

Narracja dzieła muzycznego jawna i domyślna, poufna i tajemna

MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI

Wydział Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej · Akademia Muzyczna w Krakowie

✉ miecztom@poczta.onet.pl

Po ukazaniu się w roku 1842 w Paryżu, Lipsku i Londynie Chopina *Fantazji f-moll* Józef Sikorski zamieścił w „Bibliotece Warszawskiej” obszerną recenzję utworu¹. „Ustęp na stronie 10-tej zamieszczony — pisał — gdzie śpiew w basie — za serce porywa.” I dalej: „[k]ażdy [temat utworu — M. T.] mniej więcej nacechowany jest naszą narodowością”². Tyle w Warszawie w roku 1843 mógł powiedzieć.

Sto lat później Theodor Wiesengrund Adorno, szukając przykładu na możliwości wyrazowe i semantyczne narracji muzycznej, odwołał się do tego właśnie utworu³. Pisał: „[t]rzeba mieć chyba zatkaane oboje uszu, by słuchając *Fantazji f-moll* nie usłyszeć, że Chopin mówi nam przez nią, że Polska nie zginęła i kiedyś powstanie”⁴. Na jakiej Adorno czynił to podstawię? Przecież nie wiedział tego — co z pewnością wiedział Sikorski — iż swoją *Fantazję* oparł Chopin na paru pieśniach powstańczych: na *Litwince* („Wionął wiatr błogi na Lechitów ziemię”) i na *Marszu obozowym* („Bracia

1 Józef Sikorski, *O muzyce (ułamek)*, „Biblioteka Warszawska” 1843 t. 2, s. 665-673.

2 Ibidem, s. 673.

3 Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main 1962, s. 174.

4 Ibidem. „Man muss sich die Ohrenzustopfen, wen man die Chopinsche *f-moll Phantasie* nicht als eine tragisch-dekorative Triumphmusik vernehmen will, dass Polen nicht verloren ist und [...] eines Tages wiederstehe”.

do bitwy nadszedł czas”)⁵. Starczyło mu, że wyczytał z utworu jego charakter i strukturę opartą na znaczącej zmianie trybu⁶.

Narracja muzyczna przejawia się w niejednej postaci. Zróżnicowanie podstawowe dzieli świat twórczości muzycznej na obszar twórczości wyrażanej poprzez narrację autoteliczną względnie — poprzez narrację znaczącą, niekiedy nazywaną „topoidalną”. W utworach opartych na narracji autotelicznej dźwięki informują o sobie. W utworach pisanych narracją znaczącą, czyli topoidalną, dźwięki — w zależności od modusu genologicznego: *in modo lyrico* — wyrażają, *in modo epico* — opowiadają, *in modo drammatico* — przedstawiają dźwiękami zarazem świat pozadźwiękowy.

W zależności od sytuacji oraz okoliczności osobistych i historycznych owo wyrażanie, opowiadanie czy przedstawianie — dzieje się w sposób jawny względnie poufny, a właściwie na wiele sposobów istniejących między jawnością a poufnością. W zależności od wewnętrznych, naturalnych skłonności autora jego utwory stanowią wynik potrzeby szczerości i otwartości albo, odwrotnie, są wyrazem osobistej potrzeby dyskrecji i intymności. Beethoven wyznał: „[d]laczego piszę? — muszę uzewnętrznić to, co mam w sercu”⁷. Chopin czynił to krańcowo dyskretnie; żadnego z utworów nie opatrzył tytułem zdradzającym wprost niesione przez niego sensy i znaczenia. A mimo to tak Berlioz, jak i Liszt na swój sposób podpisywali się pod lapidarną formułą Norwida: „i była w tym Polska”⁸.

Determinacje pochodzące z zewnątrz wpływają na charakter kompozytorskiej narracji w zależności od stanu i stopnia swobody twórczej,

-
- 5 Karol Kurpiński, *Litwinka* do słów J. S. Cywińskiego i *Marsz obozowy* do słów Jędrzeja Słowaczynskiego, Warszawa 1831.
 - 6 Por. Mieczysław Tomaszewski, *Fantazje f-moll op. 49 — Genese, Struktur, Rezeption*, „Chopin Studies” 1995 nr 5, s. 210–223 oraz: *Fantazja f-moll op. 49. Struktura dwoista i drugie dno*, w: idem, *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*, Warszawa 2016, s. 381–410.
 - 7 Beethoven do Ignaza Schuppanziga. Cyt. za: Romain Rolland, *Życie Beethovena*, przeł. Jerzy Popiel, Kraków 1973, s. 65.
 - 8 Zob. Hector Berlioz, *Mort de Chopin*, „Le Journal des Débats”, 27.10.1849; Franz Liszt, *Chopin*, przeł. Maria Pomian, Lwów 1924, s. 88; Cyprian Kamil Norwid, *Fortepian Chopina*, Paryż 1865.

względnie — jakiegoś rodzaju ograniczenia czy zniewolenia. Dotyczyć mogą przestrzeni życia publicznego, czyli sfery ideowej i patriotycznej (niekiedy politycznej), względnie — przestrzeni życia prywatnego, czyli sfery etycznej i obyczajowej.

Mimo daleko idącego zróżnicowania warunków i sytuacji pociągających za sobą wielką odmiennosć rodzajów narracji, wydaje się, że można je sprowadzić do następujących czterech podstawowych: narracji jawnej, domyślnej, poufnej i tajemnej.

1. Jawną nazwać można narrację, która nie wymaga żadnej wiedzy specjalnej, szyfru czy kodu, by ją odczytać. W dziejach kultury wyodrębniły się dwa jej rodzaje: (a) narracja potoczna, czyli zwyczajna i oczywista, pełniąca ogólne funkcje informacyjne oraz (b) narracja szczególna, odpowiednik mowy emfaticznej, podniesionej, wyróżnionej w jakiś szczególny sposób.
 - a. Szukając przykładu na narrację pierwszego rodzaju, na narrację *potoczną*, trafiamy na kategorie sformułowane niegdyś przez Kurta Hubera, nazwane przez niego „przeżyciem sferycznym” (*Sphärenenerlebnis*⁹). Określone zespoły brzmień przenoszą nas wprost — bez analizy i odczytywania — w określoną przestrzeń, w sposób oczywisty i pozbawiony wątpliwości, np.: głos fletu oparty na kwintowym burdonie — w sferę pastoralną, głos trąbki i werbla — w sferę militarną, odgłosy rogów w otwartej przestrzeni — w sferę myśliwską, skupione brzmienie organów — w sferę sakralną. Wystarczą trzy takty *Pietruszki* Strawińskiego, by wiedzieć, że zostaliśmy „przeniesieni” w sferę muzyki rosyjskiej, lub parę taktów muzyki Albeniza, Granadosa czy de Falli opartych na specyficznych rytmach — by mieć pewność, że narracja muzyczna w sposób jawny i potoczny wyraża to, co hiszpańskie.
 - b. Narracja drugiego rodzaju, nazwana tu *emfaticzną*, pełni w kulturze muzycznej funkcje ważne i szczególne. Przede wszystkim jako narracja niosąca kompozytorskie przesłanie (*envoi, Botschaft*). Constantin Floros poświęcił jej oddzielne studium¹⁰. Omawiając szczególne utwory Mozarta (*Czardziejski flet*), Beethovena (*Fidelio* i *IX Symfonia*), Wagnera, Mahlera, Berga

9 Mieczysław Tomaszewski, „Huber Kurt”, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. *hij*, Kraków 1993, s. 311–312.

10 Constantin Floros, *Musik als Botschaft*, Wiesbaden 1989.

i Zimmermanna, ukazał sposoby, jakimi wybrani kompozytorzy przekazywali szczególnie ważne idee słuchaczom aktualnym i przyszłym. „Wszystkie te dzieła — powiada Floros — można traktować jako apele do ludzkości”¹¹.

Narracja emfatyczna przejawiała się niekiedy na sposób krańcowo wyrazisty, jako narracja ostentacyjna, manifestacyjna czy nawet plakatowa. W ten sposób określono np. dedykowane ofiarom Auschwitz *Dies irae* Krzysztofa Pendereckiego. Chodzi o rodzaj narracji, determinowany już nie tylko ideowo, ale ideologicznie. Narracją o charakterze ostentacyjnym i plakatowym wypowiedzieli się ci nieliczni kompozytorzy polscy, którzy na jakiś czas¹² ulegli presji swego czasu i miejsca. Myślę o utworach takich, jak *Epitafium dla Nikosa Belojannisa* Piotra Perkowskiego (1952), *Karta serc* Tadeusza Szeligowskiego (1952), *Ballada o żołnierskim kubku* Tadeusza Bairda (1954) oraz o paru kantatach o Stalinie, m.in. Alfreda Gradsteina (1951) i Ryszarda Bukowskiego (1952).

2. Kategoria wypowiedzi, w których występuje narracja domyślna, zadziwia swoją liczebnością i różnorodnością. W grę wchodzi tu utwory, wprawdzie nie wyrażone narracją jawną, ale taką, której przesłania powinno się odczytać i które da się odczytać przy pewnym wysiłku i rozeznaniu w przestrzeni kultury, której dotyczą. Autor pragnie, by poprzez świat brzmień słuchacz dotarł do tej treści, którą brzmienia niosą, na którą w rozmaity sposób wskazują. Omija mowę wprost — jawną i potoczną — nierzadko ze względu na sytuację polityczną.

Narracja domyślna przejawia się poprzez cztery odmiany topoidalnych modi: pod postacią (a) metonimii, (b) metafory, (c) alegorii i (d) symbolu.

- a. Narracja *metonimiczna*. Natura metonimii polega na przyległości. W miejsce czegoś, co nie może z jakichś względów — np. cenzuralnych — w utworze jawnie zaistnieć, pojawia się poprzez topos o charakterze metonimii. W definicji słownikowej metonimia polega na „zastąpieniu nazwy jakiegoś przedmiotu lub zjawiska nazwą innego, pozostającego z nim w pewnej

11 Ibidem, s. 11.

12 Lata nasilonego stalinizmu, 1951–1954.

obiektywnej zależności”¹³. Najczęstszym przykładem stało się zastępowanie pieśni patriotycznej czy ideowej przez jej melodię wprawdzie pozbawioną słów, ale z reguły melodię znaną powszechnie, jako niosącą określone słowa. Bywały w polskiej historii i kulturze takie momenty, w których kompozytorzy szczególnie często w ten właśnie sposób wchodzili w kontakt ze swymi słuchaczami. Czynili tak w latach 20. XIX wieku Kurpiński, Lipiński i Dobrzyński¹⁴, u jego końca Noskowski, Stojowski, Młynarski, Melcer i Paderewski¹⁵.

Kurpiński na sposób ten, czyli na cytowanie melodii niosącej domyślny i dobrze zapamiętany tekst pieśni, znalazł nazwę: „ekspresja przypomnicza”. Pisał w „Tygodniku Muzycznym”: „[k]tóż lepiej od nas, muzyków, sądzić może o władzy pieśni patriotycznych nad umysłem ludu, osobliwie: żołnierzy? Tony te, podobne do iskry elektrycznej, w jednej chwili uderzały o uszy, brzmiały w każdym sercu, a nawet bojaźliwi stawali się bohaterami”¹⁶. W półtora wieku później historyk literatury, Maria Janion, sąd ów w pełni potwierdziła. „Trzy pieśni — pisała — wyznaczają rodowód najwyższego patriotyzmu polskiego, ukształtowanego w przeważającej mierze przez Romantyzm: *Jeszcze Polska nie zginęła*, *Boże coś Polskę* oraz *Warszawianka*”¹⁷.

- b. Narracja *metaforyczna*. Istota metafory nie na przyległości polega, a na podobieństwie struktury wypowiedzi, odcisniętym na nieoczekiwane odrębnym materiale. Poprzez określony układ i kolejność części utworu kompozytor mógł wyrazić na przykład swoją wiarę w odzyskanie niepodległości, nie wchodząc w konflikt z cenzurą. Nie ma wątpliwości, że metafory tego

13 Aleksandra Okopień-Sławińska, „Metonimia”, w: Michał Głowiński, eadem, Teresa Kostkiewiczowa, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 281.

14 Karol Kurpiński, *Fugue et Coda sur le motif d'une chansonette de Legions Polonaises en Italie*, Karol Lipiński, *Uwertura do opery „Kłótnia przez zakład”*, Ignacy Feliks Dobrzyński, *II Symfonia „Charakterystyczna” c-moll* i in.

15 Zygmunt Noskowski, *II Symfonia „Elegijna”*, Zygmunt Stojowski, *Symfonia d-moll*, Emil Młynarski, *Symfonia „Polonia”*, Henryk Melcer, *Symfonia c-moll*, Ignacy Jan Paderewski, *Symfonia „Polonia”* i in.

16 Karol Kurpiński, *O ekspresji muzycznej i naśladowaniu (dokończenie)*, „Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny” 1821 nr 6, s. 22.

17 Maria Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979, s. 7.

rodzaju bywały odczytywane przez słuchaczy zgodnie z intencją kompozytora, a narracja metaforyczna stawała się mową sztuki w czasach zniewolonych i trudnych.

Zygmunt Noskowski cykl wariacji symfonicznych wysnutych z Chopina *Preludium A-dur*, zatytułowany *Z życia Narodu* (cenzura obcięła ostatnie słowo)¹⁸, ułożył w sposób odczytywany przez słuchaczy jednoznacznie: od pogodnego pastorału i szeregu tańców polskich, poprzez fragmenty zatytułowane: niepokój, walka i marsz żałobny, do — „promyków nadziei” i finałowego triumfalnego tańca. Przy tym uzupełnił utwór domyślnym metaforycznie komentarzem: „[z]awiśła burza nad dolą szczęścia dotychczas pełną. Bił grom po gromie, a w zamęcie ogólnym zabrzmiały dźwięki hymnu żałobnego. [...] I oto wzrastała zwolna chęć do dźwignięcia się z upadku, [...] po burzach i mrokach zabłyśły znowu jasne słońca promienie przy radosnym trąb dźwięku...[...] I zabrzmiała na wsze strony świata potężna pieśń odrodzenia”¹⁹.

- c. Narracja *alegoryczna*, bliska tak metaforycznej, jak i symbolicznej, tym się od tamtych różni, że nie wymaga od słuchacza szczególnej przenikliwości i poetyckiej wyobraźni, a tylko znajomości wpisanych w kulturę konwencji. Konwencji jasnych i oczywistych, przedstawiających w zmysłowej formie pojęcia abstrakcyjne.

Na przykład w kręgu kultury polskiej alegorycznym odpowiednikiem pozytywnego, triumfalnego finału stał się w wieku XIX krakowiak. Niejedna z kompozycji czasu romantycznego kończyła się takim właśnie optymistycznym akcentem. Swoją *II Symfonię c-moll* Ignacy Feliks Dobrzyński zakończył skocznym tematem *Albośmy to jacy-tacy*. Tego samego tematu użył na zamknięcie swojej *Symfonii F-dur* Emil Młynarski. Również wspomniany właśnie utwór Noskowskiego *Z życia Narodu* został zakończony — zgodnie z tą niepisaną konwencją — żywiołowymi rytmami krakowiaka.

- d. Narracja *symboliczna*. Do jej odczytywania nie starczy znajomość obiegowych konwencji, potrzebna jest inwencja twórcza i wyobraźnia. Tak do

18 Witold Wroński, *Zygmunt Noskowski*, Kraków 1960, s. 117.

19 Ibidem, s. 95.

jej zastosowania, jak i do odczytania, dającego nierzadko wyniki niejasne i niepewne, jedynie — w pełnym znaczeniu tego słowa — domyślne.

Według Roberta Schumanna symboliczną narracją komponowane były mazurki Chopina, jako utwory będące — w jego odczuciu — „kwieciami ukrywającym armaty”²⁰. Symboliczną narrację rozeznał Adorno w *Fantazji f-moll*, odczytując jej muzykę prowadzącą od f-moll do As-dur jako drogę ku wolności²¹. W całej serii utworów Chopina — takich jak np. *Barakarola* czy *Polonez-Fantazja* — trafić można na topos nagłego finalnego wzmożenia sił, nagłego przejścia z *pianissimo* w *fortissimo*. Topos odczytywany bywa symbolicznie jako „*dum spiro — spero*”²².

W jednym z utworów Kazimierza Bolesława Przybylskiego, zatytułowanym *A Varsovie*, skomponowanym w reakcji na polską sytuację lat 80., w sposób symboliczny wyrażona została nadzieja na zwycięstwo sił uciśnionych, zjednoczonych przeciwko przemocy: zwycięstwo nad potężnym i zgiełkliwym sonorystycznym brzmieniem odniósł grany *pianissimo*, zrazu niesłyszalny, mazurek Chopina, który sam jeden pozostał na placu boju²³.

3. Kolejny rodzaj narracji, tym razem ani jawnej, ani domyślnej (czyli oczekującej — mimo utrudnień — odczytania): narracja poufna. Poufność oznacza brak powszechności, ograniczenie grona odbiorców kompozytorskiego przekazu, jak gdyby mówionego głosem ściszym, najczęściej jedynie do wybranych. Dwie jej odmiany zdają się wchodzić w grę: (a) narracja dziennika intymnego i (b) narracja wyznania.
 - a. Narracja *dziennika intymnego* stanowi zapis stanu własnych uczuć i aktualnych wrażeń, naznaczony szczerością powierzającą kartce nutowego papieru. „Czymże jest ostatecznie dzieło sztuki — pytał sam siebie Zygmunt Mycielski — jak nie ubieraniem w formę przeżyć najintymniejszych?”. Narracja dziennika intymnego bywa zazwyczaj narracją szczegółną,

20 Robert Schumann, *Kritische Umschau*, 1836, w: idem, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, red. Joseph Häusler, Stuttgart 1982, s. 91: „Chopins Werke sind unter Blumen eingesetzte Kanonen...”.

21 Th. W. Adorno, op. cit., s. 174; por. też: M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49*, op. cit.

22 Mieczysław Tomaszewski, *Chopin późny. Chopin ostatni*, w: idem, *Chopin 2*, op. cit., s. 210–211.

23 Fryderyk Chopin, *Mazurek cis-moll op. 6 nr 2*.

nacechowaną autobiograficznie w sposób wyjątkowy. Zapisem rozmowy prowadzonej jak gdyby z samym sobą, zapisem, którego sam twórca jest, jeśli nie jedynym, to głównym adresatem.

W ostatnich kwartetach Beethovena trafiają się miejsca, w których kompozytor jak gdyby zapytuje sam siebie lub sam z sobą rozmawia („Muss es sein? Es muss sein! Es muss sein!”²⁴). Charakter narracji dziennika intymnego przypisują niektórzy cyklowi *Preludiów* Chopina. Posiada go niewątpliwie *Larghetto* z jego *Koncertu f-moll*, które — jak sam się zdradził — „stanęło” na pamiątkę ideału, „któremu wiernie, nie mówiąc z nim, już pół roku służę, który mi się śni”²⁵. Wśród Brahmsa późnych miniatur fortepianowych znaleźć można całe partie naznaczone mową solilokwialną²⁶. Gustav Mahler swoje autentyczne młodzieńcze przeżycia — jak zwierzył się w liście do przyjaciela²⁷ — uwiecznił w cyklu pieśni *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Leoš Janáček w muzyce *II Kwartetu smyczkowego* upamiętnił swą późną miłość²⁸. Dziennikiem intymnym nazwać by można również *Suitę liryczną* Albana Berga, streszczającą — od *giovale* i *amoroso* poprzez *misterioso* i *appassionato* do *delirando* i *desolato* — dzieje ukrywanych uczuć²⁹.

- b. Drugi rodzaj narracji poufnej, tej noszącej charakter *wyznania*, jest bliski poprzedniemu. Tym się od tamtego różni, że już nie tylko kartce papieru zostają tu powierzone przeżycia.

24 Ludwig van Beethoven, część finalna *Kwartetu F-dur* op. 135.

25 Chopin do Tytusa Woyciechowskiego (Warszawa 3 X 1829). Zob. *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, t. 1: 1816–1831, Warszawa 2009, s. 306.

26 Za takie uchodzą m.in. niektóre miniatury z op. 116 i 117.

27 Mahler do Fritza Löhra (Kassel 1 I 1885) na temat nieodwzajemnionych uczuć do śpiewaczki Joanny Richter. Zob. Gustav Mahler, *Briefe*, oprac. Herta Blaukopf, Wien–Hamburg 1982.

28 *II Kwartet* Janáčka, inspirowany uczuciami do Kamili Stösslowej, został zatytułowany „Listy poufne”. Zob. Constantin Floros, *Przesłania muzyki upublicznione i prywatne*, „Teoria Muzyki” 2015 nr 6, s. 22.

29 Zob. Constantin Floros, *Die Lyrische Suite. Das Streichquartett für Hanna*, w: idem, *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Wiesbaden 1992, s. 235–291.

Fantazję C-dur na fortepian op. 17 Schumanna można by nazwać listem do Klary, przyszłej żony. Pisał do niej: „*Fantazji* pierwsza część jest z pewnością najbardziej namiętną rzeczą, jaką kiedykolwiek napisałem — głęboką skargą o Tobie”³⁰. Chopin Delfinie Potockiej wpisał do pamiętnika swoją pieśń ostatnią, *Z gór, gdzie dźwigali* do słów Zygmunta Krasińskiego, podpisując ją zwrotem znaczącym, z Dantego: „[n]ella miseria”³¹. Stała się poruszającym wyznaniem osobistej obawy o zapomnienie; kończy ją Chopin trzykrotnym powtórzeniem kluczowego słowa wiersza („zapomnieni”).

„Nie mam nic przeciwko temu — odpowiedział Krzysztof Penderecki na pytanie dotyczące charakteru właśnie wykonanej *Pasji według św. Łukasza* — by moją muzykę traktować jako wyznanie”³². Oczywiście: jako wyznanie wiary.

4. Ostatni z rodzajów narracji, nazwany tu notacją t a j e m n ą. Rzadką, ale istniejącą. W dwu odmianach: (a) narracji utajnionej i (b) narracji zagadkowej. Również w tym przypadku ich rozróżnienie nie zawsze jest łatwe do uchwycenia.
 - a. Narracja *utajniona* posługuje się jakimś rodzajem szyfrem, znanym kompozytorowi i adresatowi (najczęściej adresatce). Szyfrem, którego zastosowanie zostało spowodowane jakimś rodzajem cenzury — zewnętrznej, obyczajowej, lub wewnętrznej, dyktowanej własnym sumieniem.

Constantinowi Florosowi udało się odczytać szyfr, jakim została skomponowana — z tych właśnie względów — *Suita liryczna* Albana Berga, o której była tu mowa. Utwór, traktowany wcześniej jako szczególnie typowy rodzaj autotelizmu, opowiada historię tajemnych uczuć poprzez procedury literacyjno-numerologiczne³³.

Nie zawsze stosowanie dźwiękowego szyfru wynika z chęci ukrycia prawdy, bywa, że chodzi jedynie o jakąś niewinną grę towarzyską. Wiele

30 Schumann do żony Klary, 1838. Cyt. za: C. Floros, *Przestania muzyki...*, op. cit., s. 20.

31 Pamiętnik zaginął. Zwrot „nella miseria” oznacza smutek wspomniania chwil szczęśliwych w chwili nieszczęśliwej.

32 Krzysztof Penderecki w wywiadzie udzielonym Ryszardowi Wasicie po skomponowaniu *Pasji według św. Łukasza*. Zob. Ryszard Wasita, *Awangarda i dziedzictwo*, „Polska” 1966 nr 7, s. 5.

33 C. Floros, *Die Lyrische Suite*, op. cit.

wskazuje na to, że *Karnawał* Schumanna został skomponowany wokół tajemnych dźwiękowych sfinksów właśnie jako rodzaj towarzyskiej zabawy. Numerologiczne i magiczne formuły stojące u podstaw wielu utworów George'a Crumba — między innymi tak krańcowo ekspresywnych, jak *Ancient Voices of Children*, *The Black Angels* czy *Makrokosmos* — rozpatrzyła i przypomniała niedawno Marta Szoka³⁴.

- b. Narracją *zagadkową* pisane były utwory przyjmowane w dziejach ich recepcji jako zawierające jakiś „program”, ale program przez kompozytora z niewiadomych powodów nieujawniony lub — jak to określa Floros — „przemilczany”. Owe „programy przemilczane” wytropił on w muzyce Webera, Smetany, Brucknera, Czajkowskiego, Mahlera, Busoniego, Schönberga, Weberna, Janáčka i Berga. „Wszyscy oni pisali taką właśnie muzykę” — konkluduje³⁵.

Wcześniej, od lat trwały spory wokół *Sonaty fortepianowej d-moll* op. 31 nr 2 Beethovena, do której przylgnał tytuł „*Burza*” (*Sturmsonate*), motywowany niesprawdzalną relacją Antona Schindlera. Na jego pytanie o „treść” utworu miał Beethoven odpowiedzieć: „Lesen Sie nur Shakespeares Sturm”³⁶ („Czytajcie *Burzę* Szekspira”). Podobna sytuacja dotyczy *Nocturnu g-moll* op. 15 nr 3 Chopina. Według tradycji przekazywanej z pokolenia na pokolenie, został napisany „po przedstawieniu *Hamleta*”; rękopis, na którym podobno tę informację Chopin zanotował — nie jest znany. Pozostała zagadkowa niepewność³⁷.

Myślę, że do tej samej kategorii — narracji zagadkowej, a może zarazem „przemilczanej” — zaliczyć można narrację jednego z utworów Henryka Mikołaja Góreckiego, zatytułowanego tajemniczo: *Requiem dla pewnej*

34 Marta Szoka, *Numerologia, kosmologia, „magiczne formuły”*, w: eadem, *George Crumb. Muzyka onirycznych wizji i magicznych formuł*, Łódź 2011, s. 210–221.

35 C. Floros, *Przestania muzyki...*, op. cit., s. 20.

36 Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, red. Eberhard Klemm, Leipzig 1977. Cyt. za: Claus Raab, „Sturmsonate op. 31 Nr 2”, w: *Das Beethoven-Lexikon*, red. Heinz von Loesch, Claus Raab, Laaber 2008, s. 742.

37 C. Floros, *Poetisches bei Chopin. Die Nocturne nach „Hamlet”*, w: *Muzyka w kontekście kultury*, red. Małgorzata Janicka-Stysz, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier, Kraków 2001, s. 45–54.

Polki. Piszę dużą literą, gdyż wyjaśnienie kompozytora, że chodzi tu o czeski taniec — skłonny jestem uważać za bliższe dowcipu niż prawdy³⁸.

Wyciągając przed nawias:

1. Repertuar rodzajów narracji, jakimi posługują się kompozytorzy ostatnich paru stuleci, można określić jako wielostronny, jakkolwiek rozgrywał się głównie między owymi czterema charakterami: jawnością i domyślnością, poufnością i utajnieniem — oraz ich odmianami.
2. Na wybór rodzaju narracji wpływ miał, co oczywiste, charakter osobowości samego twórcy, jego wrodzona otwartość czy też wrodzona potrzeba dyskrecji.
3. W sposób znaczący różnicował się rodzaj narracji w zależności od stylu kultury cechującego daną epokę czy dany jej nurt. W fazach stylu klasycznego i klasycyzującego widoczna stawała się przewaga obecności narracji autotelicznej względnie jawnej o charakterze potocznym, gdy w fazach stylu romantycznego i romantyzującego — do głosu dochodziła przeważająca obecność narracji znaczącej, topoidalnej wszelkiego rodzaju, do emfaticznej jak i do tajemnej włącznie. Potrzebnej tak, by swoje przekonania, przemyślenia i uczucia zmanifestować, jak i aby je przysłonić czy ukryć.
4. Wpływ szczególnie silny na wybór charakteru narracji miała sytuacja historyczna. Te charakteryzujące się swobodą i wolnością wywoływały przewagę narracji autotelicznej, sytuacje nacechowane wszelkiego rodzaju zniewoleniem — pociągały za sobą używanie środków szczególnych, topoidalnych. Tak tych jaskrawo jawnych, heroicznych, manifestacyjnie tyrtejskich, jak i poufnych czy tajemnych. Dla porozumienia się ze społeczeństwem potrzebny był tak rewolucyjny krzyk i ostentacja, jak i wallenrodowski szept i szyfr.

38 Sprawa dotąd stanowi przedmiot dyskusji.

BIBLIOGRAFIA

- Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main 1962.
- Hector Berlioz, *Mort de Chopin*, „Le Journal des Débats”, 27.10.1849.
- Constantin Floros, *Musik als Botschaft*, Wiesbaden 1989.
- Constantin Floros, *Die Lyrische Suite. Das Streichquartett für Hanna*, w: idem, *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Wiesbaden 1992, s. 235–291.
- Constantin Floros, *Poetisches bei Chopin. Die Nocturne nach „Hamlet”*, w: *Muzyka w kontekście kultury*, red. Małgorzata Janicka-Słysz, Teresa Malecka, Krzysztof Szwejgier, Kraków 2001, s. 45–54.
- Constantin Floros, *Przesłania muzyki upublicznione i prywatne*, „Teoria Muzyki” 2015 nr 6, s. 11–26.
- Maria Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979.
- Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, t. 1: 1816–1831, Warszawa 2009.
- Karol Kurpiński, *O ekspresji muzycznej i naśladowaniu (dokończeniu)*, „Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny” 1821 nr 6, s. 21–22.
- Franz Liszt, *Chopin*, przeł. Maria Pomian, Lwów 1924.
- Gustav Mahler, *Briefe*, oprac. Herta Blaukopf, Wien–Hamburg 1982.
- Cyprian Kamil Norwid, *Fortepian Chopina*, Paryż 1865.
- Aleksandra Okopień-Sławińska, „Metonimia”, w: Michał Głowiński, eadem, Teresa Kostkiewiczowa, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 281.
- Claus Raab, „Sturmsonate op. 31 Nr 2”, w: *Das Beethoven-Lexikon*, red. Heinz von Loesch, Claus Raab, Laaber 2008, s. 742.
- Romain Rolland, *Życie Beethovena*, przeł. Jerzy Popiel, Kraków 1973.
- Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, red. Joseph Häusler, Stuttgart 1982.
- Józef Sikorski, *O muzyce (ulamek)*, „Biblioteka Warszawska” 1843 t. 2, s. 665–673.
- Marta Szoka, *Numerologia, kosmologia, „magiczne formuły”*, w: eadem, *George Crumb. Muzyka onirycznych wizji i magicznych formuł*, Łódź 2011, s. 210–221.
- Mieczysław Tomaszewski, „Huber Kurt”, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziebowska, t. *hij*, Kraków 1993, s. 311–312.
- Mieczysław Tomaszewski, *Fantasia f-moll op. 49 — Genese, Struktur, Rezeption*, „Chopin Studies” 1995 nr 5, s. 210–223.
- Mieczysław Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49. Struktura dwoista i drugie dno*, w: idem, *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*, Warszawa 2016, s. 381–410.
- Mieczysław Tomaszewski, *Chopin późny. Chopin ostatni*, w: idem, *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*, Warszawa 2016, s. 195–212.
- Ryszard Wasita, *Awangarda i dziedzictwo*, „Polska” 1966 nr 7, s. 5–6.
- Witold Wroński, *Zygmunt Noskowski*, Kraków 1960.

STRESZCZENIE

*Narracja dzieła muzycznego
jawna i domyślna, poufna i tajemna*

Mimo daleko idącego zróżnicowania warunków i sytuacji pociągających za sobą wielką odmienność rodzajów narracji, sprowadzić je można do czterech podstawowych: do narracji *jawnej, domyślnej, poufnej i tajemnej*. *Jawną* nazwać można narrację, która nie wymaga żadnej wiedzy specjalnej, szyfru czy kodu, by ją odczytać (występuje w dwóch rodzajach — potocznej i szczególnej, a czasem przejawia się jako narracja plakatowa). Kategoria wypowiedzi nazwanych tu narracją *domyślną* zadziwia swoją liczebnością i różnorodnością; jej przesłania powinno się (i da się) odczytać przy pewnym wysiłku i rozeznaniu w przestrzeni kultury, której dotyczą. Przejawia się poprzez cztery odmiany topoidalnych *modi*: pod postacią metonimii, metafory, alegorii i symbolu. Narracja *poufna*, ograniczająca grono odbiorców kompozytorskiego przekazu, przejawia się w dwu odmianach: narracji dziennika intymnego jako zapisu stanu własnych uczuć i aktualnych wrażeń oraz narracji poufnej noszącej charakter wyznania. W narracji *tajemnej*, rzadkiej, ale istniejącej, można wyróżnić dwie odmiany: utajnioną i zagadkową. Repertuar rodzajów narracji, jakimi posługiwali się kompozytorzy ostatnich paru stuleci, można określić jako wielostronny, jakkolwiek rozgrywał się głównie między owymi czterema charakterami oraz ich odmianami. Na wybór rodzaju narracji wpływ miał charakter osobowości samego twórcy,

ABSTRACT

*The Narrative of a Musical Work: Overt
and Implicit, Confidential and Secret*

Despite the considerable variety of conditions and situations, which give rise to a great variety of narratives, they can be grouped into four basic categories: *overt, implicit, confidential and secret*. An *overt* narrative is one which does not require any specialist knowledge, cipher or code to be read (it appears in two kinds, colloquial and special, and sometimes is manifested as a poster narrative). The category referred to as *implicit* narrative is extraordinarily numerous and varied; its messages should (and can) be read with some effort and insight into the cultural space they concern. It is manifested in four kinds of topoidal *modi*: as metonymy, metaphor, allegory and symbol. A *confidential* narrative, limiting the addressees of the composer's message, has two varieties: the narrative of intimate diary, as a record of one's own feelings and current impressions, and as a confidential narrative akin to confession. The *secret* narrative, which is rare but does exist, can be divided into two varieties: hidden and mysterious. The repertoire of narratives used by composers over the last few centuries can be described as multifaceted, although it has evolved mainly among these four categories and their varieties. The choice of narrative is influenced by the character of the composer, his innate openness or need for discretion. There is a significant differentiation of the kinds of narratives depending on the style of culture in a given period or particular movement

jego wrodzona otwartość czy też wrodzona potrzeba dyskrecji. W sposób znaczący różnicował się rodzaj narracji w zależności od stylu kultury cechującego daną epokę czy dany jej nurt. W fazach stylu klasycznego i klasycyzującego widoczna stawała się przewaga obecności narracji autotelicznej względnie jawnej o charakterze potocznym, gdy w fazach stylu romantycznego i romantyzującego — do głosu dochodziła przewaga obecności narracji znaczącej, topoidalnej. Potrzebnej tak, by swoje przekonania, przemyślenia i uczucia zmanifestować, jak i aby je przysłonić czy ukryć. Wpływ szczególnie silny na wybór charakteru narracji miała sytuacja historyczna. Te nacechowane swobodą i wolnością wywoływały przewagę narracji autotelicznej, sytuacje charakteryzujące się wszelkiego rodzaju zniewoleniem — pociągały za sobą używanie środków szczególnych, topoidalnych. Tak tych jaskrawo jawnych, heroiczych, manifestacyjnie tyrtejskich, jak i poufnych czy tajemnych.

SŁOWA KLUCZOWE narracja, przesłanie, topos, pieśń patriotyczna, cenzura

within that culture. What came to the fore in the classical and classicising stages was a predominance of the autotelic narrative or colloquial overt narrative, while in the romantic and romanticising stages the predominant narrative was the meaningful, topoidal narrative. It was needed both to manifest one's thoughts and feelings, and to hide or cover them. Particularly influential in choosing the nature of the narrative was the historical situation. Situations marked by freedom and liberty led to a predominance of the autotelic narrative, while situations marked by all kinds of enslavement led to the use of special, topoidal measures. They included those that were intensely overt, heroic, ostentatiously Tyrtean as well as those that were confidential and secret.

KEYWORDS narrative, message, topos, patriotic song, censorship