

**Krzysztof D. Szatrawski**

Wydział Sztuki

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## Transgraniczne i transgresywne własności dzieła muzycznego

Wer Großes will, muss sich zusammenraffen;  
in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,  
und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

*Johann Wolfgang Goethe*

Kto rzeczy wielkich pragnie, ten musi wziąć się w garść;  
w ograniczeniach bowiem jawi się mistrzostwo,  
i tylko prawo może darować nam wolność.

Muzyka podlega licznym ograniczeniom, zasady obowiązujące na każdym etapie muzycznej aktywności, w konstruowaniu utworu, wypełnianiu szkieletu konstrukcyjnego muzyczną treścią, wskazówkami wykonawczymi, w odczytywaniu dzieła i wyborze stylu wykonania, a w końcu w równie ważnym procesie percepcji tworzą system ograniczeń chroniących przestrzeń artystyczną podobnie jak rama obraz, albo rampa scenę teatralną. Twórczość z drugiej strony często przekracza niektóre ograniczenia, jednak tym bardziej przestrzega tych, którym nie zaprzeczyła, a nawet kreuje inne zasady. Podobny mechanizm towarzyszy każdemu świadomemu i wolnemu aktowi twórczej działalności człowieka. Zasady mogą dotyczyć wszystkich elementów dzieła i jego otoczenia. Od czasów antycznych kształtuje się i w zależności od aktualnych tendencji przekształca zespół zasad, którym podlega każde dzieło sztuki. Podobnie każda działalność twórcza podlega szeregowi zasad regulujących formę, zawartość i semantykę dzieła sztuki. Funkcjonalnie zasady pełnią rolę granic wyznaczających zakres estetycznej kanoniczności dzieła, a zatem także ograniczających swobodę twórcy.

A tam gdzie twórcza jednostka napotyka ograniczenia, które nie są jej zdaniem uzasadnione, z reguły rozpatruje tylko dwie możliwości: albo natychmiast próbuje je przezwyciężyć, albo czeka na odpowiedni moment i przygotowuje się aby sforsować przeszkodę w późniejszym czasie. Najczęściej nie zdaje sobie przy tym sprawy, że samo istnienie granicy zakłada świadomość tego, co granica dzieli, w więc intelektu-

alnego czy duchowego jej przekroczenia, albo jak to ujmował Hegel, „jeśli coś zostało określone jako ograniczone, to już tym samym się je [ograniczenia] przekroczyło”<sup>1</sup>.

Adorno analizując kantowską ideę granic poznania (i myślenia) zwrócił uwagę, że kolejne pokolenia podtrzymywały ów samoograniczający krytycyzm, widząc w tym raczej winę niż zasługę „Krytyki czystego rozumu”, a u źródeł kantowskiego sądu o nieprzekraczalności granic znajduje „nienawiść ducha do siebie, zinternalizowaną protestancką wściekłość na nierządnicę-rozum”<sup>2</sup>. Oświeceniowa idea nowego absolutyzmu obecna jest zarówno w kantowskim pojmowaniu granicy jako nieodwołalnie obowiązującego kresu poznania, jak i w akceptacji ograniczenia (Beschränkung) jako prawa (Gesetz) obowiązującego każdego twórcę, który tym się różni od Stwórcy, że nie przekracza granic, zachowując pełen umiaru dystans wobec transcendencji. I zasada ta, mimo licznych pęknięć, zostanie zachowana do końca wieku XIX. Co uwidoczni się w stosunku do form otwartych w muzyce.

Muzyka jest dziedziną sztuki, która skutecznie komunikując stany emocjonalne i duchowe, ustanawia wartości i tworzy ich symboliczne odzwierciedlenie, chociaż nie opiera się na pojęciach ani obrazach, jak to ma miejsce w literaturze i sztukach plastycznych. Pozostaje przez to sztuką z jednej strony najbardziej abstrakcyjną, ale z drugiej strony także najbardziej uniwersalną. Naturalny brak zawartości semantycznej odróżnia muzykę od sztuk plastycznych czy literatury, w których pojęcia i zjawiska są zwykle jawne, a gra wartości polega na ich subtelnym różnicowaniu. W muzyce mamy do czynienia z procesem redukcji konkretnych przedstawień, a wszystkie elementy współdziałają tworząc płaszczyznę odniesienia dla przeżyć i pojęć odbiorcy. Oczywiście dotyczy to muzyki absolutnej, nieskażonej filmowym bądź literackim komentarzem, oderwanej od kontekstu, do którego mogły słuchacza przyzwyczaić zastosowania określonego utworu, bądź określonego stylu czy zestawu instrumentów. W tym punkcie musi zrodzić się wątpliwość, czy wobec szerokiego stosowania wszelkich rodzajów nagrań możliwe jest jeszcze zachowanie takiego bezstronnego podejścia. Jak zauważył Hans-Georg Gadamer, „chociaż (...) muzyka absolutna stanowi czysty ruch formy jako taki, swego rodzaju matematykę dźwiękową, i nie ma żadnych przedmiotowo znaczących treści, które tam postrzegalibyśmy, to jednak rozumienie zachowuje pewne odniesienie do tego co znaczeniowe”<sup>3</sup>. Muzyka zachowuje przy tym swój charakter narracyjny, konsekwentnie rozwija się w czasie jako proces, którego nieuchronność można porównać do spektaklu teatralnego albo dzieła filmowego, ale już nie do dzieła literackiego, w którym continuum możemy dowolnie zakłócać, pomijając partie tekstu albo powracając do zdań i sprawdzając fakty, a zatem przenosząc się w czasie narracyjnym w przyszłość i w przeszłość.

Niejednoznaczność komunikatów muzycznych kompozytorzy często próbują

---

<sup>1</sup> G. W. F. Hegel, *Nauka logiki*, Warszawa 1968, t.1, s. 180.

<sup>2</sup> T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, Warszawa 1986, s. 539.

<sup>3</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, Warszawa 2004, s.145.

zniwelować, nadając dziełom tytuły sugerujące zawartość pozamuzyczną, ale nie znaczy to, że dzieł takich nie można nadal odczytywać w swobodny sposób, pomijając tytuł. Jeśli w zapowiedzi pominiemy tytuł *La Tempesta di Mare*, Koncert Es-dur RV 253 Antonio Vivaldiego pod tym tytułem nadal może dostarczać głębokich doznań estetycznych. W takim przypadku muzyka nadal przemawia jako struktura uniwersalna, sugerując wprawdzie określone emocje czy gesty retoryczne, jednak funkcjonując w szerokim polu semantycznym. Jest to w pewnym sensie problem natury statystycznej, gdyż niewątpliwie część słuchaczy niezależnie od braku podpowiedzi, podczas słuchania wyobrazi sobie morską burzę, jednak z punktu widzenia uniwersalnego języka muzyki interesująca jest możliwość odbioru autonomicznego i do pewnego stopnia abstrakcyjnego, nie powiązanego z pozamuzycznymi wyobrażeniami. Dzieje się tak, ponieważ muzyka w stopniu nieporównanie wyższym od innych rodzajów artystycznej ekspresji operuje własnościami strukturalnymi, ewentualnie formalnymi.

W popularnych omówieniach i w krytyce muzycznej, ale także często w szkoleniowie muzycznym utożsamia się formę utworu z jego zasadą konstrukcyjną, co może wynikać z zakorzenionego w estetyce rozróżnienia na formę i treść. Na plan konstrukcyjny utworu zwykle zwraca się więcej uwagi, bowiem to on decyduje o kwalifikacji formalnej utworu. Należy jednak pamiętać, że formę powinno się rozumieć jako efekt współdziałania wszystkich elementów dzieła muzycznego, a więc forma to nie tylko architektoniczny plan ale cały materiał muzycznej budowli. Tak rozumianą formę należy też rozpatrywać w szerszym kontekście historycznym i społecznym. Jeżeli granice wyznaczone jako założenie formalne są przez każdego twórcę w akcie komponowania na nowo ustalane, to jest to efekt przekraczania granic wcześniej ustalonych przez poprzedników. Analogicznie: jeżeli brzmienie instrumentu, dynamika i agogika, sposób kształtowania fraz są ustalone na poziomie reguł wykonawczych, to reguły te są granicami obowiązującymi zawodowego muzyka. Jednak twórczy artyści przełamują zastane konwencje, często ustalając nowe granice, które po pewnym czasie rozpoznaje się jako obowiązujące. Istotą nowatorstwa jest zatem bunt przeciwko ograniczeniom i przełamywanie granic. Jak zauważył w swoim artykule o nowatorstwie Bogusław Schaeffer, „w muzyce istnieje stale coś w rodzaju zapotrzebowania na nowe idee, rozwiązania i pomysły (...) Nowatorstwo jest integralną częścią muzyki i aby się o tym przekonać, należy sobie zdać sprawę, że muzykę zmieniali w sposób istotny właściwie tylko wielcy nowatorzy, czasem za cenę długoletnich niepowodzeń, niezrozumienia i (nawet) czasowego zapoznania”<sup>4</sup>.

Problem jawi się jednak jako znacznie szerszy niż ustalanie nowych struktur w procesie komponowania dzieła muzycznego. Niezależnie od zasadniczej roli jaką odgrywa ciągle ustalanie i łamanie ograniczeń jakim podlegają kształtowanie formy utworu i jej możliwych modyfikacji, problemem nie mniej istotnym są granice interpre-

---

<sup>4</sup> B. Schaeffer, *Wartość nowatorstwa w muzyce*, „Studia Filozoficzne” 1983 nr 11-12, s.33.

tacyjnej swobody oraz stopień oddziaływania na słuchacza, który pod wpływem bodźców muzycznych i ich szerszego kontekstu kulturowego również może przekraczać granice dotychczasowego sposobu postrzegania muzyki.

Każde pełnowartościowe dzieło muzyczne (także wspomniany koncert Vivaldiego) może być przykładem procesu przekraczania granic przejawiającego się na różnych poziomach równocześnie. Prostota kompozycji Vivaldiego jest pozorna, gdyż w czasie kiedy koncert był komponowany, była to twórczość pod każdym względem nowatorska. W tym przypadku o przekraczaniu granic decyduje kontekst historyczny. Historyczne nagranie Renato Fasano z zespołem *Virtuosi di Roma* z 1963 roku opiera się na stałej, stosunkowo płaskiej charakterystyce brzmieniowej i doskonałej jak na owe czasy precyzji mechanicznych repetycji. Jeżeli jednak posłuchamy tego samego koncertu w nagraniu *Les Concert des Nations* i *Jordi Savalla*, zauważymy nie tylko zróżnicowaną dynamikę, ale także artykulację wpływającą na brzmienie zespołu. Barokowy koncert pod względem strukturalnym nie jest tak złożony jak na przykład sonata czy symfonia klasyczna, nie tworzy tak szerokiego pola interpretacyjnego, mimo to jednak współdziałanie elementów formalnych może prowadzić do wzmocnienia emocjonalnego wpływu na słuchacza i przekroczenia granic konwencjonalnego odbioru. Można w takim przypadku przyjąć, że jest to działanie uzasadnione, gdyż celem uprawnionej reinterpretacji dzieła jest powrót do istoty muzycznego doświadczenia. Zarówno na poziomie kompozytorskiej idei, jak też w intencji wykonawców nastąpiło przekroczenie granic w przeszłości uznawanych za krańcowe, ale w efekcie stworzona została sytuacja, która pozwoliła współczesnemu słuchaczowi uczestniczyć w tym procesie i w rezultacie biernego w nim uczestnictwa, również przekroczyć granicę percepcji.

Funkcjonujące w ramach dowolnej kultury muzycznej granice mogą mieć charakter wewnętrzny i dotyczyć określonego dzieła – ograniczając je pod względem stylizacyjnym, bądź zewnętrzny – wyznaczając jego kształt formalny, albo też obejmować więcej dzieł wytyczając granice gatunkowe, czy nawet granice kontekstu kulturowego. Wszystkie mają charakter swoistych barier psychologicznych, które ukształtowały się jako efekt akceptacji bądź odrzucenia zjawisk i zdarzeń dźwiękowych, strukturalnych, semantycznych. Tak pojęte granice są w istocie zjawiskiem społecznym – powielane i przekazywane w ramach kulturowej transmisji, nawet jako element tradycji, należą do kategorii kulturowych. Przekraczane incydentalnie mogą być oceniane jako działania błędne, w sprzyjających okolicznościach błędy stają cechami odróżniającymi od tradycji, od której twórcy chcą się odciąć. U podstaw każdego nowego stylu istniało przekroczenie granic, często o charakterze transgresywnym.

Transgresja jest więcej niż tylko szczególnym przypadkiem transgraniczności. Jako kategoria interpretacyjna do humanistyki weszła jako zapożyczone z nauk przyrodniczych, przede wszystkim z geologii i genetyki, pojęcie psychologiczne. W literaturze i krytyce anglojęzycznej występuje w formie przymiotnikowej jako określenie fikcji przekraczającej przyjęte i akceptowane społecznie normy. Jest to

kategoria literacka skupiająca uwagę na postaciach, które czują się ograniczone społecznymi więzami, normami, oczekiwaniami, pełnionymi rolami, co sprawia, że podejmują próby uwolnienia się z tych ograniczeń przekraczając zarazem zakazy i tabu. W polskiej humanistyce pojęcie transgresji wprowadziła Maria Janion, która najpierw zaproponowała je jako kategorię analityczną w ramach prowadzonych na Uniwersytecie Gdańskim seminariów, a następnie znaczącej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych serii książek *Transgresje*. Seminaria te stały się jednym z etapów przełomu antystrukturalistycznego, który w kolejnych dziesięcioleciach dokonywał się w polskiej humanistyce.

W latach osiemdziesiątych na gruncie polskiej psychologii pojęcie to skutecznie rozwijał Józef Koziński<sup>5</sup>. I chociaż teoretyczny status transgresji jako kategorii poznawczej nie jest ostatecznie ustalony, trudno byłoby wykluczyć to zjawisko z zestawu narzędzi badawczych. A jest to narzędzie tym bardziej cenne, że powiązane z refleksją nad transgranicznością jako cechą aktywności muzycznej, pozwala na precyzyjne uchwycenie niektórych rzadko uwzględnianych społecznych funkcji muzyki, a także na powiązanie ich procesami przekraczania granic formalnych w muzyce, które również można traktować jako działanie poznawcze i jako gest etyczny. Zwraca na to uwagę Grzegorz Pertek, który jednak wychodzi z założenia, że transgresja nie jest suwerennym narzędziem analitycznym i nie może być traktowana jako kategoria literaturoznawcza<sup>6</sup>. Brak precyzyjnej definicji owego narzędzia sprawia, że stale poszerza się obszar jego zastosowań badawczych.

Zjawiska związane z transgresją i transgranicznością w pewnym stopniu się pokrywają, nie są jednak jednoznaczne. Transgresja ma charakter jednorazowego lub wielokrotnego przekroczenia granicy, jednak jej istotną cechą jest nieodwracalność. Akt przekroczenia granicy, pociąga za sobą konsekwencje – może to być przeciwdziałanie lub wspieranie, które przejawiają się jako szereg reakcji rozłożonych w czasie. Transgresja zatem to proces polegający na przełamywaniu granic i zespół wynikających z tego przełamania konsekwencji. Wobec problemu, z którym w ramach obowiązujących praktyk nie można sobie poradzić – jak na przykład marginalizacja grupy społecznej ze względu na jakąś cechę – dokonują się wyłomy czynione przez wiele osób i w zróżnicowanych wariantach. Ich efektem jest jednak ostateczna zmiana granic społecznej akceptacji.

O transgraniczności natomiast mówimy wówczas, gdy jest to granica wewnętrzna rozdzielająca obszar wartości akceptowanych na zakresy według określonego kryterium. W przypadku muzyki może to być podział na muzykę profesjonalną i ruch amatorski. W tym przypadku wydawać by się mogło, że podział opiera się wyłącznie na kryterium zarobkowym. Ten kto utrzymuje się z uprawiania muzyki byłby profesjonalistą, a pozostałych należałoby uznać za amatorów. Tymczasem w Polsce

<sup>5</sup> J. Koziński, *Transgresja i kultura*, Warszawa 2002, passim.

<sup>6</sup> G. Pertek, *Transgresja i literatura*, „Przestrzenie Teorii” 22, Poznań 2014, s. 11 i n.

uznaje się, że dopiero ukończenie szkoły muzycznej drugiego stopnia lub wyższej uczelni artystycznej nadaje prawo do tytułu profesjonalisty<sup>7</sup>. Podobnie podział na muzykę dawną i nową jest niejasny a jego kryteria są definiowane nieustannie od nowa. Przykładem nieustannego fermentu jest podział na muzykę artystyczną (określaną potocznie jako „muzyka poważna”) i muzykę rozrywkową. Kategorie służące takim wewnętrznym podziałom są przedmiotem ciągłych dyskusji i zmian, co jest związane z permanentnym przekraczaniem granic i ustanawianiem ich od nowa. Muzyka funkcjonuje w wielu wymiarach i kontekstach, stąd transgraniczność może mieć postać przekraczania granic stylistycznych, gatunkowych (jeśli mówimy o formalnym aspekcie dzieła muzycznego), ale także granic oddziaływań pozamuzycznych, gdy w grę wchodzi składowe emocjonalne czy semantyczne. Przekraczanie granic niekoniecznie musi pobudzać do przeciwdziałania, jest bowiem elementem procesu twórczego i nawet ci, którzy nie akceptują awangardowych działań muzycznych, zwykle godzą się z ich istnieniem i rolą w kulturze muzycznej. Różnica między transgranicznością i transgresją ma zatem charakter jakościowy, jednak ujmowane razem, niejako w jednej płaszczyźnie poznawczej pozwalają ująć proces twórczy rozumiany jako przekroczenie granic wyznaczonych w danej kulturze, społeczeństwie czy momencie historycznym, a przy tym nie tracenie z pola obserwacji jego konsekwencji społecznych i psychologicznych.

Interesujący jest związek transgraniczności z transgresją. Naturalne, zachodzące samoistnie i stale procesy zmian i przekraczania granic nasilają się w sytuacjach wzmózonych napięć społecznych. Transgresywny aspekt nabiera wówczas znaczenia a zmiany są szybsze i głębsze, gdy wiążą się z wydarzeniami przełomowymi z psychologicznego punktu widzenia. Bunt, będący przekroczeniem zinternalizowanych ograniczeń, wyzwala energię, która wzmacnia dążenie do przekraczania granic w przestrzeni społecznej. Muzyka buntu to przekraczanie granic kulturowych pod wpływem muzyki ale też muzyczna reakcja na wydarzenia, a często się również zdarza, że zmiana w muzyce dopiero zwiastuje koniec epoki i nadchodzące wydarzenia. O ile powstanie chorału protestanckiego i wprowadzenie instrumentów do kościołów było skutkiem oddzielenia od tradycji kościoła rzymsko-katolickiego, to już trudno byłoby znaleźć związek przyczynowo-skutkowy pomiędzy rewolucją przemysłową i muzyką klasyczną, ale faktem są równoległe tworzące się nowe możliwości produkcyjne wynikające z organizacji pracy w fabryce i powstanie orkiestry symfonicznej opierającej się na odmiennym od barokowego sposobie traktowania zespołu, czego rezultatem była zupełnie nowa faktura, brzmienie i możliwości strukturalne muzyki.

---

<sup>7</sup> Złożony w 2022 r. w Sejmie RP projekt ustawy o zawodzie artysty zakłada, że status profesjonalnego artysty (muzyka, plastyka, aktora, tancerza) można zyskać przez ukończenie średniej lub wyższej szkoły artystycznej, albo w dziedzinie, w której nie ma profesjonalnego kształcenia (literatura) przez wykazanie się odpowiednim dorobkiem, który zostanie zweryfikowany przez stowarzyszenia twórcze.

W niektórych przypadkach idee znajdują odzwierciedlenie najpierw w twórczości, a później w wydarzeniach społecznych. W taki sposób powstanie nurtów narodowych w muzyce XIX-wiecznej w niektórych przypadkach wyprzedziło, towarzyszyło i wzmacniało przebudzenie narodowe, w innych zaś pojawiło się jako konsekwencja (często znacznie oddalona w czasie) procesów związanych z wiosną ludów. Osobne miejsce w procesach przemian i przekraczania granic zajmują kierunki awangardowe w muzyce XX stulecia. Równoległy rozwój ekspresjonizmu i dodekafonii, futuryzmu, witalizmu, neoklasycyzmu był reakcją na społeczno-polityczne skutki I wojny światowej i na kryzys ekonomiczny, a wielu utworach można dostrzec tragizm sugerujący, iż są one antycypacją II wojny światowej. Także w drugiej połowie XX wieku nurty awangardowe (nowy modalizm, serializm i punktualizm, muzyka elektroniczna i konkretna, minimalizm, sonoryzm i spektralizm) wielokrotnie nawiązywały do wydarzeń wojennych. Przykładem z obszaru awangardy mogą być utwory Johna Cage'a z 1942 roku *In the Name of the Holocaust* na fortepian preparowany, kantata Arnolda Schoenberga z 1948 r. *A Survivor from Warsaw*, kompozycja na kwartet smyczkowy i taśmę z 1988 r. *Different Trains* Steve'go Reicha będąca upamiętnieniem Zagłady, czy *Pamięci ofiar Hiroszimy – Tren* na 52 instrumenty smyczkowe skomponowany w 1961 r. przez Krzysztofa Pendereckiego. Również późniejsze wydarzenia polityczne i społeczne są punktem odniesienia dla wielu kompozytorów, przykładem mogą być *Symfonia Nr 3 „Kaddish”* Leonarda Bernsteina z 1963 r. skomponowana pod wrażeniem zabójstwa Johna F. Kennedygo albo kompozycja na orkiestrę, chór mieszany, chór chłopięcy i taśmę *On the Transmigration of Souls* Johna Adamsa z 2002 r. poświęcona pamięci ofiar ataku na wieże World Trade Center w Nowym Jorku.

Istotne miejsce w kulturze muzycznej XX wieku zajęły gatunki muzyki popularnej, która także stała się obszarem eksploracji artystycznej i przekraczania konwencjonalnych i funkcjonalnych granic. Jako pierwszy przełamał te granice jazz, który już w okresie międzywojennym wypowiadał się przeciwko rasizmowi. Również jazz przekroczył granice muzyki tanecznej stając się w latach czterdziestych muzyką artystyczną. Muzycy jazzowi oraz folk-rockowi odegrali znaczącą rolę w walce z segregacją rasową w latach sześćdziesiątych. Emancypacja muzyki rockowej dokonała się w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, kiedy piosenki, a później także utwory instrumentalne i improwizowane okazały się odpowiedzią na zimną wojnę, wojnę z Wietnamem i hipokryzję społeczeństwa konsumpcyjnego. W tym samym czasie w Niemczech pojawił się karautrock, który był reakcją na opresyjność niestabilnej i politycznie niesamodzielnej demokracji zachodnio-niemieckiej w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Kilka lat później, kryzys lat siedemdziesiątych i bezrobocie w Wielkiej Brytanii wywołało falę niezgody, której wyrazem stał się punk rock. Z kilkuletnim opóźnieniem punk rock odgrywał ważną rolę także w Polsce i w Rosji - w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych był reakcją młodych na skorumpowany system socjalistyczny, w którym narastał rozdźwięk pomiędzy

obserwowaną rzeczywistością i propagandą państwową. Podobnie w późniejszych latach w wielu państwach punk rock pojawiał się jako nośnik treści niezależnych albo jako muzyczne wsparcie demonstrantów. W końcu lat siedemdziesiątych na obszarach silnie zurbanizowanych w USA pojawiła się kultura hip-hop z nieodłączną od niej muzyką rap, modą i graffiti. Wówczas był to bunt przeciwko polityce kulturalnej zmierzającej do komercjalizacji kultury muzycznej i cięć budżetowych w obszarze oświaty. W późniejszych latach występował w wielu krajach w których znacząca część młodego pokolenia była w konflikcie z polityką państwową.

Historia muzyki dostarcza wielu przykładów związku pomiędzy transgranicznością i transgresją, do najślynniejszych należy historia dedykacji zapisanej przez Ludwiga van Beethovena na pierwszej stronie partytury III Symfonii Es-dur Bonapartemu oraz późniejsze jej zniszczenie i zmiana tytułu dzieła. Były to niewątpliwie akty o podłożu transgresywnym. Najpierw kompozytor opowiedział się po stronie Napoleona i poświęcił mu symfonię, widząc w nim wielkiego przywódcę dążącego do realizacji wizji Europy Zjednoczonych Narodów. Później, dowiedziawszy się o autokoronacji Bonapartego na cesarza, zniszczył stronę tytułową rękopisu, przekreślił też dedykację w kopii roboczej a nazwisko Bonapartego „tak silnie, że powstała dziura”<sup>8</sup>. Analiza zachowania Beethovena rzuca światło na burzę emocji, które wywoływała postać Napoleona, najpierw nadziei, później rozczarowania i buntu. Świadczą o tym zdania, które Beethoven wykrzyczał w bezsilnej wściekłości, kiedy przyjaciel i kompozytor Ferdinand Ries przyniósł mu informację o koronacji: „Czyżby i on nie był niczym więcej jak zwykłym człowiekiem? Teraz i on podepcze wszystkie ludzkie prawa i służyć będzie tylko własnej ambicji. Wyniesie się ponad wszystkich, stanie się tyranem!”<sup>9</sup> Zdarzenie to wiele mówi o sile i kierunku emocji kompozytora. Z tego punktu widzenia dzieło, które Beethoven komponował w przekonaniu o szlachetności Napoleona jest zarówno przykładem transgraniczności, jak transgresji. Transgraniczne jest z punktu widzenia formy muzycznej, która zyskując nowe środki wyrazu, stała się dokonaniem rewolucyjnym, wskazującym nie tylko pod względem ideowym, ale i czysto muzycznym kierunek nadchodzącego romantyzmu. Transgresywne jest z punktu widzenia emocjonalnego oddziaływania tej muzyki oraz wpływu na przełom mentalny, jaki miał w nadchodzących latach zmienić kierunek historii. W podobny sposób na publiczność oddziaływało wiele dzieł Beethovena. Nie tylko jego symfonie, także muzyka sceniczna, dzięki powiązaniu z konkretną treścią dostarczała wyraźnych przesłanek na temat wartości, którym kompozytor poświęcał najwięcej uwagi. Uznanie jakie zdobył poprzedzała sława kompozytora, który oślepnął, jednak istotnymi rysami, które uzupełniają portret tego twórcy stały się odwaga cywilna i artystyczna, bezkom-

<sup>8</sup> G. R. Marek, *Beethoven: Biografia geniusza*, Warszawa 1976, s. 347.

<sup>9</sup> F. G. Wegeler i F. Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, [Koblenz 1838], cyt. za G. R. Marek, op. cit., s. 347.



promisowość i zaangażowanie w życie społeczne<sup>10</sup>. Sława artysty zbuntowanego przeciwko wszelkim konwenansom i liczne legendy ilustrujące jego postawę sprawiły, że stał się bohaterem dla nadchodzących pokoleń.

Lista wszelkich przejawów tak rozumianej transgraniczności musiałaby obejmować niemal wszystkich wielkich kompozytorów w historii muzyki. Ale tę zależność warto odwrócić. Pamiętając o wszystkich twórcach, którzy byli uznawani za wielkich w minionych epokach, a później zostali zmarginalizowani, można zauważyć, że romantyczna i dwudziestowieczna historiografia promowała tych twórców, którzy przekraczali granice konwencji, którzy reformowali muzykę, proponowali nowe konstrukcje i istniejącym formom nadawali nowe znaczenia. Muzyka wielu kompozytorów została zapomniana pomimo swej atrakcyjności, a nawet sławy, tylko dlatego, że powtarzała schematy już znane i nie podążała za ideami postępowości. Postęp i nowatorstwo awansowały do rangi wyznaczników wartości w muzyce. Muzyka jednak jest tą częścią kultury, która głęboko zrośnięta z psychologią i fizjologią człowieka, nie może unieważnić podstawowych mechanizmów oddziaływania. Stąd wiele postępowych idei muzycznych ma wyłącznie intelektualny charakter. Właściwe oddziaływanie dzieła muzycznego wciąż dokonuje się na poziomie archetypicznym. Przekraczanie granic jest tych oddziaływań warunkiem istotnym, tak jak zmiana jest kluczowym elementem kultury.

## Bibliografia

- Hegel G. W. F., *Nauka logiki*, Warszawa 1968, t.1.  
Adorno T. W., *Dialektyka negatywna*, Warszawa 1986.  
Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, Warszawa 2004.  
Schaeffer B., *Wartość nowatorstwa w muzyce*, „Studia Filozoficzne” 1983 nr 11-12.  
Kozielecki J., *Transgresja i kultura*, Warszawa 2002.  
Pertek G., *Transgresja i literatura*, „Przestrzenie Teorii” 22, Poznań 2014.  
Marek G. R., *Beethoven: Biografia geniusza*, Warszawa 1976.  
Gwizdalanka D., *Historia muzyki 2*. Kraków 2006.

## Streszczenie

Transgraniczność jest cechą ogólną, odnoszącą się do działalności twórczej i wytwórczej. Każda twórcza działalność związana jest z przekraczaniem granic. Mogą to być granice dotychczasowych form, ustalone zasady, zwyczajowe normy i przyzwyczajenia. Przekraczaniem granic jest każda projekcja, marzenie i działalność poznawcza. W historii muzyki wielokrotnie dochodziło do przekraczania granic.

---

<sup>10</sup> D. Gwizdalanka, *Historia muzyki 2*. Kraków 2006, s. 166.

Transgraniczność związana była z antycypowaniem nadchodzących zmian bądź z transgresją i przygotowaniem świadomości społecznej do akceptacji przełomów. Artyści przekraczając konwencje, tworzyli sytuacje transgraniczne, często włączając się także w zachodzące procesy zmian i transgresywnie oddziałując na kierunek zmian. Charakter takich zmian mają przełomy i zwroty stylistyczne w historii muzyki. Kariery wielu kompozytorów i artystów związane są z nowatorskimi rozwiązaniami będącymi egzemplifikacjami formalnej i funkcjonalnej transgraniczności muzyki. Omówiony został także przykład znaczącego przełamywania granic i transgresywnego wpływu decyzji kompozytorskich na świadomość społeczną jest historia dedykacji Symfonii Es-dur Beethovena.

**Słowa kluczowe**

transgraniczność, transgresja, granica, dzieło muzyczne, Beethoven, społeczne funkcje muzyki

**Krzysztof D. Szatrawski****Cross-border and transgressive nature of a musical work****Abstract**

The crossborder nature is a general feature relating to creative and productive activity. Every creative activity is related to crossing borders. These may be the boundaries of existing forms, established rules, customary norms and habits. Every projection, dream and cognitive activity is crossing the borders. In the history of music, borders have been crossed many times. Cross-borderness was associated with anticipating the upcoming changes or with transgression and preparing social awareness for the acceptance of breakthroughs. By transgressing conventions, artists created cross-border situations, often also joining the ongoing processes of change and transgressively influencing the direction of change. Breakthroughs and stylistic turns in the history of music have the character of such changes. The careers of many composers and artists are connected with innovative solutions that exemplify the formal and functional cross-border nature of music. An example of a significant breaking of boundaries and the transgressive impact of compositional decisions on social awareness is also discussed: the story of the dedication of Beethoven's Symphony in E flat major.

**Keywords**

cross-borderness, transgression, border, musical work, Beethoven, social functions of music