

Agnieszka ChwiłekUniwersytet Warszawski,
Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce,
Instytut Muzykologii

ORCID: 0000-0002-7633-4619

Znaczenie opozycji. Wokół pracy *Tonalność – ekspresja – semantyka. Studia nad pieśnią czasu modernizmu* Ilony Iwańskiej

DOI: 10.14746/rfn.2023.24.12

Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej 24 (33), 2023: 194–197
© Agnieszka Chwiłek. Published by: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2023 Open Access article,
distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND), <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Bogata literatura przedmiotu poświęcona liryce wokalne przelomu wieków XIX i XX wzbogaciła się niedawno o kolejną pozycję, bowiem w 2020 roku w Akademii Muzycznej w Krakowie ukazała się praca Ilony Iwańskiej zatytułowana *Tonalność – ekspresja – semantyka. Studia nad pieśnią czasu modernizmu*. Zainteresowanie tym gatunkiem muzycznym zaowocowało już na wcześniejszym etapie drogi naukowej autorki magisterium poświęconym pieśniom Charlesa Ivesa¹. Warto w tym miejscu wspomnieć, że Ilona Iwańska jest nie tylko absolwentką krakowskiej Akademii, ale studiowała również komparatystykę na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, co pozwoliło na zbudowanie w pełni profesjonalnego warsztatu badaczki skupionej na analizie i interpretacji muzyki wokalne-instrumentalnej. Omawiany tom jest publikacją obronioną w 2016 roku pracy doktorskiej² i fakt ten dobrze tłumaczy specyficzne proporcje między dwiema zasadniczymi częściami książki. Pierwsza – zatytułowana *Ekspresja i semantyka tonalności. Aspekty wybrane* – obejmuje nieco ponad jedną trzecią

głównego tekstu pracy (s. 34–123) i jest nadzwyczaj wnikliwym wykładem teorii i metod zastosowanych do badania wybranego repertuaru. Druga część – *Pieśni przelomu wieków. Analizy i interpretacje* – składa się z pięciu rozdziałów mieszczących wyniki badań materiału muzycznego (s. 125–290).

Autorka w punkcie wstępu (*Wokół koncepcji*, s. 13–18) precyzyjnie określa granice problematyki poruszanej w książce, wyznaczając kluczowe zagadnienia, wokół których ogniskować się będzie jej uwaga: „Praca ta nie jest propozycją holistycznego ujęcia problematyki ekspresji i semantyki tonalności [...]. Przedmiot wywodu zawężony tu został do kilku wybranych aspektów, takich jak: (1) t r y b: dur–moll; (2) m e l o s t o n a l n y: w górę – w dół koła kwintowego, tj. w stronę krzyżyków – w stronę bemoli; (3) m o d u s t o n a l n o - h a r m o n i c z n y: kadencyjny (kwartowo-kwintowy) – alternacyjny (tercjowy), zgodnie z rozróżnieniem zaproponowanym przez Tomaszewskiego w odniesieniu do muzyki Chopina³. Co ważne, aspekty te postrzegane są jako konstrukcje binarne i dialektyczne o strukturze asymetrycznej [...]. Ta właśnie optyka

¹ I. Iwańska, *Pieśni Charlesa Ivesa inspirowane poezją angielską*, praca magisterska, *Akademia Muzyczna w Krakowie* 2009.

² Eadem, *Ekspresyjno-semantyczny aspekt tonalności. W kręgu liryki wokalne modernizmu*, praca doktorska, *Akademia Muzyczna w Krakowie* 2016.

³ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, wyd. 2 uzup., Kraków 2005, s. 244–245.

myślenia zdeterminowała ostatecznie kształt głównej hipotezy badań, zgodnie z którą wymienione powyżej opozycje strukturalne [...] postrzegane są jako potencjalne opozycje kategorii ekspresyjnych lub semantycznych, a mianowicie: radości i smutku; jasności i ciemności; konieczności i możliwości⁴. Wskazałabym na szczególne znaczenie dwóch skrajnych spośród wyżej wymienionych trzech aspektów. Jakkolwiek bowiem interesująca jest kwestia melosu tonalnego, to w przypadku znacznej części repertuaru tworzonych w gatunkach lirycznych i pochodzącego z epoki klasycystyczno-romantycznej i wieków późniejszych – mam tu na myśli pieśni przeznaczone na głos i fortepian (a nie orkiestrę) – jest to przestrzeń rozważań raczej jedynie teoretycznych, ze względu na jednorodne brzmienie odpowiadających sobie enharmonicznie par tonacji krzyżykowych i bemolowych.

W kolejnych odcinkach wstępu (*Literatura przedmiotu i stan badań*, s. 18–25; *Założenia metodologiczne*, s. 25–30) dyskutowane są wybrane pozycje literatury przedmiotu, z których część stanowić będzie podstawę rozdziału pierwszego. Spośród wielu publikacji istotnych dla ostatecznego kształtu pracy wymieniałabym kilka. Do grupy tej zaliczyłabym w pierwszym rzędzie: Richarda Nortona *Tonality in Western Culture. A Critical and Historical Perspective*, Roberta S. Hattena *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*, Derycka Cooke'a *The Language of Music*, Leonarda B. Meyera *Emocja i znaczenie w muzyce*, Candace Brower *Paradoxes of Pitch Space*, Eleazara Mioletinskiego *Poetyka mitu* i oczywiście wspomnianą już monografię Chopina autorstwa Mieczysława Tomaszewskiego, a także jego tekst *W stronę interpretacji integralnej dzieła muzycznego*⁵. Omówienie stanu badań nad kompo-

⁴ I. Iwańska, *Tonalność – ekspresja – semantyka. Studia nad pieśnią czasu modernizmu*, Kraków 2020, s. 14–15.

⁵ R. Norton, *Tonality in Western Culture. A Critical and Historical Perspective*, University Park–London 1984.

R.S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*, Bloomington–Indianapolis 1994.

D. Cooke, *The Language of Music*, London–New York–Toronto 1959.

L.B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, tłum. A. Buchner, K. Berger, Kraków 1974.

C. Brower, *Paradoxes of Pitch Space*, „Music Analysis” 2008, vol. 27, issue 1, s. 51–106.

E. Mioletinski, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1981.

zycjami analizowanymi w książce autorka kończy uwagą dotyczącą niekompletności danych na temat literackich pierwowzorów umuzycznionych tekstów cykli Straussa i Berga. Szczęśliwie ostatnie lata przyniosły korektę tego stanu rzeczy. Jest to o tyle istotne, że w przypadku zmian wprowadzanych przez kompozytorów do tekstów słownych mamy do czynienia z ingerencją w materiał źródłowy o ogromnym niezrządkiem znaczeniu właśnie w odniesieniu do kwestii semantyki i ekspresji.

Niezwykle istotne jest ponadto pytanie o klucz doboru repertuaru stanowiącego materiał badawczy. We wstępie autorka stwierdza: „Podłoże materiałowe książki stanowi reprezentatywny zestaw utworów słowno-muzycznych przelomu XIX i XX wieku [...] ukazujących system funkcjonalny w różnych stadiach dezintegracji [...]. Decyzja o wzięciu na warsztat badawczy dzieł pochodzących z tego okresu motywowana jest przekonaniem, że właśnie na przełomie epok – w swoistym łabędzim śpiewie – język tonalny objawił pełnię swych możliwości wyrazowych⁶. W rozdziale drugim przedmiotem rozważań będą zatem wybrane cykle pieśni Debussy'ego, Straussa, Mahlera i Berga, a także pojedyncze pieśni Karłowicza. Dobór materiału jest rzeczywiście przekonujący, ale muszę przyznać, że zastanawiając się nad tą kwestią, wyobraziłam sobie nazwiska innych jeszcze twórców, których z ogromną chęcią widziałabym przynajmniej jako tworzących kontekst dla wybranej piątki modernistów. Mam tu na myśli na przykład Brahmsa, Liszta, Wolfa, Griega, Musorgskiego i ich późne pieśni. Zważywszy na znaczenie tonalności w ich warsztacie kompozytorskim i zaawansowanie języka harmonicznego ich późna liryka byłaby prawdopodobnie interesującym punktem odniesienia dla głównego materiału omawianego w pracy i dopełniałaby obraz najciekawszych zjawisk w tonalności liryki końca XIX wieku.

Ostatnia część tekstu, opatrzona zupełnie niepotrzebnie zbyt bezpiecznym tytułem *Próba wniosków* (s. 291–311), przynosi podsumowanie zawartych w głównej części pracy analiz i interpretacji relacji słowno-muzycznych. W początkowym fragmencie –

M. Tomaszewski, *W stronę interpretacji integralnej dzieła muzycznego*, [w:] idem, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonstrukcje*, Kraków 2000.

⁶ I. Iwańska, *Tonalność...*, op. cit., s. 16.

W stronę syntezy (s. 293–294) – autorka po raz ostatni przypomina zasadnicze pytania, stanowiące punkt wyjścia do rozważań, zaczynając od absolutnie kluczowego: „Czy dur i moll to istotnie – używając słów Derycka Cooke’a – «bliźniacze bieguny ekspresji»?⁷ Czy sfery krzyżyków i bemoli wykazują zdolność do ewokowania antytetycznych skojarzeń? Wreszcie – czy dwa komplementarne porządki tonalno-harmoniczne, kwartowo-kwintowy (syntagmatyczny) i tercjowy (paradygmataczny), rzeczywiście funkcjonują na zasadzie ekspresywno-semantycznego przeciwstawienia?»⁸.

Następujące później odpowiedzi uporządkowane są wedle dwóch kluczy. Fragment zatytułowany *Klucz pierwszy: modus operandi – twórcy i ich dzieła* (s. 294–301) zorganizowany jest jako swoisty rodzaj galerii portretów psychologicznych wybitnych twórców tytułowego „czasu modernizmu”. Odnajdujemy tu zatem hedonistę Debussy’ego, optymistę Straussa, melancholika Karłowicza, Mahlera o naturze hiperbolicznej, Berga zaś – ambiwalentnej. *Klucz drugi: modus vivendi – dialektyczne relacje tonalne i ich ekspresywno-semantyczne implikacje* (s. 301–310) przynosi końcowe odpowiedzi na przywołane przed momentem pytania: „Związek idei durowości i molowości z pojęciami «smutku» i «radości» – rozumianymi jako kategorie generalne i pierwotne, jedne z kilku funkcjonujących w obszarze psychologii emocji podstawowych – zgodnie z wyjściowymi przypuszczeniami okazał się bardzo silny. [...] immanentna zawartość afektywna trybów przejawia się na trzy sposoby – w trzech podstawowych postaciach: *in crudo*, zdeformowanej i odwróconej»⁹. Niektóre z rozwinięć odpowiedzi mogą sprawiać wrażenie nie do końca pogłębionych, czy też formułowanych może trochę zbyt pospiesznie. Mam tu na myśli przede wszystkim fragment dotyczący postaci odwróconej trybu, w odmianie paradoksalnej. Omówione przypadki można interpretować zgoła odmiennie. Dla przykładu w czwartej pieśni Debussy’ego do słów Baudelaire’a rysowany jest obraz słodkiej śmierci (jak ją nazywa sama autorka¹⁰), zatem tryb durowy wydaje się wyborem podstawowym. W odniesieniu do pieśni finałowej zastosowanie majoru wytłumaczone jest jako „wyraz stopienia się śmierci ze stanem mi-

łosnej błogości»¹¹, z czym trudno byłoby dyskutować. Jednak w sposób oczywisty nasuwa się też jeszcze dalej idąca interpretacja, odnosząca się do wspólnoty doświadczenia śmierci przez oboje kochanków. Nawet bez obrazu zmartwychwstania rysowanego w ostatnich wersach poematu nie ma tu tego, co buduje istotę poczucia grozy niesionej przez zbliżającą się śmierć jednego tylko z kochanków – samotności obezwładniającej duszę tego drugiego, który fizycznie pozostaje wśród żywych. Wspólna śmierć to śmierć szczęśliwa i to właśnie oddaje najpełniej tryb durowy, nie ma tu więc śladu paradoksu.

Podobnych wątpliwości nie budzi sformułowanie odpowiedzi na drugie pytanie (dotyczące opozycji krzyżkowo-bemolowej), którą autorka rozpoczyna od bardzo precyzyjnego zarysowania zjawiska wewnętrznie złożonego i pełnego niuansów: „Kwestia ekspresywno-semantycznych konotacji związanych z kierunkiem tonalnym – w górę lub w dół koła kwintowego – jest, co oczywiste, znacznie mniej ewidentna i trudniejsza do oceny niż dyskutowana powyżej kwestia trybu. Przyczyny tego stanu rzeczy wiążą się z faktem, że zależności zachodzące na linii krzyżki–bemole pozostają w większości słabo zauważalne w bezpośrednim, słuchowym kontakcie z dziełem, stąd formułowanie jakichkolwiek sądów na ich temat wymaga głębokiego wejścia w dźwiękową i pozadźwiękową materię muzyki. Działania analityczno-interpretacyjne przeprowadzone na potrzeby tej pracy [...] nie pozostawiają wątpliwości co do istnienia pewnej generalnej tendencji, która u jednych twórców staje się silnym stymulatorem wyobraźni i głównym regulatorem myślenia tonalnego, u innych zaś – przeswieca jedynie spod spodu, jako mimowolny ślad kodu zapośredniczonego w ucieleśnionej i kulturowej świadomości»¹². Ogromnie interesujące obserwacje wiążą się też z trzecią badaną płaszczyzną – relacji kwintowych i tercjowych: „Przeprowadzone analizy i interpretacje pozwalają z całą mocą potwierdzić, że modus alternacyjny ustawia się w roli nacechowanej, czy wyróżnionej, względem modusu kadencyjnego i przyjmuje w przebiegu tonalnym rolę e m f a t y c z n ą: podkreśla miejsca szczególnie istotne, ale też odzwierciedla metaforyczny charakter języka

poetyckiego. Pewne jest także to, że relacje tercjowe [...] pełnią rolę pośrednika między kontrastującymi sferami ekspresywno-semantycznymi czy wręcz równoległymi wymiarami rzeczywistości»¹³. Również i w tym przypadku następujące dalej szczegółowe ustalenia ilustrowane są dobrze dobranymi przykładami fragmentów badanych pieśni.

Tym, co dodatkowo bardzo silnie przekonuje mnie o istotnej wartości pracy Ilony Iwańskiej, jest jej bezsprzeczna skuteczność w inspirowaniu do refleksji nad poruszonymi zagadnieniami i do wchodzenia w dyskusję z formułowanymi tezami. Niewątpliwie sprzyja temu bogactwo języka autorki, znakomicie odpowiadającego wyrafinowaniu poezji umuzyycznianej w opisywanych cyklach, ale też żywy tok narracji. Warto również zwrócić uwagę na bardzo bogatą i klarownie ustrukturyowaną bibliografię, a także indeks rzeczowy, którego istnienie czyni lekturę pracy jeszcze przyjemniejszą. Na koniec chciałabym życzyć – nie tylko autorce tej znakomitej publikacji – aby nadzieje wyrażone przez nią w ostatnich akapitach tekstu¹⁴ ziściły się, bowiem ich urzeczywistnienie znacznie wzbogaciłoby polską refleksję o muzyce, i to nie tylko wokalnoinstrumentalnej.

BIBLIOGRAFIA

- Brower Candace, *Paradoxes of Pitch Space*, „Music Analysis” 2008, vol. 27, issue 1, s. 51-106.
- Cooke Deryck, *The Language of Music*, Oxford University Press, London–New York–Toronto 1959.
- Hatten Robert S., *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1994.
- Iwańska Ilona, *Ekspresywno-semantyczny aspekt tonalności. W kręgu liryki wokalne modernizmu, praca doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie 2016*.
- Iwańska Ilona, *Pieśni Charlesa Ivesa inspirowane poezją angielską*, praca magisterska, Akademia Muzyczna w Krakowie 2009.
- Iwańska Ilona, *Tonalność – ekspresja – semantyka. Studia nad pieśnią czasu modernizmu, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2020*.

- Meyer Leonard B., *Emocja i znaczenie w muzyce*, tłum. Antoni Buchner, Karol Berger, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.
- Mieletinski Eleazar, *Poetyka mitu*, tłum. Józef Dancygier, PIW, Warszawa 1981.
- Norton Richard, *Tonality in Western Culture. A Critical and Historical Perspective*, Pennsylvania State University Press, University Park–London 1984.
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, wyd. 2 uzup., Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2005.
- Tomaszewski Mieczysław, *W stronę interpretacji integralnej dzieła muzycznego*, w: idem, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

SUMMARY

Agnieszka Chwiłek

The Importance of the Opposition. Around the Book *Tonality – Expression – Semantics. Studies on the Song of the Time of Modernism* by Ilona Iwańska

The article is a review of Ilona Iwańska's book *Tonality – Expression – Semantics. Studies on the Song of the Time of Modernism* (Akademia Muzyczna w Krakowie, 2020). The work is not a monograph on the issues of expression and semantics of tonality, but focuses on three selected aspects: opposition of modes (major vs minor); opposition of tonal melos (up vs down the circle of fifths - towards sharps vs towards flats); opposition of tonal-harmonic modes (cadential, in fourths and fifths vs alternating, in thirds). These structural oppositions are related to three semantic-expressive oppositions: joy and sorrow, brightness and darkness, necessity and possibility. The work is based on very rich theoretical and methodological foundations. The analyzed material consists of song cycles by Debussy, Strauss, Mahler, Berg and selected songs by Karłowicz, composed in the period from 1887 to 1908. The substantial summary of the considerations begins with a gallery of psychological portraits of the composers of the discussed songs. The author creates it by interpreting their tonal-expressive preferences and strategies. The key conclusions concern the way opposing pairs of categories function.

Keywords

song, modernism, tonality, analysis, interpretation, expression, semantics

⁷ D. Cooke, *The Language...*, op. cit., s. 50.

⁸ I. Iwańska, *Tonalność...*, op. cit., s. 293.

⁹ Ibidem, s. 301.

¹⁰ Ibidem, s. 303.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 305.

¹³ Ibidem, s. 308.

¹⁴ Ibidem, s. 311.