceniem i wiedzą. Współdecydują tu również inne, bardziej ogólne cechy osobowości twórcy, takie m. in. jak zmysł odkrywczy,

odwaga i niezależność myślenia, zdolności konstrukcyjne i destrukcyjne, potrzeba eksperymentowania, pasja poznawcza, otwartość wobec nowych wartości i umiejętność dostrzegania ich w postaci załączkowej, dar syntezy oraz potrzeba przekraczania domniemanych granic; duże znaczenie ma tu również zdolność dostrzegania odległych konsekwencji istniejącego stanu rzeczy, rozległość horyzontów myślowych, niezawisłość sądów, pomysłowość, inteligencja muzyczna, nieustępliwość w dążeniu do celu, intensywność pragnień, wytrwała wola, autentyczność zainteresowań i *sui generis* poczucie możliwości. (Tu uboczna uwaga: cechy te mogą pojawić się i rozwijać u kompozytora w związku z powstającym dziełem i jakby specjalnie dla niego; w takim przypadku osobowość autora ulega wzbogaceniu dzięki własnemu utworowi!). W wyniku zindywidualizowania wszelkich cech typu wyżej wymienionych oraz — tym bardziej! — ich zespołów, obszar możliwości odsłania się przed każdym kompozytorem w innym stopniu i zakresie, jako pochodna jego niepowtarzalnej osobowości. Dzieło muzyczne już w zerowym momencie swego istnienia zaczyna się konstytuować w obszarze możliwości, który wyznacza nie tylko aktualna i nadchodząca epoka, lecz także — wyrażająca się w dostrzeganiu jego określonego zakresu — osoba kompozytora.

Przykład mogą stanowić perspektywy otwierające się przed muzyką w momencie wymyślenia stroju równomiernie temperowanego (1706 i 1724). W oparciu o ten — jak się dopiero później okazało — przełomowy wynalazek J. S. Bach stworzył *Das wohltemperierte Klavier* (t. I 1722, t. II 1744), jedno z największych muzycznych arcydzieł, którego makroformę wyznacza dwukrotne zastosowanie wszystkich dwunastu durowych i dwunastu molowych tonacji. W okresie, gdy ograniczano się do wybranych tonacji z małą ilością znaków przykluczowych, Bach, jako jedyny, dostrzegł artystyczną celowość posłużenia się wszystkimi tonacjami pod warunkiem wprowadzenia równomiernej temperacji. W odkryciu tych możliwości wyraziły się indywidualne rysy osobowości Bacha — umysłowość wolna od wynikłych z nawyku konwencjonalnych ograniczeń, głęboka kompozytorska mądrość oraz umiejętność wnikania w najistotniejsze tendencje rozwojowe muzyki.

Należy zatem uznać, że dzieło powstaje w odniesieniu do obszaru możliwości będącego projekcją osobowości czy też części osobowości twórcy.

PROCES TWÓRCZY INTERPRETOWANY W ASPEKTCIE INDYWIDUALNYCH ROZSTRZYgniĘC KOMPOZYTORSKICH

Intencje. W hierarchii motywów skłaniających człowieka do komponowania znaleźć można różnego rodzaju pobudki i wartości: od pragnienia zdobycia majątku czy sławy — tu utwór zostaje zdegradowany do rzędu środków — po czystą intencję tworzenia dzieła artystycznego. W tym ostatnim przypadku kompozycja stanowi cel samoistny.

Na ogół splatają się ze sobą różne, czasem nawet sprzeczne intencje; istotny jest jednak motyw dominujący, zdolny w razie konfliktu podporządkować sobie wszystkie inne.

Ponieważ podstawowym zagadnieniem są formy obecności w utworze osobowości kompozytora, a nie kupca czy karierowicza, za autentyczną należy uznać intencję tworzenia dzieła sztuki dla niego samego, intencję czysto artystyczną. Nie deklaracje słowne, lecz rzeczywiste motywy, od których zależą decyzje podejmowane w przebiegu procesu twórczego wyrażają osobowość kompozytora. Tu zastrzeżenie: intencja sama w sobie nie przesądza o jakości rezultatu; merkantylne nastawienie rzutuje jednak w wysokim stopniu na wybór dokonywany przez kompozytora wśród dostrzeganych przez niego możliwości i w wysokim stopniu wybór ten ogranicza.

Subiektywne uwarunkowania autentycznej twórczości. Na kształt powstającego utworu mogą wpływać działające na kompozytora różnego rodzaju okoliczności zewnętrzne. Są nimi m. in. obiegowe poglądy, życzenia mecenasów i aktualny popyt na rynku muzycznym, gotowość odtwórcza wykonawców, upodobania potencjalnych odbiorców, chwilowe mody, a nawet oficjalne dyspozycje grup rządzących w danym społeczeństwie. To, czy pomimo wpływów, a nawet presji otoczenia osobowość kompozytora wypowie się w jego twórczości możliwie najpełniej i najbardziej bezpośrednio zależy w decydującym stopniu od światopoglądu artystycznego i wolności — zwłaszcza wewnętrznej wolności! — twórcy. Niepożądanym infiltracjom z zewnątrz może kompozytor przeciwstawić intensywność własnych artystycznych ideałów, przeświadczenie o ich słuszności oraz konsekwentną ich realizację, a niepotrzebnemu powielaniu znanych i już funkcjonujących rozwiązań ujęcia nowe, które zaistnieć mogą tylko dzięki indywidualnym uzdolnieniom oraz odrębnej i niepowtarzalnej osobowości konkretnego twórcy.

Człowiek posiada możliwość kreowania dzieła artystycznego zgodnie z własną wolą i rodzajem talentu oraz zgodnie ze swoimi indywidualnymi upodobaniami i kryteriami wartości estetycznych (aż po projekty dzieł niewykonalnych czy negatywnych). W odniesieniu do tworzonego dzieła może ustanawiać rządzące nim prawa oraz koncytować dlań dowolne idee. Artysta w czasie procesu twórczego może mieć przeżycie tej wolności. Zakres korzystania z niej oraz stopień niezależności od sprzecznych z celami i intencjami twórcy nacisków zewnętrznych, czyli zasięg wolności, jaki wyznacza sobie sam artysta w wyniku przemyśleń i decyzji lub/i spontanicznie podczas procesu twórczego uważam za wewnętrzną wolność twórcy. Sprawą jego sumienia artystycznego jest dążenie do działania w pełnej wolności wewnętrznej, tak aby dzieło powstawało w zgodności z przeświadczeniem twórcy o słuszności podejmowanych rozstrzygnięć i z intencją zmierzania ku doskonałości, bez nieuzasadnionych artystycznie ustępstw na rzecz popularności, pieniędzy itd.

Ta wewnętrzna wolność, której twórca sam sobie udziela, którą czasem

w dramatyczny sposób zdobywa, jest niejednokrotnie aktem odwagi i niezależności — nawet za cenę osamotnienia, a jej osiągnięcie pozostaje w bezpośrednim związku z dojrzałością twórczą i moralną artysty i stanowi jeden z najważniejszych jej przejawów.

Zasadniczym i koniecznym warunkiem wartościowej twórczości jest wrodzony talent — jego dojście do głosu i rozwój zależą już jednak bezpośrednio od sumienia artystycznego kompozytora. R. Schumann ujął ten problem w formę aforyzmu: „Prawa moralności i sztuki są te same”.

Kompozytor podczas pracy nad utworem dokonuje wciąż rozstrzygnięć — zgodnie z przyjętymi przez siebie kryteriami wartości jedne pomysły czy rozwiązania akceptuje, inne odrzuca. W przypadku posiadania wolności wewnętrznej podejmuje wszelkie tego typu decyzje na podstawie własnego pojmowania muzyki oraz własnych ideałów, upodobań, pragnień, ocen estetycznych, a nawet marzeń. Odzwierciedlają się w nich mentalność, sfera emocjonalna, a także wcześniejsze muzyczne i artystyczne doznania kompozytora.

Wewnętrzna wolność twórcy oraz jego indywidualne kryteria wartości — przeciwstawiając się sobie i dopełniając się wzajemnie — współtworzą układ decydujący w stosunkowo wysokim stopniu o kształcie powstającego utworu, stąd związek relacji wolność — wybór z osobowością kompozytora zasługuje na specjalne podkreślenie.

Jest oczywistością (poświadczoną przez całą historię kultury), że najistotniejszy warunek twórczości stanowi — jak to już było zaznaczone — talent. Jako zespół wrodzonych łatwości, zespół predyspozycji różniących się między sobą stopniem i rodzajem oraz podlegających własnym prawom rozwoju talent odznacza się rysami indywidualnymi i niepowtarzalnymi. Charakteryzuje on jednocześnie człowieka i jego dzieła. Oto przykład: dzięki właściwej B. Bartókowi umiejętności wyczuwania z wielką subtelnością i precyzją mikro- i makroritmów utworu, kompozycje jego cechuje w wielu przypadkach specyficzny, łatwo uchwytany, a przy tym atrakcyjny typ ruchu muzycznego. Zdarza się, że uzdolniony wykonawca na podstawie znajomości muzyki tego kompozytora dla innego jego utworu znajduje samodzielnie właściwe tempo. Zostało to sprawdzone w ten sposób: utalentowany wykonawca pracował nad utworem B. Bartóka celowo nie odczytując podanych przez kompozytora oznaczeń dotyczących tempa. Następnie kierując się dobrym brzmieniem całości sam ustalił te określenia i okazało się, że odpowiadają one wskazaniom podanym przez kompozytora. Można więc w ukształtowaniach agogicznych B. Bartóka odnaleźć jednoznaczną projekcję jego precyzyjnego przeżycia czasu muzycznego, cechę charakteryzującą talent tego kompozytora.

Związek konstelacji dźwiękowych z osobą ich twórcy. Dla większej przejrzystości rozpatrywane tu będą tylko te utwory, których tworzywem są dźwięki, przy czym termin „dźwięk” rozumiany jest jako określenie wszelkich zjawisk słyszalnych.

Po etapie prekompozycji, obejmującym wstępne przemyślenia i próbne wyobrażenia utworu, zaczyna się zasadnicza praca nad nadaniem kompozycji postaci możliwej do przekazania innym ludziom (prekompozycja trwa zresztą nadal, z tym, że jest tu tylko ubocznym, wspomagającym działaniem).

Kompozycja jako dzieło sztuki to (m. in.) wynik relacji i napięć wytwarzających się między dźwiękami. Twórca podczas pracy nad dziełem zestawia więc ze sobą całe struktury dźwiękowe, a nie same dźwięki. (Można by uznać, że inaczej przedstawia się sprawa w przypadku punktualizmu, jest to jednak wyjątek na tyle dyskusyjny, że może tu zostać pominięty). Do najbardziej rozwiniętych i najbogatszych w możliwości struktur muzycznych należy melodia rozumiana najszerzej i najogólniej jako następstwo dźwięków zróżnicowanych pod względem wysokości i — na ogół — czasu trwania. Przewaga określonych interwałów, a tym bardziej ich ugrupowań i kierunków, zwłaszcza w przypadku częstego ich występowania w tych samych lub podobnych upostaciowaniach rytmicznych, nadaje melodii wyraźnie zauważalne, specyficzne cechy. Można je uchwycić podczas słuchania utworów, a także w trakcie odczytywania ich z partytury lub analizowania. W takim przypadku w melodyce są więc obecne i rozpoznawalne indywidualne upodobania, typ inwencji, pomysłowość, fantazja i muzyczna wrażliwość określonego kompozytora. Na ich podstawie — zwłaszcza jeśli dotyczą większej ilości utworów danego kompozytora, a przy tym odznaczają się oryginalnością i odrębnością — można rozpoznać twórcę nawet w jego nieznanej wcześniej kompozycji.

Na specjalną uwagę zasługuje tu motyw najważniejszy i najczęściej opracowywany w dotychczasowej literaturze muzycznej. Jest to zwrot meliczny zbudowany z dźwiękowych odpowiedników kolejnych liter nazwiska „B-A-C-H”. Wprowadzając ten motyw jako temat do fugi zamykającej *Kunst der Fuge* kompozytor podpisał się w sposób muzyczny pod tym dziełem, a jednocześnie — z uwagi na fakt, że była to ostatnia własnoręcznie przez niego notowana kompozycja — pod całą swoją twórczością. Ponieważ motyw „B-A-C-H” da się sprowadzić do trzech kolejnych półtonów, można posługiwać się nim także w muzyce rozwijającej się niezależnie od systemu dur-moll — motyw ten niemal symbolicznie przekracza własny czas trafiając do wszystkich epok. Jego kunsztowna prostota otwiera perspektywy różnorodnych i bogatych muzycznych rozwinięć, toteż wielu kompozytorów posłużyło się nim jako tematem w swoich utworach. Są to twórcy o skrajnie odmiennych orientacjach artystycznych, działających w różnych epokach, m. in. R. Schumann (*6 Fugen über BACH*), F. Liszt (*Fantazja i fuga na temat BACH*), M. Reger (*Fantazja i fuga na temat BACH*), A. Webern (*Kwartet smyczkowy op. 28* — tu motyw ten stanowi konstrukcyjną podstawę serii) oraz B. Schaeffer (*Koncert organowy* i in.).

W *Kunst der Fuge* jest J. S. Bach obecny swoim nazwiskiem, które — dzięki przypadkowi — może funkcjonować jako interesujący motyw muzyczny. Jeśli jednak tematem tym posługują się w swoich utworach inni kompozytorzy, to

wówczas bardziej niż jego struktura muzyczna działa na odbiorcę samo odwołanie się do osoby największego z wszystkich dotychczasowych muzyków. Następuje tu spotkanie nie tylko z twórcą danej kompozycji, z jego światopoglądem artystycznym wyrażającym się hołdem złożonym J. S. Bachowi, lecz — co istotne — pośrednie spotkanie z muzyczną osobowością kantora lipskiego, z tym, co było w nim najlepszego, a wyraziło się doskonałością jego dokonań, potęgą i doniosłością jego dzieła. Co więcej: w J. S. Bachu ogniskują się niemal wszystkie wcześniejsze osiągnięcia muzyki europejskiej (a jednocześnie zarysowują się drogi jej przyszłego rozwoju!), jest to więc swego rodzaju wielopoziomowe spotkanie muzyczne wyższego rzędu.

Każdy wybitny kompozytor posiada też własny, sobie tylko właściwy sposób opracowywania motywów pełniących funkcję tematów muzycznych. Można tu przypomnieć mistrzostwo i pomysłowość Beethovena w tworzeniu licznych i różnorodnych wariacyjnych przekształceń tematów cechujących się prostotą niemal schematyczną i pozornie ubogich w możliwości. Dla kontrastu: Schubertowi, który usilnie starał się naśladować uwielbianego Beethovena, nie udało się jednak zatrzeć własnej odrębności — swoje tematy rodem z lirycznej pieśni romantycznej powtarza i rozwija znacznie oszczędniej, wprowadzając na ogół jedynie subtelne zmiany. Do jeszcze innej postawy twórczej dochodzi Schönberg — jego ideą staje się odrzucenie zasady powtarzalności! W samym sposobie opracowywania tematów melodycznych (i melicznych) jest więc obecny kompozytor z właściwym sobie talentem, pomysłowością, rzemiosłem i techniką, a także doświadczeniem i upodobaniami.

Drugą strukturę — dającą się kształtować różnorodnie, czytelnie i w sposób charakterystyczny stanowią współbrzmienia oraz całe zespoły współbrzmień. Współbrzmienie jest tu rozumiane jako zestawienie w jednoczesności dwóch lub więcej dźwięków o różnej wysokości (niezależnie od systemu dur-moll, stroju równomiernie temperowanego itd.), a zespół współbrzmień — jako ich następstwa podlegające określonym prawidłowościom muzycznym.

We właściwym tradycyjnej muzyce europejskiej dwunastopółtonowym stroju równomiernie temperowanym istnieje zaledwie dwanaście podstawowych dwudźwięków (czy ściślej: jakości dwudźwiękowych). Ilość tę — zwłaszcza w odniesieniu do systemu dur-moll — można jeszcze zawęzić do ośmiu; są to: sekunda, tercja, kwarta, tryton, kwinta, seksta, septyma i oktawa (tryton został tu wyodrębniony z uwagi na swoje brzmienie silnie kontrastujące z kwintą i kwartą). Można by sądzić, że tak ograniczony zasób środków wyklucza możliwości dokonania wyboru charakteryzującego w sposób jednoznaczny określonego twórcę. W sekwencjach sekst można jednak usłyszeć Chopina, w sposobie posługiwania się trytonem — Bartóka, w specyficznym użyciu kwarty — Hindemitha, a septym wielkich i non małych — Weberna. W jeszcze wyższym stopniu spostrzeżenie to odnosi się do twórczości kompozytorów eksperymentujących w dziedzinie mikrotonowości (A. Hábá, J. Carrillo i in.). Pojawia się

tu co prawda problem odpowiedniego wykształcenia wrażliwości słuchowej odbiorcy — nie zmniejsza to jednak w niczym możliwości indywidualnego wypowiedzenia się twórcy w samym tylko wyborze interwałów i sposobie ich traktowania.

Kompozytor, stosując wyselekcjonowane współbrzmienia wielodźwiękowe, zaznacza swoją obecność w utworze w sposób jeszcze bardziej znamieny. Wystarcza dominanta septymowa z sekstą w sopranie, prowadzoną następnie skokiem w dół na prymę toniki (zwłaszcza, gdy w pierwszym z tych akordów znajduje się jeszcze także kwinta i nona), aby w tym krótkim zwrocie kadencyjnym rozpoznać Chopina, jego dar tworzenia subtelnego, przejmującego piękna. Opisana dominanta nosi, jak wiadomo, nazwę: „chopinowska”, mimo iż sporadycznie stosowali ją również kompozytorzy wcześniejsi. Indywidualizując coraz bardziej świadomie własne środki, kompozytorzy konstruują niekiedy specjalne współbrzmienia dla swoich utworów. W *Prometeuszu* posłużył się Skriabin akordem „c-fis-b-e¹-a¹-d²” (zwanym stąd „prometejskim”) jako materiałem, z którego zbudował wszystkie współbrzmienia i motywy melodyczne użyte w tym utworze. W splotach tego akordu z jego pochodnymi strukturami pragnął urzeczywistnić swoją wizję muzyki prowadzącej do mistyki i ekstazy, do oczyszczenia i uszlachetnienia ludzkości. Odtąd w zaledwie sześciodźwiękowym akordzie prometejskim są obecne poglądy oraz ideały Skriabina. Podobnie w zwrocie muzycznym (bardzo krótkim!) o nazwie „akord tristanowski” przejawia się talent jego twórcy — Ryszarda Wagnera, z właściwym mu bogactwem przełomowych pomysłów harmoniczych.

Zdarza się, że kompozytor buduje współbrzmienia a następnie zestawia je w zespoły w oparciu o swój własny, przemyślany i wypróbowany system. Dzieje się tak zwłaszcza wówczas, gdy współbrzmienia oraz ich następstwa stanowią środek działania szczególnie kompozytorowi potrzebny, warunkujący osiągnięcie upragnionych muzycznych celów. O tym zagadnieniu pisze na podstawie introspekcji O. Messiaen w *Technique de mon langage musical*. Wykaz opracowanych przez siebie powiązań akordowych poprzedza taką m. in. wypowiedzią:

Moje tajemne pożądanie czarodziejskiego przepychu w harmonii pchało mnie w stronę tych mieczów ognistych, tych błyskających gwiazd, tych potoków niebiesko-pomarańczowej lawy, tych turkusowych planet, tych fioletów i rozwidlonych granatów, tych wirów dźwiękowych i barw w tęczy splotach, o których już mówiłem z upodobaniem we wstępie do mego *Quatuor pour la fin du Temps*; takie wrzenie akordów powinno być konieczne przefiltrowane: dokonać tego może jedynie święty instykt harmonii prawdziwej, naturalnej.

Język teorii muzyki zamienił tu Messiaen w uniesieniu na język poezji — zdradza to jego wysoce emocjonalną postawę wobec omawianego zagadnienia.

Muzyczne pragnienia, upodobania i pomysłowość, a przy tym wykształcenie i doświadczenie kompozytora są więc obecne w sposób uchwytny w preferowanych przez niego współbrzmieniach oraz ich zespołach.

Do najważniejszych czynności w pracy nad utworem należy komponowanie przebiegów czasowych. Dla ujęć rytmicznych, a nawet metrycznych, metrorytmicznych i agogicznych naturalnym układem odniesienia są rytmy biologiczne ich kompozytora, a ponadto jego temperament oraz właściwy mu typ reakcji emocjonalnych. Tu istotna jest zwłaszcza charakterystyczna szybkość tych reakcji. Indywidualne przeżycie czasu kształtuje się na ogół także w zależności od rytmów — zwłaszcza tanecznych — muzyki ludowej narodu, z którego pochodzi kompozytor. Dołączają się tu jeszcze wszelkie inne urytmizowane doznania słuchowe (ich źródłem może być m. in. język ojczysty) oraz wykształcenie, upodobania i poglądy określonego twórcy. Splot tych uwarunkowań, decydujący o odrębności właściwego każdemu człowiekowi, a tym bardziej kompozytorowi, psychicznego przeżycia czasu, wyraża się w rytmicznych, metrycznych, metrorytmicznych i agogicznych upostaciowaniach utworu, stanowi dla nich jedno ze źródeł inspiracji. Należy jeszcze dodać, że istotnym czynnikiem indywidualizującym jest tu właściwy każdemu kompozytorowi inny rodzaj talentu. Przykładowo można w tym aspekcie rozpatrzeć i porównać twórczość współczesnych sobie: Bartóka (ur. w 1881 roku), Strawieńskiego (ur. w 1882 roku) i Szymanowskiego (ur. w 1882 roku) — każdego z nich można rozpoznać w jego utworze po samej tylko organizacji przebiegów czasowych, różniących się, czy nawet kontrastujących bardzo wyraźnie z rozwiązaniami stosowanymi w tym zakresie przez dwóch pozostałych twórców.

Przeżycie czasu, a niekiedy także filozoficzne poglądy dotyczące jego istoty, rzutują bezpośrednio na formę utworu. W klasycznie doskonałej architektonice dzieł Mozarta obecna jest właściwa mu umiejętność budowania formy w oparciu o bezbłędnie wyczone proporcje. Zaznacza się tu również jego znajomość — częściowo intuicyjna, częściowo oparta na doświadczeniu — możliwości percepcyjnych słuchacza i psychologii odbioru. Ukształtowania czasowe utworu są tu w sposób stosunkowo prosty projekcją wiedzy, doświadczenia i kompozytorskiej mądrości Mozarta. Jeśli jednak twórca o niezależnej umysłowości interesuje się niecodziennymi koncepcjami dotyczącymi czasu, to tego rodzaju refleksje również mogą rzutować na formę jego utworów. W ten sposób pod koniec lat pięćdziesiątych naszego stulecia przemyślenia kompozytorów wyraziły się w formach nieokreślonych, celowo „otwartych”, których przebieg czasowy jest zmienny, każdorazowo inny, przez samego kompozytora nie ustalony, a przy tym dzieło — bez względu na to, jaką mu postać nada wykonawca — nie traci nic ze swojej identyczności. Idąc dalej — tu także można zauważyć przejawy indywidualnej pomysłowości poszczególnych twórców, którzy w ogólnych ramach formy otwartej znajdowali rozwiązania własne. Kilka wybitnych utworów odpowiadających temu pojęciu formy wymienia B. Schaeffer w *Dziejach muzyki*, określając jednocześnie właściwy danej kompozycji zakres swobody. Jest to więc:

Kolejność wycinków muzyki (*Klavierstück XI* Stockhausena), wymiennosc wycinków i poszcze-

gólnych elementów materiałowych (*III Sonata fortepianowa* Bouleza), sposób nawarstwiania granych wycinków muzyki z już nagranyymi (*Interpolation* Haubensteinka-Ramatiego) czy wreszcie nawet zasób środków stanowiących ekwiwalent nutowych symboli czy grafiki (Brown, Cage, Moran, Kagel, B. Schaeffer).

Dalej podaje jeszcze Schaeffer znamienne wypowiedź Bouleza, który „przypomina, że pierwszym impulsem do zajmowania się zagadnieniem otwartych form były artystyczne koncepcje Joyce’a i Mallarmégo”. To stwierdzenie prowadzi do wniosku, że w dziele muzycznym obecna jest również pozamuzyczna wiedza kompozytora.

Właściwe określonemu twórcy wykształcenie ogólne, inteligencja, erudycja oraz znajomość innych dyscyplin artystycznych w powiązaniu z umiejętnością dostrzegania możliwości muzyki w kontekście odkryć dokonanych w innych dziedzinach zaznaczają się w utworach szczególnie wyraźnie od czasu świadomego poszukiwania przez kompozytorów nowych idei, środków i form wypowiedzi. Umysłowość E. Varèse’a ukształtowały m. in. jego studia matematyczne i przyrodnicze, w czasie których poznał bezpośrednio skuteczność metody doświadczalnej w nauce; tu należy szukać genezy właściwej temu kompozytorowi postawy bezkompromisowego eksperymentatora, jaką z zasady zajmował wobec problemów nowej muzyki swoich czasów. Przejawem kontaktu J. Cage’a z filozofią Dalekiego Wschodu są jego kompozycje aleatoryczne (wykoncepcowane m. in. w oparciu o starą chińską księgę *I czing*). P. Schaeffer bez wykształcenia politechnicznego nie byłby twórcą muzyki konkretnej, a P. Barbaud bez studiów matematycznych nie mógłby komponować muzyki algorytmicznej. W wyniku teoretycznej i praktycznej znajomości sztuk plastycznych B. Schaeffer komponuje oryginalne dzieła w formie collage’u oraz tworzy grafiki muzyczne. Kompozytor i jednocześnie czynny zawodowo architekt — Y. Xenakis zajmuje się m. in. przestrzenią w muzyce. Najbardziej znaczącym przykładem obecności kompozytora w dziele, obecności stanowiącej rezultat wytrwałej pracy umysłu i wieloletnich refleksji jest dokonane przez A. Schönberga odkrycie dodekafonii, której reguły sam sformułował, a następnie twórczo rozwijał w swoich utworach. Sfera intelektualna, część osobowości człowieka potwierdzająca jego tożsamość i warunkująca ogólny rozwój psychiczny — jest więc obecna w dziele muzycznym w sposób niejednokrotnie decydujący o jego fundamentalnych cechach.

Najbardziej bezpośrednio natomiast wyraża kompozytor w utworze swoje doznania i stany emocjonalne. Ich najbliższym odpowiednikiem, obok dotyczących narracji muzycznej tendencji kierunkowych w zakresie wysokości, bywa najczęściej typ zmian dynamicznych i agogicznych. Spośród wielu nasuwających się tu przykładów można wybrać dzieła L. van Beethovena, romantyków i A. Webera.

Również innym sferom osobowości twórcy odpowiadają konkretne rozstrzygnięcia kompozytorskie. Specyficzny rodzaj wrażliwości sensualnej

C. Debussy'ego jest wyczuwalny w klimacie i nastroju jego utworów, przejawia się dyskretnie w sformułowaniu tytułów, a przede wszystkim jest obecny w ujęciach harmonicznym, fakturalnym i instrumentacyjnym; twórca ten nie bez powodu powiedział, że kompozycji uczył go polny wiatr. Czasem w utworze zarysowują się pragnienia kompozytora, nawet te, których spełnienie jest nierealne. Skriabin z powodu małej rozpiętości ręki nigdy nie zagrał na fortepianie akordu o rozległym ambitusie, mimo iż tego rodzaju współbrzmienia były bardzo bliskie jego muzycznym upodobaniom. Jako swego rodzaju rekompensatę wprowadził je zatem do swoich utworów przeznaczonych na ten właśnie instrument. Szczególnie wyraźnie mogą zaznaczyć się w dziele danego twórcy występujące wraz z kompozytorskimi inne jego uzdolnienia muzyczne, zwłaszcza wybitny talent wykonawczy i związane z nim specyficzne doświadczenia. Jest to u D. Scarlattiego doprowadzona do perfekcji umiejętność gry na klawesynie, u N. Paganiniego opanowanie tajemnic wirtuozowskiej gry na skrzypcach, a u F. Chopina najszlachetniejsza postać sztuki pianistycznej.

Z uwagi na rozbieżne stanowiska zajmowane przez psychologów wobec zagadnienia osobowości należy jeszcze wyjaśnić, że jest ona tu rozumiana jako charakterystyczny zespół indywidualnych cech psychicznych człowieka, dotyczących zwłaszcza sfery intelektualnej i emocjonalnej, typu wrażliwości, zamiłowań, dynamizmu woli i pragnień oraz ogółu uzdolnień, a także światopoglądu i postawy etycznej. Dzieło muzyczne rozpatrywane w wybranych aspektach (melodia, a nawet melika, harmonia, rytm, forma itd.) potwierdza swój bezpośredni związek z tak rozumianą osobowością kompozytora. To spostrzeżenie można też wyrazić ściślej: poszczególne sfery czy też części osobowości kompozytora są obecne w jego utworach i rozpoznawalne słuchowo oraz analitycznie. Dane biograficzne wskazują jeszcze także na swego rodzaju paralelizm między rozwojem osobowości twórcy a dojrzałością jego dzieła. U autentycznego kompozytora jeden z najważniejszych wewnętrznych imperatywów człowieka, jakim jest potrzeba doskonałości, przejawia się bardzo wyraźnie w intensywnym dążeniu do własnego ideału muzyki, w ciągłym zbliżaniu się do niego mimo przeświadczenia, że jest to cel transcendentny.

UWAGI KOŃCOWE

W twórczości każdego kompozytora, ewentualnie w jej kolejnych okresach, można odnaleźć zespół cech stałych — przy zachowaniu różnych poziomów uogólnienia — oraz zespół cech zmiennych. Przy inaczej przeprowadzonej linii podziału dają się wyróżnić cechy indywidualne oraz cechy właściwe danej epoce, a przez to wspólne wielu kompozytorom. Każdą z tych cech posiada utwór w wyniku indywidualnego wyboru i decyzji kompozytora, toteż w każdej z nich zaznacza się jego obecność. Im więcej jednak posiada utwór cech zmiennych

i jednocześnie właściwych danej epoce, tym bardziej staje się dziełem wtórnym i eklektycznym, powielającym w sposób powierzchowny przelotne mody muzyczne, a tym samym wnosi mniej wartości do kultury ogólnej. Przeciwnieństwem są wszystkie cechy indywidualne, zarówno stałe, jak zmienne, gdyż — abstrahując tu wyjątkowo od kryteriów wartości — stanowią one jeden z podstawowych warunków prawdziwej twórczości, od nich zależy zaistnienie tego, czego wcześniej jeszcze nie było i co w przypadkach skrajnych bez określonej, niepowtarzalnej indywidualności kompozytorskiej nigdy zaistnieć by nie mogło. Najciekawszym z wyodrębniających się tu węższych zakresów jest zespół indywidualnych cech stałych — na jego podstawie można zidentyfikować kompozytora w jego nowym, nieznanym wcześniej utworze lub nawet (co samo w sobie jest zjawiskiem negatywnym) naśladować danego twórcę czy wręcz popełnić plagiat. Dla wrażliwego, muzycznego wykonawcy szczególnym zadaniem jest wydobyć tego zespołu cech oraz odpowiadająca im, właściwie ujęta interpretacja dzieła jako całości. Jeśli analogiczna struktura dźwiękowa znajduje się w utworach różnych kompozytorów, to wykonujący je muzyk powinien podkreślić w każdym z nich cechy właściwe jego autorowi, a nie muzyczne podobieństwa, powinien dać dwie odmienne interpretacje. Przykładem takiej sytuacji granicznej jest fragment (krótki) *Fantazji c-moll K.V.475* W. A. Mozarta oraz jego odpowiednik znajdujący się w pierwszej części *Sonaty f-moll op. 57* (znanej pod nazwą *Appassionata*) L. van Beethovena. Jeżeli indywidualne cechy twórczości danego kompozytora odznaczają się względną stałością, a przy tym są stosunkowo ogólne i jednocześnie ich zespół jest otwarty na autentyczne, nowe wartości, to wówczas może się on udoskonalać, rozwijać i wzbogacać wraz z wzrastającą dojrzałością kompozytora, któremu w przeciwnej sytuacji mogłaby grozić maniera.

Obecność kompozytora w utworze zaznacza się tym intensywniej, im większy i oryginalniejszy jest jego talent oraz — ujmując to zagadnienie bardziej ogólnie — im silniejszą jest on indywidualnością, a także im większym bogactwem, odrębnością i dojrzałością odznacza się jego osobowość. Twórca autentyczny pragnie doskonałości dzieła (zgodnie ze swoim artystycznym *credo*), toteż w kompozycji uobecniają się najwartościowsze cechy jej autora.

Nasuwa się pytanie o konsekwencje obecności kompozytora w utworze, o znaczenie tego faktu dla kultury rozumianej jako wymiana wartości między ludźmi. Analizowanie pod tym kątem złożonego procesu odbioru dzieła muzycznego prowadzi do wniosku, że istotnym komponentem tego procesu jest szczególnego rodzaju bezpośredni kontakt wykonawcy lub/i słuchacza (ewentualnie także badającego utwór teoretyka) z osobowością samego kompozytora. W przypadku autentycznego dzieła sztuki jest to wielopoziomowe spotkanie z wybitnym człowiekiem, który w najbardziej właściwy sobie sposób przekazuje innym ludziom najcenniejsze posiadane i ukształtowane przez siebie wartości, a jednocześnie dzięki aktywności twórczej sam się rozwija i wzbogaca. Tego

rzędu i rodzaju spotkania osób mogą w wysokim stopniu decydować o humanistycznym obliczu naszej cywilizacji.

SUMMARY

The relation between the composer and his piece of music, significant for the evolution of music, can be analyzed from the initial outline of the piece to its inclusion in the universe of culture. Precomposition occurs in relation to a sphere of possibilities proper for a given epoch, but its range is perceived by the creator in an individual way, depending on his talent, fantasy, knowledge, innovativeness etc. From among the means available to him the composer chooses those that best fit his aims. Only in the case of inner freedom of the creator and pure intention of creating a work of art may there appear in the piece, significantly emphasized, the composer's individual likes, deliberations and experiences, his own characteristic values and the originality of his talent. His preferred melodic and harmonic structures constitute some of the most evident forms of the author's presence in his work. His experiences and his conception of time are impressed on the metric-rhythmical and formal configurations. Creative dynamics and ingenuity reveal themselves in the cases of innovative solutions. Various domains of the composer's personality are therefore present and recognizable in his work. The reception of his work is a meeting with a man passing over the highest values he possesses.

РЕЗЮМЕ

Основное для развития музыки соотношение композитор — творение анализируется с момента возникновения вступительных зарисовок произведения по момент его включения в универсум культуры. Прекомпозиция совершается путем отношения к характерной данной эпохе сфере возможностей, но художник воспринимает ее индивидуально, в зависимости от своего таланта, воображения, новаторства и пр. Композитор из доступных себе возможностей избирает те, которые лучше всего соответствуют его замыслам. Только в случае внутренней независимости художника и чистых замыслов могут существенным образом отразиться в произведении индивидуальные пристрастия, мышление и опыт композитора, свойственные ему критерии оценки и оригинальность его таланта. Предпочитаемые им мелодические и гармонические структуры это одно из наиболее видных проявлений личности творца в создаваемом им произведении. Переживание и концепция времени отмечаются в метроритмических формах и формальном подходе к теме. Творческий диапазон и изобретательность художника проявляются в новаторских решениях. Следовательно различные слои личности композитора отражаются и являются распознаваемыми в его произведении. Восприятие этого произведения это встреча с человеком, передающим самые высокие свои ценности.