

POJĘCIE STYLU A MUZYKA XX WIEKU

Zofia Helman

Warszawa, Instytut Muzykologii UW

Jeśli w XX wieku pojęcie stylu stało się przedmiotem licznych rozważań metodologicznych, to w badaniach nad muzyką tego stulecia zdecydowanie straciło swą nośność. Przyczyn należy upatrywać przede wszystkim w unieważnieniu pojęcia stylu przez awangardę, której apologetyci przeciwstawiali wszelkim normom i konwencjom jednorazowość produktu muzycznego, a najwyższej wartości upatrywali w kategorii nowości, nie zaś w replice wzoru, którą w większym lub mniejszym stopniu zakłada pojęcie stylu¹. Z kolei nowe opcje badawcze w muzykologii stawiały w centrum dociekań raczej analizę pojedynczego dzieła w jego relacjach wewnątrzopusowych, przesuwając kategorię stylową do rzędu akademickich narzędzi porządkowania i szufladkowania kompozycji muzycznych, z natury rzeczy wymykających się tego rodzaju czynnościom. Z tego też względu autorzy piszący o muzyce XX wieku często unikają skrzącnie terminu "styl".

Pojęcie stylu wyłania się jednak ponownie w kontekście badań nad koncepcją intertekstualności, rozumianej jako sfera powiązań i odniesień międzytekstowych, w których uczestniczy dane dzieło². By określić sytuację dzieła w polu innych tekstów, przywołuje się nie tylko relacje z innymi dziełami, czy też normami jego czasów, ale też style przeszłości, wchodzące w jego przestrzeń. *Między stylami* zatytułował Stanisław Balbus³ swoją niezwykle inspirującą książkę, w której ukazuje różnego rodzaju interakcje nie tylko między pojedynczymi tekstami, lecz także stylami literackimi, poetykami i językami. Utwór "rozmaitymi zauważal-

1 LEONARD B. MEYER, *Style and Music: Theory, History and Ideology*, Philadelphia 1989, s. 3.

2 Ryszard Nycz przyjmuje "szerokie rozumienie intertekstualności jako kategorii obejmującej ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz 'architektów' (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) przez uczestników procesu komunikacyjnego" (por. RYSZARD NY CZ, *Tekstowy świat, poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, ²/Kraków 2000, s. 83).

3 STANISŁAW BALBUS, *Między stylami*, ²/Kraków 1996.

nymi cechami własnej konstrukcji sam wskazuje na inny tekst wywołujący go z obszarów tradycji i uobecniając 'przy sobie' jako partnera semiotycznej interakcji; tym samym buduje między nim a sobą pewną znaczeniową przestrzeń historyczno-literacką⁴.

W badaniach nad muzyką XX wieku pytania o "międzystylowość" i relacje międzytekstowe wyłaniają się szczególnie w konfrontacji z praktyką kompozytorską neoklasycyzmu i postmodernizmu, a problematyka ta obecna jest w muzykologii przynajmniej od badań nad twórczością Strawińskiego i jego "muzyką o muzyce".

POJĘCIE STYLU W TEORII MUZYKI

Nazwa "styl" funkcjonuje w teorii muzyki od XVII wieku⁵. Ulegało jednak zmianom rozumienie tego słowa. Początkowo podstawą podziałów muzyki stało się zakorzenione w tradycji antycznej rozróżnienie na trzy *genera dicendi* w sztuce oratorskiej (styl wzniosły, średni i niski), stosowane zależnie od sytuacji, przeznaczenia i odbiorców, do których wypowiedź miała być skierowana. Przemiany praktyki kompozytorskiej u progu XVII stulecia zrodziły natomiast świadomość odrębności stylu obecnego i przeszłego: *prima* i *seconda pratica* (*stile antico* i *stile moderno*). Styl rozumiany jest w tej epoce przede wszystkim jako sposób muzycznej wypowiedzi, uzależniony od miejsca, funkcji, okoliczności wykonania i od słuchaczy, ale również od kompozytorskich umiejętności wyrażania i budzenia afektów. Kompozytor może więc wybierać spośród różnych "stylów", zależnie od charakteru i przeznaczenia utworu. Monteverdi wyraźnie nawiązuje do tradycji retorycznej antyku, gdy w VIII księdze madrygałów z trzech głównych afektów (*ira* - gniew, *temperanza* - umiarkowanie i *humiltà o supplicatione* - pokora, błaganie) wyprowadza trzy style (trzy rodzaje muzyki): *genus concitato*, *genus temperato* i *genus molle*, a odpowiadają im też trzy gatunki madrygałów zawarte w VIII księdze: *madrigali guerrieri*, *madrigali in genere rappresentativo* oraz *canti senza gesto*⁶.

4 Jw., s. 16.

5 Por. historyczny przegląd terminu w: WILHEHN SEIDEL, ULRICH LEISINGER, hasło *Stil*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Ludwig Finscher, *Sachteil*, t. 8, Kassel-Basel-etc. 1998, szp. 1740-1759 oraz ROBERT PASCALL, hasło *Style*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 24, 2/London 2001, s. 638-642.

6 Bliżej na ten temat por. SZYMON PACZKOWSKI, *Claudio Monteverdi. Nauka o afektach i seconda pratica*, "Przegląd Muzykologiczny" Warszawa, I (2001), s. 41 nn.

Na tradycji antycznej opiera się również typologia stylów przeprowadzona przez Marca Scacchiego (*Breve discorso sopra la musica moderna*, 1649): *Stylus Ecclesiasticus* – *Stylus Cubicularis* – *Stylus Scenicus seu Theatralis* (religijny, kameralny i sceniczny lub teatralny) z uwzględnieniem dalszych podgrup⁷. Podział ten przejął i rozwinął Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650). Według Kirchera podstawą wyróżnienia stylu kościelnego (*stylus ecclesiasticus*), madrygałowego (*madrigalescus*) i teatralnego (*theatralis*) jest nie tyle miejsce wykonania, ile afekty wzbudzone przez owe style. Kircher zwraca przy tym uwagę na możliwość przenikania się stylów, np. treści religijnych, wzniosłych do stylu madrygałowego, przez co podział traci na wyrazistości. Kircher zauważa też różnice w muzyce różnych narodów, o czym świadczy wprowadzona przez niego para pojęć *stylus impressus* (*eingedrückt*, "odciśnięty") i *stylus expressus* (*ausgedrückt*, wyrażony). Pierwszy z nich dotyczy muzycznych preferencji i spontanicznych sposobów muzycznej wypowiedzi, zależnie od charakteru regionu i temperamentu zamieszkujących go ludzi, a przykładem mogą służyć odrębności w muzyce francuskiej, włoskiej i niemieckiej. Jego przeciwieństwem jest *stylus expressus*, zakładający świadomie stosowane reguły i zdaniem Kirchera jedynie ten zasługuje na miano prawdziwego stylu sztuki⁸.

W XVIII wieku przejmuje się na ogół wspomniane typologie, jednakże z dalszym różnicowaniem gatunków, afektów, stylów narodowych, co prowadzi np. w *Musicalisches Lexicon* (1732) Johanna Gottfrieda Walthera do wyliczenia ponad 20 "stylów" ze wskazaniem na możliwość dalszego ich pomnażania. Zgodnie z jego definicją, "styl w muzyce [...] jest rozumiany jako sposób, w jaki dana osoba zamierza komponować, interpretować i informować; wszystkie te sposoby są bardzo różne, zależnie od geniuszu autora, kraju i narodu, zgodnie z wymaganiami materii, miejsca, czasu, tematu, ekspresji itd."⁹.

7 Por. CLAUDE V. PALISCA, *Marca Scacchiego obrona nowej muzyki* (1649), tłum. polskie Barbara Przybyszewska-Jarmińska, "Muzyka" XLIII (1998) nr 2, s. 131-132.

8 Por. W. SEIDEL, U. LEISINGER, op. cit., s. 1746-47; SZYMON PACZKOWSKI, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998, s. 173-174.

9 "Stylus [...] wird in der Music von der Art und Weise verstanden, welche eine jede Person besonders vor sich zu componiren, zu executiren, und zu informiren hat; und alles dieses ist sehr unterschieden, nach Maßgebung des Genii der Verfasser, des Landes und des Volckes, nachdem die Materien, der Ort, die Zeit, die Subjecta, die Expressiones etc. es erfordern" (JOHANN GOTTFRIED WALTHER, *Musikalisches Lexicon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, Faksimile Nachdruck: 3/Kassel-Basel 1967, s. 584.

Jeszcze w późniejszym *Musikalisches Lexikon* (1802) Heinricha Christopha Kocha utrzymuje się rozumienie stylu jako sposobu pisania, z uwzględnieniem gatunku utworu, jego funkcji, miejsca wykonania i kategorii wyrazowych. Poza znanymi podziałami Koch wprowadza też nową dychotomiczną klasyfikację stylów na dwie grupy; wyróżnikiem pierwszej jest "różnorodność traktowania materiału sztuki albo rodzaju powiązań dźwięków, poprzez które wyrażane są uczucia"¹⁰. Grupa ta obejmuje styl ścisły (*streng* albo *gebunden*) oraz styl swobodny (*frei* albo *ungebunden*). W grupie drugiej, wydzielonej "ze względu na wyrażone uczucia" znajdujemy znane już trzy główne rodzaje: styl kościelny, kameralny i teatralny¹¹.

Wyróżniane w teorii muzyki XVII i XVIII wieku style odpowiadają ówczesnej praktyce kompozytorskiej, bądź też odnoszą się do stylu dawniejszego (*prima pratica*).

Świadomość stylów historycznych i ich podział pojawia się dopiero później, w XIX wieku, i można to łączyć z jednej strony z renesansem muzyki dawnej w repertuarze koncertowym, z drugiej – z wpływami teorii Johanna Joachima Winckelmanna, który dokonał podziału dzieł sztuki starożytnej i nowożytnej według stylów historycznych (*Geschichte der Kunst der Altertums*, 1764). Jednak w wieku XIX raczej dystansowano się od wcześniejszej teorii stylu, akcentując przede wszystkim "charakterystyczność" i oryginalność kompozytora i jego dzieła. Styl (za sprawą Goethego) zaczyna być pojmowany przede wszystkim jako ekspresja geniuszu; język indywidualny twórcy stawał się miarą jakości, kreatywnej mocy, a wynalazczość kompozytora została przeciwstawiona zasadzie imitacyjności i powielania schematów. Słowo "styl" samo w sobie zyskało jakość wartościującą, oznaczało najwyższy stopień, jaki sztuka może osiągnąć, było miarą wielkości. Goethe w swoich rozważaniach¹² mówi o trzech rodzajach tworzenia dzieł sztuk plastycznych: pierwszy polega na naśladowaniu, drugi jest manierą, oddającą charakterystyczność przedmiotu, dopiero trzeci określony został mianem stylu. "Jeśli proste naśladowanie opiera się na spokojnej egzystencji i przyjaznej obecności, to maniera chwyta zjawisko lotnym, zdolnym umysłem, natomiast styl

10 „[...] die Verschiedenheit der Behandlung des Materials der Kunst oder der Art der Tonverbindungen, durch welche Empfindungen ausgedrückt werden". HEINRICH CHRISTOPH KOCH, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802, ssp. 1450-1455.

11 Jw.

12 JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Zur Kunst*, w: *Goethes Werke*, t. 30, ³/Berlin 1872, s. 252-253.

opiera się na najgłębszych fundamentach poznania, na istocie rzeczy, o tyle, o ile jest możliwe rozpoznać ją w postrzegalnych i uchwytnych zmysłowo kształtach"¹³. Styl przysługujący geniuszowi, będący "odbiciem jego wnętrza"¹⁴, rozumiany był więc nie tyle jako zespół środków czy sposób wypowiedzi, ile jako estetyczny miernik wartości dzieła.

Problemy ogólnej teorii stylu muzycznego podjął Guido Adler w pracy *Der Stil in der Musik*¹⁵. Styl definiuje na początku tradycyjnie: jako "sposób, w jaki artysta się wypowiada":

Jeśli każde dzieło sztuki można traktować jako funkcję duchowych i umysłowych sił artysty i jego czasu, jako funkcję wartości [...] zawartych i ujawniających się w dziele, to sposób, w jaki artysta się wypowiada, jak ujmuje swoje nastroje i myśli, może być określony jako jego s t y l, jako styl danego wytworu¹⁶.

Adler postrzega zatem dzieło sztuki jako funkcję siły intelektu artysty i jego czasu. Jednakże jego zdaniem styl nie rodzi się przypadkowo. Każdy artysta jest bowiem członkiem swego społeczeństwa, działa w określonym czasie i miejscu, zatem koncepcje, zasady wyboru i zastosowanie odpowiednich środków zależą nie tylko od wytwórcy, ale od jego związków z przeszłością i osiągnięć czasów mu współczesnych. Największy nowator nie zaczyna od zera, lecz podstawą jego działań twórczych stają się normy kompozytorskie jego czasu. Pojęcie stylu jako indywidualnego "sposobu wypowiedzi" zyskuje więc u Adlera uzupełnienie w postaci "obiektywnego" stylu epoki, stanowiącego ogólny zasób stosowanych środków. W ujęciu Adlera tak rozumiany styl epoki nabiera jednak cech samoistnego bytu, rozwijającego się na podobieństwo żywego organizmu według obiektywnych praw wzrastania, osiągnięcia szczytu i zamie-

13 "Wie die einfache Nachahmung auf dem ruhigen Dasein und einer liebevollen Gegenwart beruht, die Manier eine Erscheinung mit einem leichten fähigen Gemüth ergreift, so ruht der Styl auf den tiefsten Grundfesten des Erkenntniss, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen". J. W. GOETHE, op. cit., s. 254.

14 JOHANN PETER ECKERMANN, *Rozmowy z Goethem*, t. I, Warszawa 1960, s. 136.

15 GUIDO ADLER, *Der Stil in der Musik. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils*, Leipzig 1911; TENŻE, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919.

16 "Wie jedes Kunstwerk als eine Funktion der geistigen und Gemütskräfte eines Künstlers und seiner Zeit angesehen werden kann, als eine 'Funktion der Werte' [...] die im Werke enthalten sind, in ihm zur Erscheinung gelangen, so kann die Art und Weise, wie sich der Künstler mitteilt, wie der Künstler seine Stimmungen und Gedanken faßt, als sein *Stil*, als der *Stil* des betreffenden Erzeugnisses bezeichnet werden" (jw., s. 5).

rania. W "organizmie" sztuki istnieje jakby samoistna moc, energia, warunkująca działania twórcy, choć jego indywidualne wybory mogą się do pewnego stopnia przeciwstawiać tej wewnętrznej konieczności. W ten sposób współdziałają ze sobą prawidłowości rozwoju i przypadek wynikający z nieprzewidywalnej woli artysty.

W redagowanej przez Adlera pracy *Handbuch der Musikgeschichte*¹⁷ podział dziejów muzyki europejskiej na okresy stylistyczne wykazuje ukrytą hierarchię. Trzy wielkie okresy stylistyczne (*Stilperioden*) – okres panowania monodii (do przełomu pierwszego tysiąclecia), okres wielogłosowości (IX-XVI wiek) i okres homofonii (od ok. 1600) – zostały podzielone wg zasady chronologiczno-przestrzennej (najsilniej oddziałujące ośrodki narodowe) oraz tematyczno-systematycznej (gatunki i formy). Dopiero wewnątrz tych ram znajdują swoje miejsce style indywidualne. Opierając się na modelu organizmu Adler zakłada w rozwoju sztuki istnienie trzech podstawowych faz: wzrostu, szczytu i schyłku (upadku); dotyczą one zarówno wielkich *Stilperioden*, będących okresami "długiego trwania", jak i rozwoju gatunków i form. Nie unieważnia więc autor dawnych podziałów stylistycznych, ale je wchłania, integruje. Natomiast przeciwstawiając się XIX-wiecznej *Heroengeschichte* stawia ponad artystą bezosobowy, abstrakcyjny "styl" i hipostazuje go, przypisując mu cechy organizmu żywego. Sztuka wg Adlera jest wielością pojedynczych organizmów, która tworzy całość (styl) rozwijającą się według wewnętrznych konieczności (praw), jakie tworzą fazy wzrostu, szczytu i schyłku. Owe prawidłowości rozwojowe powtarzają się we wszystkich epokach. W okresie szczytowym pojawiają się wielcy twórcy i to od nich zależy jedność stylu epoki bądź stylistyczna różnorodność. Natomiast przemiany stylu, opozycje, rodzenie się nowości, a więc zjawiska charakterystyczne dla fazy rodzenia się stylu Adler skłonny jest przypisywać mniejszym mistrzom.

Koncepcja Emsta Bückena i Paula Miesa¹⁸ również zorientowana jest na badania stylu pojętego jako jedność, postulowanym celem staje się natomiast wykrycie stałych współczynników (*Stilmomente*), tworzących istotę stylu:

Współczynnikiem stylu (*Stilmoment*) jest każde stale pojawiające się muzyczne ukształtowanie, tzn. jeśli w pojedynczym dziele sztuki, w całej twórczości danego kompozytora lub okresu powtarzają się te same układy ryt-

17 *Handbuch der Musikgeschichte*, red.: Guido Adler, Frankfurt am Main 1924.

18 ERNST BÜCKEN, PAUL MIES, *Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde*, "Zeitschrift für Musikwissenschaft" 1923, zes. 4/5, s. 219-225.

miczne, melodyczne, harmoniczne, te same środki wyrazowe albo układy formalne, to występuje współczynnik stylu. Styl jest sumą wszystkich współczynników stylu¹⁹.

Poszukiwanie tych "istotnych komponentów" stylu, a więc powtarzających się chwytów, wymagałoby, zdaniem autorów, zestawień statystycznych, określających w rezultacie "styl" indywidualny pojedynczego dzieła, twórcy, grupy kompozytorskiej, czy całego okresu. W tym ujęciu pojęcie stylu ostatecznie przestaje być nośnikiem muzycznego piękna, miarą geniuszu czy estetycznej wartości²⁰, istotniejsze zaczyna być to, co typowe i powtarzalne, a nie to, co indywidualne i jednorazowe. W swojej koncepcji historii muzyki²¹ Bücken postuluje wyprowadzenie jedności stylów muzycznych z perspektywy historyczno-muzycznej, by dopiero później szukać ich dalszych powiązań z innymi dziedzinami myśli, sztuki i całej kultury. Każdy artysta jest bowiem przedstawicielem swego czasu i wyrazicielem jego duchowych treści. Każdy wytwór artystyczny jest częścią stylu i zarazem całością przez którą przejawia się "totalność" ducha czasu. Tak więc także w ujęciu Bückena pojęcie stylu jest hipostazowane²².

Koncepcje Adlera i Bückena, choć podlegały krytyce²³, w różny sposób przeformułowywane pozostawały nadal aktualne w dydaktyce, będąc podstawą historii muzyki rozumianej jako historia stylów, gatunków i form. W pracach muzykologicznych i w leksykonach muzycznych pojęcie stylu zyskiwało różnorodne ujęcia i definicje, najczęściej styl określano jako "zespół cech techniki kompozytorskiej", wyznaczony różnorodnymi czynnikami historycznymi i kulturowymi. Zazwyczaj rozumie się pod tym pojęciem całość, polegającą na występowaniu wspólnych cech, odnoszoną do epok historycznych, szkół narodowych, grup kompozytorskich, twórczości jednego kompozytora, ale też do środków wykonawczych (styl wokalny, lub wokально-instrumentalny), gatunku muzycznego czy nawet pojedynczego dzieła²⁴.

19 Jw., s. 220.

20 Jw., s. 225.

21 ERNST BÜCKEN, *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk*, Potsdam 1929-1932.

22 Por. ZOFIA HELMAN, *Dwie koncepcje historiografii muzycznej w pierwszej połowie XX wieku*, "Muzyka" XLVII (2002) nr 3-4, s. 122-126.

23 Por. np. JACQUES HANDSCHIN, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948.

24 Por. np. EDUARD LIPPMAN, hasło *Stil*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Friedrich Blume, t. 12, Kassel-Basel 1965, szp. 1302-1330.

Fundamentalne znaczenie w muzykologii zyskała teoria stylu Leonarda B. Meyera, która niewątpliwie przyczyniła się do rewindykacji tej kategorii pojęciowej. Meyer definiuje styl jako "replikę wzoru", będącą rezultatem "serii wyborów" dokonanych w obrębie pewnego systemu konwencji:

Styl jest to replika wzorów w ludzkim zachowaniu bądź w artefaktach stworzonych przez ludzkie zachowanie, które prowadzi do serii wyborów, dokonywanych w ramach pewnego zestawu reguł²⁵.

Kategoria stylu w ujęciu L. B. Meyera ma charakter hierarchiczny. Dotyczy zarówno poziomu całej kultury (np. kultury zachodniej), jak i muzycznej epoki (renesans, barok itp.), kierunku (np. impresjonizm, ekspresjonizm), szkoły, muzyki jednego narodu, wreszcie kompozytora i pojedynczego dzieła. Definicja stylu Leonarda Meyera zakłada obecność repertuaru norm w ramach danej epoki (szerzej) czy kierunku bądź szkoły (w sensie bardziej szczegółowym), czyli abstrakcyjnego systemu relacji, odpowiadającemu w językoznawstwie pojęciu *langue* (Ferdinand de Saussure) istniejącego w świadomości użytkownika (nadawcy i odbiorcy). System ten jest przyswajany w sposób "milczący" jako rezultat doświadczenia, codziennej praktyki, wyuczenia i osłuchania. Pozwala na różnorodność pojedynczych wypowiedzi (*parole*), dlatego Meyerowskie repliki różnią się od siebie. Wpływa na to "wybór", rezultat świadomej intencji. Celem badacza, pragnącego opisać kategorie stylistyczne, staje się – poprzez analizę dzieł na poziomie "intraopusowym", używając określenia Leonarda Meyera – klasyfikacja i opis cech wspólnych grup utworów, badanych w danym przedziale czasowym (epoka, kierunek, szkoła) oraz sformułowanie systemowych relacji i reguł, służących wyłonieniu abstrakcyjnego modelu stylistycznego ("poziom ekstraopusowy"). Łączymy trzy poziomy: poziom dzieła (pojedynczego zdarzenia), jego kontekst systemowy, poziom długiego trwania (epoka) ze wskazaniem cech najbardziej trwałych.

Styl rozumiany jako "koherentny zespół środków" (system norm i reguł) wynika z synchronicznego rozpatrywania procesu historyczno-muzycznego. Pozostaje problemem jak rozumieć styl indywidualny. Meyer umieszcza go na dole hierarchii, co zaciera kreatywną rolę jednostki i jej oddziaływanie na system. Twórca nie tylko "replikuje", dokonując wyboru spośród wielu możliwości, ale może zmieniać, przekształcać, przeformułować zastany system, przyczyniając się do wykreowania nowej rze-

25 "Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within same set of constraints" (L. B. MEYER, *Style and Music...*, s. 3).

czywistości "stylowej". Styl epoki, szkoły, styl gatunkowy, a więc wyższe poziomy hierarchii ujmują się jako system zawierający cechy typowe, powtarzalne. W twórczości każdego kompozytora występują natomiast zarówno cechy typowe, standardowe, replikowane (czasem wyłącznie), jak też nowe, będące odchyleniem od standardu, innowacją systemu, rozwinięciem, albo wręcz przełamaniem paradygmatu. Istotne w badaniach stylu indywidualnego jest więc nie tyle odnalezienie cech typowych, potwierdzających normy, ani przeciwstawienie im cech nowych, ale ich korelacja, tworząca nowy system. Dotyczy to również stylu dzieła. Styl indywidualny nie jest monolitem, ulega przemianom w zakresie środków wypowiedzi, czy nawet systemu wartości estetycznych. Następują zmiany "kodu" w poszczególnych fazach twórczości, a przykładem może służyć twórczość Schönberga, Strawińskiego, Szymanowskiego, Lutosławskiego, Pendereckiego, Palestra i wielu innych. We wszystkich fazach mogą istnieć cechy wspólne, jakiś "wspólny mianownik", cecha długiego trwania, jednakże przełomy powodujące zmianę stylu wymagają zastosowania odmiennych narzędzi badawczych.

Wzorując się na refleksji literaturoznawczej²⁶, można przyjąć, iż pojęcie stylu indywidualnego (stylu kompozytora) nie podporządkowuje się do końca ogólnemu rozumieniu stylu.

Pod ogólnym pojęciem stylu muzycznego rozumiemy koherentny zespół norm techniki kompozytorskiej, wspólny utworom powstałym w danej epoce; abstrakcyjny system relacji, będący wynikiem rekonstrukcji tych norm na podstawie dzieł muzycznych. Kategoria ta ma charakter hierarchiczny i może się odnosić do epok historycznych i podporządkowanych im całości, takich jak kierunek (prąd) muzyczny, szkoła narodowa, szkoła czy grupa kompozytorska. Twórczość pojedynczego kompozytora czy pojedyncze dzieło może pojawić się w tej hierarchii, jeśli wykazuje pełną zgodność ze standardowymi cechami norm techniki kompozytorskiej danego okresu (kierunku, szkoły).

Styl indywidualny, odnoszący się do twórczości pojedynczych kompozytorów i dzieł, oznacza sposób ukształtowania dzieła (dzieł), będący wynikiem wyboru spośród aktualnego repertuaru norm techniki kompo-

26 Por. TERESA KOSTKIEWICZOWA, *Problemy całościowej charakterystyki stylu pisarza*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. Henryk Markiewicz i Janusz Sławiński, Kraków 1976, s. 274-294. Teresa Kostkiewiczowa jest też autorką hasła *Styl*, w: MICHAŁ GŁOWIŃSKI, TERESA KOSTKIEWICZOWA, ALEKSANDRA OKOPIEŃ SŁAWIŃSKA, JANUSZ SŁAWIŃSKI, *Słownik terminów literackich*, 2/Wrocław 1988, s. 489-490.

zytorskiej, ich interpretacji i indywidualizacji. Pojęcie to wskazuje na odrębność i osobisty charakter dzieła (bądź całej twórczości) rozpatrywanego na tle dominującego systemu norm. Styl indywidualny powstaje wszakże w relacji do konwencji stylistycznych okresu, uwarunkowań historycznych i kulturowych.