

MAREK DUDEK

LUBLIN

MUZYCZNA *ARS INTERPRETANDI* W KONTEKŚCIE  
HERMENEUTYKI OGÓLNEJ MARII PIOTROWSKIEJ

**M**aria Piotrowska<sup>1</sup> w środowisku muzykologicznym znana była przede wszystkim z dokonań naukowych w zakresie hermeneutyki muzycznej nakreślonej m.in. w rozprawie habilitacyjnej pt. *Tezy o możliwości hermeneutyki muzycznej w świetle stu lat jej historii* (Warszawa 1990) oraz innych tekstach naukowych<sup>2</sup>. Jej badania szły w kierunku wypracowania metody pozwalającej na możliwie najpełniejszą interpretację dzieła muzycznego, choć ze świadomością, że hermeneutyka nie trzyma się kurczowo wyznaczonych reguł. Trudno jest bowiem jasno wskazać w tej metodzie powtarzalność czynności, jak również przedstawić sprawdzalność wyników. Taki stan nie był dla badaczki wynikiem abstrakcyjności hermeneutyki, a wprost przeciwnie – sugerował oryginalność interpretacji. Każda, niezależnie od wcześniejszych ujęć, stanowiła odrębny tok rozumienia, który za każdym razem mógł przynieść coś wartościowego<sup>3</sup>. Zawsze należy pamiętać, że nadrzędną kategorię hermeneutyki stanowi rozumienie, które, jeżeli jest dostatecznie intensywne, nie musi ujawniać się w szeroko rozumianej metodologii hermeneutycznej. Autor chcący dokonać krytyki problemu może to uczynić bez wyraźnej wiedzy o jej obecności, która nie dąży do samookreślenia. Jej subtelność wynika przede wszystkim z labilności pomiędzy historią, krytyką

1 Dr hab. Maria Piotrowska, prof. KUL, zmarła 8 V 2014 r. w Warszawie, gdzie została pochowana na Cmentarzu Wilanowskim.

2 Zob.: „Muzyka i epifania. Fragmenty hermeneutyczne”, *Roczniki Teologiczno-Kanoniczne* 34 (1987) zesz. 7, s. 145–158; „Hermeneutyka muzyczna: teoria i praxis”, *Studia Theologica Varsoviensia* 25 (1987) nr 2, s. 179–199; „Dzieło muzyczne – duch czasu – biografia w perspektywie hermeneutycznej”, w: *Muzyka źle obecna*, red. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1989, s. 113–140; „Hermeneutyka muzyczna Kretschmara i Scheringa”, w: *Analiza i interpretacja dzieła muzycznego*, red. Teresa Malecka. Kraków–Gdańsk 1990, s. 145–158; „Ars interpretandi – uwagi w sprawie hermeneutyki muzycznej”, w: *Analiza i interpretacja*, op. cit., s. 101–112; „Od przeżycia do wyrazu. Z zagadnień Diltheyowskiej teorii twórczości”, w: *W kręgu muzyki i myśli humanistycznej*, cz. 9, Warszawa 2000, s. 37–48; „O regułach hermeneutycznych”, w: *Muzyka sztuką przewyżczania czasu. Witoldowi Rudzińskiemu w dziewięćdziesiątą urodziny*, red. Mieczysława Demska-Trębacz i in., Warszawa 2003, s. 255–258; „Hermeneutyka tekstów: patchwork czy szata całodziana?”, *Muzyka* 52 (2007) nr 3, s. 123–136.

3 M. Piotrowska, „Ars interpretandi – uwagi”, op. cit., s. 106.

a analizą muzyczną, wśród których trudno jest określić jednoznacznie wątek hermeneutyczny. Taki stan może być na początku niezwykle trudny i frustrujący, ponieważ niedoświadczonego jeszcze badacza, nie mającego na polu swych dokonań określonych sukcesów interpretacyjnych, stawia w centrum „błędnego koła”. Piotrowska na początku swej drogi naukowej (w latach osiemdziesiątych) także odczuwała na sobie taki ciężar przy okazji interpretacji problematyki neoklasycyzmu XX w., twierdząc, że „należy wskazać jego inicjatorów, aby zaś sąd o nich był wiarygodny, trzeba osiągnąć zrozumienie istoty artystycznej tendencji, której byli oni sprawcą przyczyną”<sup>4</sup>. Tą „artystyczną tendencją” okazała się dla niej przestrzeń dźwiękowa, która wypełniona przedmiotami dźwiękowymi najpełniej zawierała się w koncepcji dzieła muzycznego. Piotrowska dostrzegła, że materia muzyczna bytuje w przestrzeni, to jest w pewnej brzmiącej objętości wypełnionej układami dźwiękowymi postaciowanymi pionowo i poziomo. Przestrzeń ta ma wymiar horyzontalny, który podlega określonej artykulacji w wyniku tego, iż wypełnianie jej ma charakter ciągły i nieciągły zarazem, co prowadzi do powstawania swoistego rytmu przestrzennego. Jednocześnie dochodzi tutaj do głosu wymiar pionowy, również podlegający artykulacji: w „stereofonicznym” wyodrębnieniu się brzmiących warstw przejawia się „dyskretność” przestrzeni, podzielność jej wymiaru wertykalnego. Przemiany w obrębie przestrzeni dźwiękowej – następowanie po sobie bloków, zamiennność układów dźwiękowych w ich obrębie wynikających z mobilności określonych parametrów – dokonują się w czasie<sup>5</sup>. Badaczka już przy omawianiu praktyki neoklasycznej XX w. zwróciła uwagę na „czas”, który na gruncie analizy muzykologicznej przyjął formę chronotopu, tj. czasoprzestrzeni wyrażającej nierozzerwalność i wzajemne warunkowanie się zjawisk czasowych i przestrzennych w utworze muzycznym. Ich „ruchliwość” powoduje – jakże istotną dla jej metody – obecność struktury kołowej, w której przebiegi próbują się zrealizować w odniesieniu do własnej wieloaspektowości i barwnej migotliwości.

Piotrowska przez wiele lat prowadziła studia nad tzw. hermeneutyką ogólną, którą postrzegала jako przestrzeń dociekań szczegółowych, budowanych w kontekście historycznej empirii. Taka dwutorowość pozwalała na weryfikację reguł metody hermeneutycznej, odniesienie jej do własnej egzystencji oraz włączenie do kręgu indywidualnych przeżyć. Dzięki temu możliwe było wypracowanie trójfazowego rozumienia muzyki, będącego naturalnym sposobem bycia w świecie pojęć i dźwięków, które można odczuwać spontanicznie bez potrzeby jego poznawania (akognitywne), nauczyć się zasad rządzących analizą muzyczną w odniesieniu do formy muzycznej, teorii i harmonii (kognitywne) oraz powziąć chęć poznania całości na podstawie dwóch wymienionych wcześniej (hermeneutycznych). Drogi dojścia do ujęcia całościowego są niemożliwe do określenia. Jedynym pewnikiem jest wyłącznie punkt

4 M. Piotrowska, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Warszawa 1982, s. 18.

5 Ibid., s. 77.

wyjścia, który Piotrowska ukierunkowuje w stronę fenomenu muzycznego, zawartego w formule toniczno-dominantowej, ulotnej, ale możliwej do uchwycenia. Dzięki temu badacz dla uzyskania pełni procesu hermeneutycznego potrzebuje zrównania zarówno teorii, jak i praktyki, które wzajemnie się uzupełniają. Jednak uprawianie hermeneutycznej praxis na takiej przestrzeni nie jest niemożliwe bez utworzenia tzw. „centralnej i podstawowej całości sensownej”<sup>6</sup>. Bez takiego kryterium hermeneutyka muzyczna funkcjonuje w sferze szczególnej nieważkości. Według Piotrowskiej początek procesu hermeneutycznego rodzi się już na etapie myśli i koncepcji, które powstają w głowie badacza. Początkowo mogą być one kształtowane jako zupełnie bezładnie potoki treści, pozornie niezwiązane z przedmiotem badań. Nic bardziej mylnego. Już w tej fazie ich nacechowanie umiejscowione jest właściwie w procesie poznania, ale zasadniczo wykracza poza ramy znanych metod analizy muzykologicznej mającej u swej podstawy chronologiczną historyczność oraz warunkowanie przebiegu przyczynowo-skutkowego.

Istotą interpretacji hermeneutycznej w ujęciu Marii Piotrowskiej – jak dowiadujemy się z tekstu Miłosza Aleksandrowicza, współpracującego z badaczką w Katedrze Hermeneutyki Muzycznej KUL – jest powołanie do życia czegoś, co wcześniej, jako „całość” nigdy nie zaistniało. Hermeneuta najpierw wyznacza określony przedmiot badań, a następnie niejako krąży wokół niego, szukając coraz to nowszych kontekstów interpretacyjnych, które na ów przedmiot rzucają coraz to nowsze światło<sup>7</sup>.

Dzięki takiej koncepcji proces zrozumienia przedmiotu badań balansuje pomiędzy nim samym a kolejnymi punktami na kole hermeneutycznego poznania, odkrywając przed badaczem coraz to nowsze możliwości weryfikacji zastanej rzeczywistości. W ten sposób, pomimo dużej liczby kategorii znaczeniowych, postęp interpretacji podąża w jednym kierunku, zapewniając możliwość wypełnienia się kluczowej kategorii hermeneutycznej, czyli rozumienia.

Punktem wyjścia dla rozważań Piotrowskiej staje się powrót do dziewiętnastowiecznej myśli filozoficznej głoszonej przez Friedricha Schleiermachera, który, uznając reguły rządzące interpretacją tekstów, postanowił je odłożyć na rzecz analizy samego rozumienia. Starał się stworzyć uniwersalne metody, które można by było wykorzystać w odniesieniu do wielu problemów hermeneutycznych. Na ich podstawie badający miał możliwość ustalenia związku, jaki zachodził między tekstem, a sytuacją, w której ów tekst zaistniał. Tym samym interpretator mógł go przetransponować na grunt własnych uwarunkowań i dzięki temu uzyskać nowe spojrzenie na badany materiał<sup>8</sup>. Element obcości miał być przeciwstawiony elementowi pokrewieństwa. Schleiermacher

6 M. Piotrowska, „Hermeneutyka muzyczna: teoria i praxis”, op. cit., s. 19.

7 Miłosz Aleksandrowicz, „Hermeneutyka muzyczna, czyli ars interpretandi”, *Przegląd Uniwersytecki* 26 (2014) nr 6, s. 23–24.

8 Zob.: Wolfgang H. Pleger, *Schleiermachers Philosophie*, Berlin–New York 1988, s. 172–173.

twierdził, że czynność hermeneutyczna powinna rozpoczynać się od pewnego rodzaju niezrozumienia istoty rzeczy, prowadząc do ustalenia jej sensu kryjącego się głównie w warstwie tekstu. Gwarantem spełnienia tych warunków i pozytywnym zakończeniem procesu miało być tzw. koło hermeneutyczne, wyznaczające określone zależności pomiędzy rozumieniem a interpretacją. Podobne poglądy, dodając własną sensualność „kolistej” zależności, głosili Georg Anton Friedrich Ast, Friedrich August Wolf, Martin Heidegger, Emilio Betti i Charles Taylor. Jednak z biegiem lat coraz wyraźniej dało się słyszeć dobiegającą z różnych stron krytykę tego sposobu interpretacji. Coraz częściej zaczęto spoglądać na koło hermeneutyczne nie tylko przez pryzmat problemu logicznego, ale przede wszystkim metodologicznego. Różnicę zauważano szczególnie podczas formułowania hipotez, w których należało odnaleźć konsensus między faktami a wiedzą, prowadzącymi do uzyskania pożądanej interpretacji. Zagorzała dyskusja nie pozostawiła koła, jako doskonałości w procesie rozumienia, bez zmian. Z głoszonych poglądów wyłaniały się cztery jego odmiany, stanowiące zależności: całość–część, podmiot–przedmiot, hipoteza–dedukcja, pytanie–odpowiedź.

Według Piotrowskiej nie można było oczekiwać właściwego postrzegania całości bez zrozumienia szczegółu, a bez niego – właściwie odwołać się do całości. Mając na uwadze nieskończoność tego procesu poruszającego się w zamkniętej strukturze, badaczka postanowiła dołączyć do przebiegu interpretacji dzieła elementy otoczeniowe (życiorys, kontekst historyczny, estetyka twórcza, indywidualne zainteresowania) obecne w rozważaniach kontynuatorów nowoczesnego spojrzenia na hermeneutykę: Wilhelma Diltheya, wyznaczającego ostateczny kontekst interpretacji przez pryzmat obiektywnego ducha, Martina Heideggera, stawiającego rozumienie na poziomie istnienia człowieka zanurzonego w myśleniu i w świecie, Hansa-Georga Gadamera, postrzegającego ludzkie rozumienie przez pryzmat historycznej dziejowości, oraz Hermanna Kretschmara i Arnolda Scheringa<sup>9</sup>, skupiających się na rozpoznaniu logiki afektywnej będącej warunkiem hermeneutycznego zrozumienia dzieła.

Piotrowska, ustalając własną metodę hermeneutycznego postępowania, nie chciała zarzucać znanej sobie tradycji analitycznej. W wyraźny sposób zawsze podkreślała ciągłość hermeneutyki, której obecność widoczna była praktycznie w każdej epoce. Badaczka skupiła się przede wszystkim na linii Schleiermacher–Dilthey–Gadamer, wzbogaconej o Heideggera i Ricoeura, określając ją jako „pewien jednorodny nurt w rozwoju humanistyki niemieckiej, a zarazem nowoczesnej hermeneutyki światowej”<sup>10</sup>. Trwałość tego procesu – jak twierdziła – gwarantowała pewna stała cecha właściwa umysłowi ludzkiemu, czyli dążenie do rozumienia, którego wynikiem jest interpretacja<sup>11</sup>. Jednak nie wszystkie działania zmierzające do określania znaczeń i od-

9 Zob.: M. Piotrowska, „Hermeneutyka muzyczna Kretschmara i Scheringa”, op. cit.

10 M. Piotrowska, *Tezy o możliwości hermeneutyki muzycznej w świetle stu lat jej historii*, Warszawa 1990, s. 13.

11 M. Piotrowska, „Ars interpretandi”, op. cit., s.101.

czytywania sensu na poziomie treści stanowiły próbę hermeneutyczną. Może się tak wydawać w przypadku stosowania metody bez uświadomienia sobie jej obecności. Jest to możliwe, ale wyłącznie na poziomie nauk humanistycznych, dzięki którym Dilthey warunkował zaistnienie procesu rozumienia<sup>12</sup>.

Hermeneutyka – według Piotrowskiej – może usytuować się poza metodą, bowiem powtarzalność czynności nie wchodzi tutaj w rachubę, jak również trudno mówić o sprawdzalności wyników. Jednak niemożność powtórzenia metody nie jest wynikiem jej irracjonalności: wchodzi tu w grę tego rodzaju niepowtarzalność, jaką niesie w sobie oryginalna interpretacja, i jeśli nawet następcą zrozumie dany problem w sposób bardziej przenikliwy, to nie umniejszy przez to wybitnego dzieła poprzednika, które zachowa swą suwerenną wartość<sup>13</sup>.

Dlatego też bezrefleksyjne naśladowanie poprzedników może okazać się zgubne i sprawia, że działania hermeneutyczne znajdują się na granicy takich, które ich znamion nie wykazują. Gwarantem zachowania umiaru między obydwoma procesami i odnalezienia właściwej drogi poznania jest naukowe dociekanie prawdy nacechowane wycuciem interpretacyjnym samego badacza. Jest ono niezwykle ważne, ponieważ to za jego przyczyną i w obliczu jego subtelności możliwe jest „zawiązanie się” koła hermeneutycznego. Rodząca się myśl, która tworzy w umyśle badacza różnorodne kształty, staje się zaczynem naukowych dociekań, zwieńczonych – być może – hermeneutyczną konstatacją. Trudno jest do końca sprecyzować, w którą stronę ten proces podąży. Być może nigdy nie osiągnie swojego pożądanego finału dającego pełnię zrozumienia dzieła muzycznego. Jednak ta elastyczność postępowania, pozbawiona kategoriycznych schematów, okazuje się dla Piotrowskiej sztuką znaną pod łacińską nazwą *ars interpretandi*. Dawniej, w czasach przedromantycznych, słowo „ars” wyznaczało pewną przestrzeń poruszania się artysty, tworząc mu określone reguły działania. Dzięki temu wytworzone przez niego dzieło podlegało tym zasadom i zgodnie z nimi było postrzegane i interpretowane. Podobna sytuacja ma miejsce obecnie, kiedy to badacz chcący posługiwać się sztuką hermeneutyczną powinien mieć świadomość, że jego dorobek będzie traktowany przez odbiorców jako przejaw dzieła sztuki. Jednak w odróżnieniu od procesu hermeneutycznego rozumienie nie może mieć charakteru skończonego. Według Piotrowskiej jest to czynność nieprzerwana, która na każdym etapie swojego formowania potrzebuje różnych bodźców, pochodzących nie tylko ze sfery naukowej, ale również poznawczej (praxis). Umiejętność zrównoważonej stabilizacji tych dwóch cech nosi znamiona nowej metody hermeneutycznej, łączącej w sobie zarówno kategorie badawcze, jak i szeroko pojęty artyzm.

12 Wilhelm Dilthey, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przekł., opr. i posłowie Elżbieta Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2004, s. 105.

13 M. Piotrowska: „Ars interpretandi”, op. cit., s.106.

Ta dwutorowość odnajdywała swoją łączność w dziele muzycznym, które, umiejscowione w kontekście historii i teorii muzyki, wskazywało możliwości jego interpretacji i hermeneutycznego zrozumienia. Wydaje się, że nie jest to takie trudne, ponieważ najczęstiej spotykany dziś pogląd stawia na równi hermeneutykę i interpretację. Jednak:

w ciągu wielowiekowego rozwoju praktyka i teoria wzajemnie się wspierały, warunkowały i weryfikowały. W wyniku tego procesu ukształtował się pewien kanoniczny zespół reguł, którym praktyka interpretacyjna nie może się sprzeniewierzyć. [...] Nie każda, bowiem, interpretacja jest hermeneutyką<sup>14</sup>.

A tym bardziej hermeneutyką muzyczną, której nie każde dzieło potrzebuje. „W muzykologii, bowiem silniej niż w jakiegokolwiek innej dziedzinie humanistyki, istnieje szczególna chwiejność w funkcjonowaniu pojęcia hermeneutyki oraz niepewność świadomości metodologicznej”<sup>15</sup>. Hermeneutyka muzyczna nie stanowi dziedziny samej w sobie, izolowanej od wszystkich innych. „Jest ona specyficznym wykorzystaniem wiedzy, jakiej dostarcza jej historia i teoria muzyki. W tym sensie każdy postęp muzykologii historycznej i systematycznej jest zawsze pracą na rzecz hermeneutyki”<sup>16</sup>. W tej materii do tej pory zrobiono już bardzo wiele. Według Piotrowskiej oceniono dorobek hermeneutyki tradycyjnej i jej stosunek do Diltheya<sup>17</sup>, zbadano stosunek hermeneutyki do semiotyki i wiążący się z tym problem językowości muzyki, przygotowano też grunt pod teorię rozumienia hermeneutycznego<sup>18</sup>. Jednak mimo wszystko Piotrowska, prowadząc swoje badania, zauważyła, że praktyka interpretacyjna nie wykazywała w pełni zinterpretowanych cech postępowania i rządzących nią reguł. Dzięki temu trudne, a wręcz niemożliwe było pełne poznanie nowych rozwiązań w sferze muzykologicznej bez całościowej analizy dokonań Diltheya bądź Gadamera. Nie należy o tym zapominać i stale dążyć do wywołania merytorycznej dyskusji nad założeniami odradzającej się na różnych płaszczyznach muzycznego poznania hermeneutyki.

Na takiej polemice Piotrowskiej zawsze zależało, a przyczynkiem do niej miało być sformułowanie tzw. „kanonu hermeneutyki”, który oscylowałby nie tylko wokół samej teorii, ale przede wszystkim wszechobecnej i zarazem skrytej hermeneutycznej praktyki. Ta ostatnia w obliczu nadrzędnej kategorii interpretacji, czyli rozumienia, stawała się obecna nawet wtedy, gdy badający nie miał dostatecznej świadomości me-

14 M. Piotrowska, *Hermeneutyka. 46 minut dla muzykologów*, Lublin 2007, s. 9.

15 Ibid., s. 15.

16 M. Piotrowska, „Hermeneutyka muzyczna”, op. cit., s. 179.

17 Współcześnie Dilthey krytykowany jest za psychologizm, a także brak spójnej i jednolitej koncepcji, która nie doczekała się za jego życia zamkniętej całości, cyt. za: Martyna Markowska, „Interpretacja, jako rozumienie w ujęciu Wilhelma Diltheya”, *Czasopismo Filozoficzne* [2] (2007) nr 2, s. 58.

18 M. Piotrowska, „Hermeneutyka muzyczna”, op. cit., s. 179.

todologicznej. To wystarczyło, aby sformułować problem hermeneutyczny i w sposób autentyczny poprowadzić proces dochodzenia do prawdy. Jednak określanie „hermeneutyczności” przedmiotu nie mogło następować zbyt pochopnie. Mając na uwadze labilność zakresu badawczego pomiędzy hermeneutyką a historią, krytyką bądź analizą, wydobyć embrión hermeneutycznego z nurtu muzykologicznego okazywało się niezwykle trudne, ale możliwe.

Aby w sposób odpowiedzialny stawić temu czoła, Piotrowska w swoich badaniach zawsze starała się nie tracić z oczu kontekstu historycznego hermeneutyki oraz nakreślić jej stosunek do myśli filologicznej i filozoficznej. Taki postęp hermeneutyki od antyku do czasów Gadamera widoczny jest w jej kluczowej – z punktu widzenia nowego postrzegania interpretacji dzieła muzycznego – publikacji zatytułowanej *Hermeneutyka. 46 minut dla muzykologów*. Badaczka zwraca w niej uwagę, że już w czasach Homera widoczna była wśród ówczesnych myślicieli (stoicy) tendencja idąca w kierunku rozwiązywania problemu poprzez zastosowanie alegorii, która „w następnych latach zajęła trwałe miejsce w badaniach nad tekstami, a interpretacja alegoryczna (allegoreza) stała się jedną z odmian interpretowania dzieł pisanych”<sup>19</sup>. Tym samym pojawiająca się w fazie greckiej kultury *hermeneia* stała się sztuką tłumaczenia woli bogów i władców na język bardziej zrozumiały dla ludzi niewykształconych, a także rozumiana była jako „wykładnia przekazów religijnych (*hermeneutike technē*) i rozpatrywana w sąsiedztwie mantyki, czyli sztuki wykładania przepowiedni”<sup>20</sup>. Jej rozwój w okresie hellenistycznym doprowadził do powstania szkół filologicznych (gramatyka, retoryka) i teologicznych, w których najistotniejszym obszarem była umiejętność krytycznej oceny, stanowiącej zasadniczy wstęp do hermeneutyki. W tym zakresie ważną rolę odegrał Kasjodor, wskazując istotny wątek starszej egzegezy patrystycznej, będący podstawą rozróżnienia wiedzy filologicznej od religijnej, której piewcami byli chrześcijańscy pisarze i poeci. Ci ostatni, tworząc swoje teksty, nie mogli liczyć na atencję ze strony średniowiecznych myślicieli taką, jaką kierowano w stosunku do ludzi zajmujących się filozofią czy retoryką. Poezja nie znalazła swojego miejsca ani wśród sztuk wyzwolonych, ani też pośród nurtów dostrzeżonych przez scholastyczne myślenie nakierowane na filozofię i teologię. To właśnie na jej gruncie rozgorzał spór pomiędzy katolikami a protestantami o sposób interpretacji Pisma Świętego odnoszący się z jednej strony do historycznej ciągłości przepowiadania prawd wiary, z drugiej natomiast – odrzucający alegoryczność Biblii na rzecz jej dosłowności i jednoznaczności, w której zauważalna jest już obecność „całości” jako konstruktywnego elementu hermeneutycznego kanonu. Jak zauważa Piotrowska, w tamtym okresie – na długo przed Schleiermacherem – roli uporządkowania zasad hermeneutycznych podjął się Flacjusz Illyrius, dążąc do „zapewnienia

19 M. Piotrowska, *Hermeneutyka. 46 minut*, op. cit., s. 19.

20 Ibid., s. 20.

rozumieniu powszechnej ważności<sup>21</sup>. Owa „powszechność” zyskiwała coraz bardziej na aktualności, ponieważ w XVII w. obok teologii i filologii zainteresowanie hermeneutyką zaczęły wykazywać nauki prawnicze i medyczne. „Teksty o doniosłym znaczeniu tłumaczono i objaśniano z poczuciem wielkiego pożytku poznawczego, płynącego z przyswajania współczesnym nieznanym im dotąd obszarów wiedzy”<sup>22</sup>. Zamiłowania ówczesnych badaczy, którzy prowadzili studia nad antykiem (Wolf, Ast, Heyne) formował i napędzał duch czasu, podobnie jak to ma miejsce współcześnie. Tłumacząc m.in. dzieła Szekspira, poszukuje się ukrytego w nich sensu, stawia się pytania o postrzeganie utworu przez samego autora oraz próbuje się go analizować w odniesieniu do całości jako takiej. Ciągłość tradycji – podkreślana wielokrotnie przez badaczkę – kształtująca właściwy dobór narzędzi hermeneutycznych wydawała się być niezachwiana.

Takie rozumienie prezentował również Schleiermacher, który, chcąc stworzyć uniwersalne i niezawodne zasady interpretacji hermeneutycznej, postanowił scalić funkcjonujące osobno reguły przynależne do teologii, filologii i prawa. Był to przejaw nowoczesnego podejścia do tej problematyki, które według Piotrowskiej stanowiło podstawę zrozumienia i warunkowało proces interpretacji. Zgodnie z przywołanymi przez badaczkę tezami, nie każdy tekst wymaga hermeneutyki, zaś podstawową procedurą postępowania hermeneutycznego jest rozumienie, które nigdy się nie kończy, a jego celem – zrozumienie autora w jego tekście. Ponadto rozumienie wymaga wspólnoty językowej, która, mimo tego, że jest warunkiem elementarnym dojścia do prawdy, to jednak niewystarczającym do pełnego pozyskania wiedzy. Do tego potrzebne są elementy racjonalne związane z komunikacją międzyludzką oraz składniki ponadracjonalne, warunkujące instynkt samego autora. Wszystkie one, dopełnione przekonaniem o „nieświadomej częściowo twórczości geniusza”<sup>23</sup>, krążą w procesie rozumienia bez wyraźnego punktu zaczepienia, przechodząc od całości do części i od części do całości. Piotrowska, starając się ukształtować własną metodę interpretacji dzieła muzycznego, metodologiczne podejście Schleiermachera traktowała jako bazę dla dalszych rozważań, aczkolwiek miała świadomość, że hermeneutyka jest sztuką, której nie sposób się w pełni nauczyć. Oczywiście można przyswoić sobie elementarne prawidła rządzące konstrukcją utworu muzycznego i poznać jego elementy. Jednak nie sposób zmechanizować tych działań w celu powołania do życia dzieła sztuki muzycznej, której zasadniczym składnikiem wartościującym jest indywidualna estetyka twórcy. Ta, mimo panującej wokół dominacji nauk przyrodniczych hołdujących nurtowi pozytywistycznemu, znalazła zrozumienie wśród humanistów na czele z Wilhelmem Diltheyem, który twierdził, że rozumienie jest przeciwstawne

21 Ibid., s. 36.

22 Ibid., s. 37.

23 Ibid., s. 42.



wyjaśnianiu: naturę wyjaśniamy, a życie duchowe rozumiemy. W nim najważniejsze jest doświadczenie przeżyte (*Erlebnis*), które najlepiej potrafi zrozumieć sam autor. „Rozumienie zakłada przeżywanie – uważał filozof – przeżycie zaś staje się doświadczeniem życiowym dopiero dzięki temu, że rozumienie wyprowadza poza ograniczoność i subiektywność przeżywania w obszar całości i ogólności. [...] wszystko uwarunkowane jest stosunkiem wzajemnej zależności”<sup>24</sup>. Ponadto „procesy przebiegające w duszy muzycznej w sposób mglisty, mało wyrazisty, często niepostrzeżenie dla jaźni, znajdują mimochodem krystalicznie przejrzysty wyraz w utworze muzycznym”<sup>25</sup>.

Według Piotrowskiej, taka dwoistość współistniejących obok siebie nauk przyrodniczych i humanistycznych nie służy ich zdecydowanej polaryzacji, a jedynie wpływa na wzajemne dookreślenie; gdy pierwsza z nich podkreśla przeświadczenie o własnej „naukowości”, druga skupia się wokół sfery wartości, dzięki której możliwy jest proces rozumienia i określenia znaczeniowości danego wytworu kultury. To jedynie przez pryzmat swojego badania – jak podkreśla Piotrowska – człowiek może poznać samego siebie „nie przez introspekcję, lecz przez hermeneutykę, która jest narzędziem tego badania”<sup>26</sup>. Podobny pogląd głosił Hans-Georg Gadamer, który w zakresie rozumienia widział zagłębienie się w strukturę tekstu oraz nawiązanie z nim dyskursu w taki sposób, aby ukryte w nim treści mogły służyć poruszeniu świadomości badacza. Przeprowadzona przez niego tzw. krytyka „naiwnego” założenia historyzmu, które, zamiast tworzyć z dystansu czasowego produktywną możliwość rozumienia, zaleca przeniknięcie w ducha czasu i myślenie jego pojęciami i wyobrażeniami<sup>27</sup>. Z takim przeświadczeniem nie zgadzał się Paul Ricoeur, który uważał, że sam odstęp czasowy wypełniony ciągłością dziedzictwa i tradycji nie podważa założenia historyzmu, a jedynie przeciwstawia zachowanie ciągłości doświadczeniu zerwania tradycji<sup>28</sup>. Filozof poruszał się w obrębie analizy mowy i pisma, próbując dokonać wyjaśnienia w kontekście egzystencjalnej rzeczywistości badacza. Odrzucał dualizm poznania proponowany zarówno przez Diltheya (nauki przyrodnicze – nauki humanistyczne), jak i Heideggera (epistemologia – ontologia) na rzecz uporządkowania procesu rozumienia, w którym proces badawczy powinien najpierw podejmować różne formy działalności człowieka, a dopiero później – dzięki nim – odkrywać tajemnicę ontologiczną<sup>29</sup>. Piotrowska doceniała rolę historyzmu, twierdząc, za Friedrichem

24 W. Dilthey, op. cit., s. 106–107.

25 Ibid., s. 214.

26 M. Piotrowska, *Hermeneutyka. 46 minucji*, op. cit., s. 45.

27 Cyt za: Oskar Bätschmann, „Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik”, w: *Bildende Kunst als Zeichensystem*, Band 1, *Ikonographie und Ikonologie, Theorien-Entwicklung-Probleme*, wyd. Ekkehard Kaemmerling, Köln 1979 (= Du Mont Taschenbücher 83), s. 460–484, przekł. polski pt. „Historia sztuki na przejściu od ikonologii do hermeneutyki” Adam S. Labuda w: *Artium Quaestiones* 3 (1986), s. 157–175.

28 Ibid.

29 Zob.: Marek Jędraszewski, „Zrozumieć siebie poprzez symbole. O filozofii hermeneutycznej Paula Ricoeura”, *Poznańskie Studia Teologiczne* 13 (2002), s. 269–294.

Meineckem, twórcą „historii idei”, że jest „jedną z największych duchowych rewolucji, jakie przeżył Zachód”<sup>30</sup>, a „zrozumienie jego indywidualności i jednorazowości jest zadaniem fascynującym”<sup>31</sup>. Wiedziała, że to odkrycie było zarazem wyzwoleniem od osiemnastowiecznej dogmatyki: dogmatyki racjonalizmu i praw naturalnych, a także postawą, dla której interpretowanie i eksploataowanie historii było ważniejsze, niż odkrywanie czy rozwijanie nowych systemów własnych czasów.

Piotrowska za najważniejszą kategorię hermeneutyczną uznaje „całość”, która odnosi się do pewnych indywidualnych, wewnątrznie mocno zestrojonych fenomenów kultury o różnym zasięgu, wyrazistości kształtu i stopniu domknięcia. Ich ścisła obecność warunkuje poziom sensowności, stając się jednoczesnym atrybutem i gwarantem całości funkcjonującej w sposób nadrzędny w stosunku do swoich części. Dzięki nim możliwa jest rekonstrukcja całości, która nie powinna ograniczać się jedynie do przedstawienia fenomenu muzycznego w odniesieniu do historycznego lub kulturowego tła. Pozostając na tej płaszczyźnie poznania, interpretacja ogranicza się do swobodnej prezentacji faktów, która, mimo określonej wartości, nie ma znamion interpretacji hermeneutycznej prowadzącej do rozumienia. W tym miejscu warto zadać sobie pytanie, czy to, co nie prowadzi do zrozumienia, powinno być z góry odrzucone i pozbawione dalszego dociekania? Co z interpretacją analityczną, która, opierając się na formalno-technicznych aspektach dzieła muzycznego, prowadzi badacza do pewnych konkluzji? Czy mają one znamiona doświadczeń hermeneutycznych? W jaki sposób muzykolog bądź teoretyk muzyki może wychwycić moment cezury pomiędzy interpretacją muzykologiczną a hermeneutyczną? Jak dostrzec tę niezwykle subtelną granicę, aby uzyskać właściwe rozumienie przynależne do jednej ze stron? Generalnie, odpowiedzi na te wątpliwości znajdują się w większości po stronie wycucia i intuicji badacza, który sam musi nakreślić sobie drogę własnego postępowania. Czy chce kroczyć po niej wytrwale przez długi czas, niejednokrotnie zatracając z oczu przedmiot swoich dążeń, ale w końcu odnajdując to, czego szuka? Czy też woli w krótkim dystansie nakreślić jedynie zewnętrzny kształt bez wnikania w jego wnętrze? Muzyka w obliczu swojego wewnętrznego skomplikowania nie wykląda się sama, „niechętnie ofiarując hermeneutyce gotowe całości, których złożoną strukturę miałyby po prostu uczytelnić interpretacja”<sup>32</sup>. Całość musi się dopiero narodzić w przebiegu określonego procesu myślowego, łącząc w sobie przednaukowe formy poznania, takie jak przesądzenie<sup>33</sup>, wycucie, zrozumienie, antycypację, zamysł.

30 M. Piotrowska, *Neoklasycyzm*, s. 37.

31 Ibid.

32 M. Piotrowska, „Hermeneutyka muzyczna”, op. cit., s. 184.

33 W terminologii hermeneutycznej pojawiają się jeszcze trzy odcienie formuły „przesądzenie”, czyli przesąd, przesąd i uprzedzenie, określające wspólnie ten sam światopogląd poparty osobistym doświadczeniem, z którymi hermeneuta staje na początku drogi badawczej. Taka różnorodność wynika z różnicy pomiędzy niemieckim oryginałem a polskim przekładem *Wahrheit und Methode* Hansa-Georga Gadamera. Andrzej Bronk, tłumacząc niemieckiego filozofa, termin „Vorurteil” określił jako „przesąd”, zaś Bogdan Baran

To one, skonsolidowane w jedność sensowną, będą miały szansę odślonienia poszukiwanego zjawiska muzycznego. Jednak czy zawsze? Niestety szeroka obecność hermeneutyki subiektywnej, która nie stara się dążyć do weryfikacji swoich twierdzeń, prowadzi do szeregu nieporozumień nagromadzonych wokół hermeneutyki muzycznej. Wydaje się, że dość znaczącą winę za to ponosi niezrozumienie podstawowych pojęć, takich jak „koło”, „całość”, „znaczenie”, „sens”. Na ogół ich wydźwięk przeniknął do sfery interpretacyjnej z wyraźnym nacechowaniem języka potocznego, który nie jest w stanie zagwarantować poziomu właściwej wykładni. W konsekwencji w przestrzeni analitycznej pojawiły się ujęcia powierzchowne i niepewne swojej wartości hermeneutycznej.

Wbrew pozorom etap docierania do zrozumienia nie jest skończony, ponieważ do swojego zamknięcia potrzebuje jeszcze ustalenia znaczenia badanego fenomenu, a także uporządkowania wszystkich przesądów pozwalających na zbliżenie się horyzontów. „Znaczenie”, stanowiące kluczową kategorię hermeneutyczną, okazuje się być kwintesencją sensownej całości. Jest „poszukiwaniem funkcji, ujawnieniem funkcji, jaką dana część pełni w budowanej całości oraz współrealizuje z innymi częściami, sensownej całości”<sup>34</sup>. Relacja istniejąca między sensem a znaczeniem w swojej złożoności jest niezwykle subtelna. Skupiając wokół siebie wyrażane na przemian poglądy o jedności pierwszej kategorii i wielorakości drugiej lub odwrotnie, nastęrcza interpretatorom pewnych trudności. Niemniej według Piotrowskiej „sens – to coś, co gwarantuje zrozumiałość wypowiedzi; [...] znaczenie zaś to treść charakterystyczna nazwy, które uwyrażnia się dopiero w nacechowanym sensem kontekście”<sup>35</sup>. Z takim konceptem rozumienia muzyki mieli problem dziewiętnastowieczni kompozytorzy, których muzyka stawała się coraz bardziej zawiła, a jej odbiór nastęrczał słuchaczom wiele trudności. Szczególnie było to widoczne w twórczości Ludwiga van Beethovena, który, wyprzedzwszy swoją epokę, doprowadził własny język muzyczny do tak daleko idącego estetycznego skomplikowania, że gusta melomanów miały problem z jego poprawnym odczytaniem. Oczywiście był to problem przejściowy, który wraz z oswojeniem słuchacza z innowacyjnością przekazu stawał się coraz mniej denerwujący. Z czego to wynikało? Według Piotrowskiej, opierającej swoją koncepcję na analizie Eggebrechta<sup>36</sup>, warstwa muzyki, którą powinien zorientowany muzycznie słuchacz rozróżniać, jest właśnie jej sensem, na który składają się specyficzna logika przebiegu (harmonika) i wzajemne zależności (syntaksa). Obok niego występuje

uznał je za „uprzedzenie”. Maria Piotrowska, szanując oba stwierdzenia, opowiada się za „przesądzeniem”, które, jako dobrze oddające istotę rzeczy oraz aksjologicznie pasujące do języka polskiego, stanie się wiążące dla niniejszego opracowania.

34 M. Piotrowska, *Hermeneutyka. 46 minucji*, op. cit., s. 54.

35 Ibid., s. 51–52.

36 Zob.: Hans Heinrich Eggebrecht, „Uwagi o metodzie analizy muzycznej”, przekł. Maria Stanilewicz, *Res Facta* 7 (1973), s. 40–47.

struktura, która „da się wyabstrahować z tekstu nutowego i ująć przez opis”<sup>37</sup> oraz treść, decydująca o sensie i tworząca z nim integralne dzieło muzyczne. Ta ostatnia wykazuje cechy heterogeniczne, które trudno jest jednoznacznie uchwycić.

Jednak, odwracając uwagę od dzieła muzycznego, co by było gdyby badacz, pragnąc utrzymać się w kręgu nowoczesnego paradygmatu naukowego, skłonny był przyjąć tezę, że muzyka ze względu na brak semantyczności nie jest językiem? Tę wątpliwość hermeneutyka muzyczna może rozwinąć poprzez pełne uwzględnienie jego dziejowości, która odzwierciedla historię recepcji muzyki na przestrzeni minionych stuleci. W przestrzeni muzycznej mogą być one obecne za intencjonalną zgodą twórcy, bądź znajdować się poza jego świadomą kontrolą. Czym więc owe treści najlepiej odnajdują się w sferze pozazmysłowej i pozamuzycznej? Trudno wskazać, a jest to wręcz niemożliwe. Z pomocą przychodzi postawa hermeneutyczna, która nakierowana jest na poszukiwanie tego, co znaczące. Uświadomienie sobie tego najpełniej odbywa się na zasadzie retrospekcji nastawionej na zdarzenia z przeszłości. Wówczas „hermeneutyczna gotowość odtwarzania dynamicznej całości, w której badany fenomen okazuje się być uwikłany, narzuca badaczowi drogę interpretacji”<sup>38</sup>. Ten rozporządza dwoma władzami poznawczymi, do których należą mądrość praktyczna (*phronesis*), będąca uzdolnieniem do wglądu intuicyjnego, i rozum teoretyczny (*sophia*), utożsamiany z „wykształceniem profesjonalnym oraz biegłością w zakresie procedur intelektualnych”<sup>39</sup>. Obie są jednakowo ważne i za ich przyczyną możliwe jest ukierunkowanie na wartość i konkretność prowadzących do sformułowania pytania hermeneutycznego, zawierającego w sobie już przesady i namiastkę prerozumienia. Hermeneuta w toku procesu poznawczego powinien dokonać weryfikacji wszystkich przesądzeń, aby przyswoić te właściwe, a odrzucić błędne. Według Piotrowskiej, „jest to obowiązek natury profesjonalnej, ale też pewien etyczny imperatyw, i jedynie realizowanie tego imperatywu może zapewnić hermeneutyce status metody obiektywnej”<sup>40</sup>. Dzięki temu badacz ma szansę na odkrycie całości, gdzie rekonstrukcji poddane zostaną konkretne znaczenia i fenomeny muzyczne. Ich wypełnienie w procesie rozumienia możliwe jest w ruchu kołowym, będącym wyobrażeniem przestrzennym zachodzących zależności hermeneutycznych. Piotrowska była zwolenniczką szeroko uznawanego w teorii przeświadczenia (Ast, Schleiermacher, Dilthey), że myśli wędrują od części do całości, bądź od całości do części. W takim wymiarze od samego początku nasuwa się pytanie, które z przywołanych formuł ma pierwszeństwo? Czy jest to całość czy część? Która z nich powinna stanowić kategorię wprowadzającą, a która za nią podążać? Przez lata taka zależność zaczęła przybierać formę raczej archaiczną niż

37 M. Piotrowska, *Hermeneutyka. 46 minucji*, op. cit., s. 56.

38 Ibid., s. 58.

39 Arystoteles zaliczał je do cnót intelektualnych, stawiając je na równi z wiedzą instrumentalną (*techné*), naukową (*epistémé*), inteligencją (*nous*), cyt za: Peter Grosch, Paul Vardy, *Etyka*, Poznań 2010, s. 40.

40 M. Piotrowska, *Hermeneutyka. 46 minucji*, op. cit., s. 62.

postępować. Współczesne tendencje zaczęły postrzegać „koło hermeneutyczne” – jak już wspomniano – nie tylko z perspektywy problemu metodologicznego, a przede wszystkim logicznego, wylaniającego się w procesie formułowania hipotezy. W tym przypadku koło stanowiło zjawisko empiryczne wówczas, gdy komuś nie udało się zrozumieć ekspresji językowej. Z biegiem czasu dźwięki, słowa, zdania były automatycznie klasyfikowane w swoim systemie poznawczym, przez co przetwarzanie języka odbywało się w dużej mierze nieświadomie w standardowych warunkach. Tym samym przywołana zachowawczo przez badaczkę „nieświadomość” obecności metody hermeneutycznej współcześnie staje się jej punktem wiodącym.

Według Piotrowskiej, jeśli „całość nie jest z góry dana, grupowanie części dokonuje się według wstępnie założonego centrum. Jeśli zaś myśl, przebiegłszy drogę od części do całości, znów do części powraca, to nie jest przecież droga ta sama, lecz nowa, wzbogacona, pewniejsza”<sup>41</sup>. Jej bieguny przebiegają na różnych płaszczyznach poznania, jednak, wypełniając właściwy proces hermeneutyczny, dążą do kluczowego stanu wiedzy czyli rozumienia. Piotrowska jest zwolenniczką traktowania go jako wykładni, której przypisywano rolę sztuki rozumienia (Schleiermacher), a także faktu wypełnienia się jej w toku „interpretacji zawartych w piśmie pozostałości ludzkiego istnienia”<sup>42</sup> (Dilthey). Ma świadomość, że nie może być to proces zmechanizowany i pozbawiony reguł, który zatraca się bez reszty w swoim kunszcie analitycznym. Przez swoją nieskończoność, posiadającą w przestrzeni badawczej określone wartościowanie wstępne, fazę prerozumienia i systematykę przesądów, może doprowadzić do wskazania całości jako fenomenu muzycznego. Jednak nie będzie ona bytem zamkniętym, niepotrzebującym dalszych wskazań metodologicznych. „Całość” jako kategoria hermeneutyczna w dalszym ciągu będzie wymagała wzbogacania i różnicowania bodźców badawczych, ale już w perspektywie koła domkniętego. Jego obecność będzie warunkował obiektywizm zapewniający możliwość weryfikacji przeprowadzonych badań. Dla Piotrowskiej jest to sytuacja potrzebna i pożądana, ale niewystarczająca, bowiem doświadczenie rzeczywistości, w której stapiają się horyzonty myślowe, stanowi jedynie początek istnienia hermeneutyki. Ona wymaga „odkrywania struktur i związków znaczeń w obszarze «świata historycznego»”<sup>43</sup>, ale nie każdy materiał jej potrzebuje. Czasami wystarczy zwykła analiza, która jako procedura ponadhistoryczna i uniwersalna w zadowalającym stopniu odpowie na nurtujące badacza pytania i nada kształt pewnemu rozumieniu. Jednak nie musi ono mieć znamion rozumienia hermeneutycznego. Ono bowiem powinno być „lepsze” i wnikać w sferę świadomości twórcy głębiej, niż on sam by to uczynił. Powinno poszukiwać wewnętrznej formy, która nie leży po stronie materii, ale wycucia. „Jest

41 Ibid., s. 63.

42 W. Dilthey, op. cit., s. 206.

43 M. Piotrowska: *Hermeneutyka. 46 minut*, op. cit., s. 69.

niewidzialną instancją, kierującą posunięciami artysty, [...] swoistą wewnętrzną siłą i wewnętrzną koniecznością dzieła w prawdziwie wielkim stylu”<sup>44</sup>. Według Piotrowskiej, podążającej za Schleiermacherem i Diltheyem, obraz wewnętrzny stanowi dzieło właściwe, zaś obraz zewnętrzny jest jedynie jego drugorzędnym odbiciem. Oba ze sobą współdziałają, nadając mu prawdziwego wyrazu i warunkując sposób komunikacji. Ten należy poznać, aby dotrzeć do jego sensu. Na poziomie języka wydaje się to być bardziej jednoznaczne, ale w odniesieniu do utworu muzycznego zauważamy już większy udział cech metaforycznych. Dzieło poprzez swoje środki techniczne i artystyczne chwytuje się jedynie nieznacznie, skrycie tworząc sytuację hermeneutyczną. Wówczas oczom badacza ukazuje się pewien horyzont, w którym wyrósł dany utwór oraz w którym ów badacz się znalazł. Na początku trudno jest oba połączyć, ponieważ każdy z nich dąży do indywidualizmu. Wydają się być zamknięte i zupełnie dla siebie obce. Jednak hermeneuta, według Piotrowskiej, powinien dążyć do ich jak największego zbliżenia, a w konsekwencji – połączenia, ponieważ tylko w takim stanie procedura badawcza może zostać zakończona, a weryfikacja doświadczenia hermeneutycznego przeprowadzona ostatecznie.

Jak się wydaje z perspektywy czasu, większości teoretyków muzyki zależało na przeprowadzeniu właściwego toku myślenia zakończonym zrozumieniem. Jednak ich priorytety były różne. Każdy z nich fascynował się czymś innym, starając się na swój sposób wniknąć w formę dzieła muzycznego i zgłębić tajniki ducha nimi rządzącego. Zjednoczenie wartości poznawczych zaczęło dokonywać się w przestrzeni nowej nauki, jaką wówczas stała się muzykologia. Liczne publikacje oraz nowoczesne i wielokierunkowe podejście do dzieła muzycznego pozwoliło na wypracowanie metod analitycznych starających się w sposób możliwie uniwersalny dotrzeć do źródeł powstania utworu. Badaczom coraz częściej towarzyszyła euforia kształtowania podstaw muzykologii, które przesunęły na dalszy plan jej „świeże” spojrzenie na otaczającą rzeczywistość. Piotrowska starała się zapanować nad humanistycznym kontekstem uprawianej dyscypliny, wskazując brak wiążących ją reguł bądź kanonu, co dawało możliwość wykorzystania jej potencjału poznawczego i interpretacyjnego. Odnosząc się do Mieczysława Tomaszewskiego i Leszka Polonego, stanowiących osobowości reprezentatywne dla badań nad hermeneutyką, Piotrowska stosuje własną wykładnię muzyki, określając w ten sposób obiektywny stan rzeczy. Jak twierdzi, „w obszarze muzykologii [...] hermeneutyka przeciwstawiana jest kultywowanej od wielu lat analizie [...] natomiast w obszarze humanistyki – pozytywizmowi, dzięki któremu poszerza muzykologowi zakres przedmiotowy jego działań”<sup>45</sup>. W obu przypadkach mamy do czynienia z odmiennymi pokładami świadomości metodologicznej, jednak wspólną ich cechą jest jej introwertyczność. Hermeneuta nie musi prezentować бага-

44 Ibid., s. 76.

45 Ibid., s. 90.

zu swoich narzędzi badawczych, ani też ukazywać całego procesu dochodzenia do rozumienia. Jest to przebieg, który realizuje się w toku postępowania badawczego i nie sposób ujawniać go w pełni przed jego zakończeniem. W związku z tym, aby było to możliwe, potrzebna jest niezwykła wytrwałość i samozaparcie, które w toku dociekań badawczych będą na tyle silne, że przeciwstawią się zniechęceniu i zmęczeniu podjętą problematyką. Oczywiście droga do celu może prowadzić przez zagłębianie się w doświadczenie hermeneutyczne. Wszystko zależy od zaangażowania i staranności w dochodzeniu do prawdy, a także umiejętności panowania nad tematem. Według Piotrowskiej, „tym, co szczególnie hermeneutykę wyróżnia, jest jej niezwykle bogaty kontekst”<sup>46</sup>, dzięki któremu nabiera ona dopiero walorów konkretności i inspiruje do aktywniejszych badań nad światem historycznym. Z drugiej strony nie mamy pewności, w jaki sposób ograniczyć przestrzeń tego kontekstu i właściwie zastosować w nim określoną metodę hermeneutyczną. Trudno jest to uczynić, ponieważ tzw. hermeneutyka ogólna daleko wykracza poza przestrzeń teorii muzyki i muzykologii, a tym samym jej granice metodologiczne stają się niezwykle „płynne”, a czasem niemożliwe do uchwycenia z racji jej obiektywizacji ducha. Można go doświadczać poprzez przedmioty i wytwory sztuki, które „wypełniają daną epokę bezmiarem treści. Twórcy, którzy się im poddają, wytwarzają niezależnie od tego treści już inne, nowe, własne, te zaś wiążą w nowe wspólnoty kolejne pokolenie jednostek, które włączają własną aktywność w ów nieustający łańcuch inspiracji i realizacji”<sup>47</sup>. W toku tych procesów całości znaczeń (całości sensownych) stają się przyjazne badaczowi, doprowadzając otaczający go świat historyczny do postaci zrozumiałej, dającej się pojąć. Dzięki temu hermeneuta ma szansę „spotęgowania się życia, połączonego z rozpoznaniem jego istotnych rysów”<sup>48</sup>, które prowadzi go do znaczącego momentu w jego bytowaniu, czyli przeżycia. Jest ono „coraz głębszym wnikaniem w rzeczywistość dziejową po to, aby tym więcej z niej wydobyć i tym obszerniej ją ująć”<sup>49</sup>. Piotrowska, prowadząc swoje rozumowanie za Diltheyem, wskazywała, że dzieło sztuki powstaje na podłożu przeżycia i jest jego wyrazem. To ono obliguje niejako badacza do umiejętnego poprowadzenia swojej wykładni, aby jej celem było zrozumienie wytworu ludzkiego arcyzmu. Przeżycia tożsame są dla wszystkich ludzi, ale ich poszczególne składniki różnią się od siebie w zależności od osobowości i nagromadzonych doświadczeń. „Różnicowanie w toku samego życia: jego realne treści kumulują się w tak zwany nabyty kompleks psychiczny, który ostatecznie decyduje o ukształtowaniu się psychiki człowieka”<sup>50</sup>. Na takiej podstawie można wartościować poszczególne przeżycia, których stopień nasycenia zależy od doświadczającej ich jed-

46 Ibid., s. 92.

47 Ibid., s. 97–98.

48 Ibid., s. 101.

49 W. Dilthey, op. cit., s. 70.

50 M. Piotrowska, *Hermeneutyka. 46 minucji*, op. cit., s. 103.

nostki. W przypadku, gdy mamy do czynienia z osobowością pospolitą, stopień jej przeżyć może okazać się mało znaczący. Natomiast, gdy mamy do czynienia z twórcą, artystą powołującym do życia liczne wytwory sztuki, możemy mówić o prawdziwym i świadomym przeżywaniu, nakreślającym to dzieło. Jest ono według Piotrowskiej „obiektywizacją ducha, ale zapożyczoną przez życie. [...] Jego emanacją jest ogólny kształt życia ludzkiego, pulsującego różnymi tendencjami i działaniami w danej epoce. [...] Duch przenika w życie indywidualne, współdecydując o jakości przeżyć”<sup>51</sup>.

Ta tendencja, rodząca się wśród autorów o najwyższej randze, zaczęła się przyczyniać do powstania paradygmatu nazwanego za Stephenem Edelstonem Toulminem „ideałem naturalnego porządku”. Odnosi się on do nowoczesnego ujęcia muzykologii hermeneutycznej, która znosi ostrą granicę podziału, jaka istniała pomiędzy „naukową” a „nienaukową” recepcją tradycji<sup>52</sup>. W tym ostatnim przypadku dzięki pismom Eggebrechta, Dahlhausa i Florosa, a także przekonaniom Gadamera o powszechności hermeneutycznego oddziaływania, prawo do refleksji nad muzyką zaczęło obejmować coraz szersze rzesze ludności, wprowadzając elementy humanistyczności badań nad muzyką. To było ważne dla Piotrowskiej, która zawsze chciała na tyle ujednoczyć metodologię hermeneutyki, aby nawet niewykształceni muzyczni amatorzy mogli z niej korzystać. Badaczka twierdziła, że wiedza odczytana z listów, pamiętników, ankiet, wspomnień i wszelkich popularnych wypowiedzi o muzyce, owa wiedza bezzałożeniowa i źródłowa zarazem – oddana została w ręce mędrców. Ich mądrość zapewnia owej spontanicznej „nienaukowej” refleksji niezależne miejsce w harmonijnie zakomponowanym zespole sądów o tradycji. Zaś głęboka wiedza i fachowość – nieodzowny składnik ich mądrości – jest z kolei tym, co gwarantuje owej integralnej refleksji nad muzyczną tradycją naukowy charakter. Jest to właśnie nauka dojrzała<sup>53</sup>.

Hermeneuta, chcąc wniknąć w przestrzeń dzieła muzycznego, powinien uświadomić sobie istotę formuł i znaczeń wchodzących w skład języka muzycznego. Rozmieszczony jest on na dwóch biegunach, z których pierwszy kształtowany jest w obrębie świadomości, drugi zaś spoczywa w kręgu tego, co niesprecyzowane i niedostępne. Z tych właśnie wywodzi się wyraz, który zarządza dźwiękami i organizuje je w dzieło muzyczne. Ten proces jednak nie polega na schematycznym przenoszeniu jednej struktury do innej, a na wnoszeniu w określone układy dźwiękowe jakości duchowych, które ich pozbawione w dalszym ciągu znikająby w otchłani niedostępności i mglistości. „Muzyka w nierozpoznanych jeszcze przez badacza procesach chłonie treści przeżyć i emanuje nimi w sposób jej tylko właściwy, a także jedynie właściwy kompozytorowi, dla którego wyłącznym polem przejawiania się jego geniuszu jest świat dźwięków”<sup>54</sup>. W odniesieniu do niego Piotrowska, opierając się na spostrze-

51 Ibid., s. 105.

52 M. Piotrowska, *Tezy o możliwości*, op. cit., s. 185.

53 Ibid.

54 Ibid., s. 106.



zeniach Diltheya i Nohla, którzy postrzegają cechy poetycko-muzyczne na poziomie audytywnym, stara się nakreślić typologię światopoglądu funkcjonującego w obrębie muzyki. W pierwszym przypadku (naturalizm, Schubert–Händel–Mozart) biegnie ona bez zahamowań, nie nastrożając słuchaczom wysiłku poprzez jednolitą strukturę, brak symboli i harmonikę, której zmiany odczuwane są raczej na poziomie brzmienia. Ta jednorodność może być chwilowo zmacona poprzez zastosowanie dysonansu, który, nacechowany negatywnie, powinien być rozwiązany i szukać „harmonijnego odniesienia”. W przeciwieństwie do tego stoi drugi przypadek (idealizm wolności, Beethoven–Schumann–Brahms), w którym muzyka dąży do ciągłego pobudzania, drażnienia i dążenia do umiarkowanych kulminacji. Tonalność sprawia wrażenie niespokojnej materii, której towarzyszy „wielka ekspresja woli i aktywność moralna”<sup>55</sup>. W ostatniej sytuacji (idealizm obiektywny, Bach–Chopin–Wagner–Wolf) cechą charakterystyczną stanowi ruch, który w swojej podstawie ma dźwięki akcentowane. Ich zagęszczone rozmieszczenie powoduje stateczność rytmiczną i niezamierzoną motoryczność. Tu, podobnie jak w wariacie drugim, występuje dysonans, którym kompozytor „się chwali”. Występuje on bardzo często i jest raczej nacechowany pozytywnie. Towarzyszą mu symbole, których przejawem są figury retoryczne, motywy przewodnie, wewnętrzne struktury melodyczno-rytmiczne. Według Piotrowskiej, przywołane kategorie światopoglądu trudno jest zaliczyć do kanonu hermeneutycznego. Jednak ich obecność nakreślająca niemal cały dorobek „myśli i sztuki świata historycznego”<sup>56</sup>, łączący w sobie aspekt systematyczny i historyczny, a także unaoczniający „konieczność i łagodną płynność, jako atrybuty obiektywizowania się ducha”<sup>57</sup>, może wskazać odpowiedzi na szereg pytań, jakie mają szansę wytworzyć się podczas analizowania języka muzycznego. Czy mają one jednak znamiona kategorii hermeneutycznej? Wydaje się, że tak; co więcej: hermeneutyką dookreśloną w znacznym stopniu przez humanistykę i filozofię wysokiej próby. Współcześnie te dwie tendencje stają się dominujące, dążąc do przesunięcia punktu ciężkości z hermeneutyki ogólnej w kierunku hermeneutyki filozoficznej bądź humanistycznej. Muzykologia staje gdzieś pośrodku takiego rozróżniania, starając się odnaleźć własną przestrzeń do interpretacji tekstów.

W tym właśnie obszarze Maria Piotrowska chciała wypracować odrębną metodę hermeneutyczną, która, uwzględniając teoretyczne i praktyczne ujęcie problematyki, służyłaby w sposób jak najbardziej uniwersalny interpretacji dzieła muzycznego. Dla badaczki był on możliwy wyłącznie dzięki zastosowaniu tzw. struktury kołowej, która, istniejąc w niej samej i zarazem odnosząc się do jej części, poszukiwała rów-

<sup>55</sup> Ibid., s. 116.

<sup>56</sup> Ibid., s. 119.

<sup>57</sup> Pojęcie „ducha obiektywnego” stworzone zostało przez Georga Wilhelma Friedricha Hegla, który twierdził, że jest ideą absolutną, ale taką, która istnieje sama w sobie. O ile w wyniku tego – jak twierdził Dilthey – istnieje on na gruncie skończoności, o tyle jego rzeczywista rozumność zachowuje w sobie stronę zewnętrznego przejawiania się. Cyt. za: W. Dilthey, *Budowa świata historycznego*, op. cit., s. 116.

niez elementów z zakresu diltheyowskich „ekspresji życia” (*Lebensäußerungen*), które mogą się stać „przedmiotem rozumienia i interpretacji, poczynając od mimiki lub pisma, a skończywszy na dziełach sztuki i na wojnach”<sup>58</sup>. Z pozoru wydawało się to proste, jednak ukazanie całościowego charakteru interpretacji nastroczało pewnych trudności, szczególnie w odniesieniu do samego badacza. To w jego umyśle powstawał koncept, który miał powołać do istnienia to, czego wcześniej nie było. Podstawę stanowiło nakreślanie problemu badawczego, wokół którego starano się poszukiwać różnych kontekstów interpretacyjnych warunkujących pojawienie się nowych znaczeniowości. Taka formuła narzucała nieskończoność procesu, który w jak najpełniejszy sposób miał zbliżyć hermeneutę do zrozumienia, a w ostateczności – do zbudowania „całości sensownej”. Jednak czy w przypadku wycucia interpretacyjnego, jakim kieruje się badacz, można mówić o metodzie *stricte* naukowej? Brak ustalonego schematu w proponowanym przez Piotrowską postępowaniu może temu przeczyć. Mimo to już sam hermeneutyczny zamysł, który według badaczki powinien podlegać naukowej weryfikacji, może nabrać walorów wykładni. Jest to granica niezwykle subtelna, której Piotrowska starała się nie przekraczać. Oczywiście nasuwa się pytanie o złożoność przyjętej komparatystyki. Czy uwzględnienie poglądów jedynie najwybitniejszych może dać pełny obraz rzeczywistości w przypadku, gdy złożoność podejmowanych zagadnień nosi znamiona przestrzeni nieogarnionej? W budowanej przez Piotrowską metodzie brak jest całkowicie wykładni treści formułowanych po Gadamerze i Diltheyu, które mimo to, że pozwalają na sformułowanie hermeneutycznego paradygmatu nie mogą domykać procesu myślowego. Zapewne jest to temat na bardziej pogłębioną dyskusję, w której nadal ważnym głosem będzie stwierdzenie badaczki o rozumieniu, jako procesie nieskończonym.

#### THE MUSICAL ARS INTERPRETANDI

#### WITHIN THE CONTEXT OF MARIA PIOTROWSKA'S GENERAL HERMENEUTICS

In pursuing her research, Maria Piotrowska sought to elaborate a model for interpreting the musical work from the perspective of a general hermeneutics, understood as the strict correlation between theory and practice. For Piotrowska, those two categories were one and the same, yet in her considerations she placed greater emphasis on hermeneutical praxis, which, evolving in a spontaneous way, drew mainly on the researcher's curiosity. Yet does that suffice? Should the ongoing process of comprehension be based solely on something that is methodologically undefined? For Piotrowska, that was possible especially when the human mind, in a natural way, aspired to a profound and cogent interpretation, which could

58 Leszek Brogowski, *Świadomość i historia*, Gdańsk 2004, s. 62.

dispense with methodological awareness. In the longer term, however, such a procedure might show a tendency to create an illusory reality. That could be averted by creating a 'central sensible whole', which could be grasped partly thanks to a hermeneutic canon, to which Piotrowska ascribed integrity, sense and meaning, phronesis and sophia, prejudice, the circle, understanding, inner form, language and horizon. Its foundations were based mainly on the thinking of Dilthey and Gadamer, who referred to the textual space present in works of art. By realising successive points of the adopted canon, one can successfully define the object of study and discern within it various interpretative contexts, which, balancing between the object of study and successive points on the circle of hermeneutic cognition, reveal ever newer possibilities for verifying the existing reality. Consequently, interpretation has a chance of heading towards the fulfilment of a key hermeneutic category, namely, understanding. It was understanding that ensured the continuity of this process through the ages, of which Piotrowska, developing her individual method of hermeneutic procedure, was an ardent advocate. She considered that her method allowed for different manifestations of interpretation, without indicating their better or worse aspects, merely underscoring their originality. It was important to avoid copying one's predecessors and strive instead to find one's own path to the truth, in which the scholar's individual sensibilities would constitute the basis of its distinctness. Of course, it is difficult at first to state in which direction those interpretative tendencies will head. They might never attain the desired conclusion in the form of comprehension. However, such a liberalism, which Piotrowska saw as devoid of a priori schemata, displays the hallmarks of the art (*ars interpretandi*) within which every scholar wishing to experience hermeneutic fulfilment ought to move and from the perspective of which he or she will be perceived. This is a continuous action, which at every stage in its formation requires different stimuli from both the scholarly and cognitive domains. The ability to maintain a stable balance between those two aspects bears the hallmarks of a new hermeneutic method, combining categories of both scientific investigation and artistry as broadly conceived. Yet could they together lead to an interpretation that is not necessarily hermeneutics at all, let alone musical hermeneutics?

*Translated by John Comber*

**Marek Dudek**, doktor muzykologii, publicysta, pedagog. W badaniach zajmuje się kulturą muzyczną Lublina i Lubelszczyzny oraz historią XIX i XX wieku. Autor książek, artykułów naukowych i publicystycznych, haseł i opracowań encyklopedycznych.  
mareqdudek@gmail.com