

Od Kuhlaua do Dusapina, czyli muzyka, narracyjność i znaczenie według Márty Grabócz [Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, préface de Charles Rosen, L'Harmattan, Paris 2009]

Musique, narrativité, signification Márty Grabócz jest jej drugą książką, która stanowi swoiste podsumowanie niemal ćwierćwiecza pracy badawczej (1984-2007) w najważniejszych dla autorki obszarach. Publikacja składa się z 16 artykułów, które wcześniej zostały włączone bądź do zbiorowych monografii, bądź do fachowych czasopism. Można wskazać dwie główne części książki: 1) Poszukiwania metodologiczne zainspirowane pracami muzykologów węgierskich, semiotyką oraz wywodzącą się z niej narratologią; 2) Praktyczne zastosowanie tej metodologii w pracy nad dziełami z różnych epok – klasycyzmu (Mozart, Beethoven), romantyzmu (Liszt) i XX w. (Bartók, Dusapin, Dazzi, Mâche).

W części pierwszej autorka stara się nakreślić dzieje narratologii muzycznej oraz historię poszukiwań narzędzi pozwalających wskazać znaczenie (*signification*) w muzyce. Ponadto rozwodzi się nad różnorodnymi definicjami samej narratologii oraz prezentuje najważniejszych badaczy tego kierunku, a także omawia czynione przez nich analizy muzyczne. Sama Grabócz określiła tę część mianem: „teoria narracyjności i jej muzyczne aplikacje”¹.

W otwierającym książkę tekście *Bref aperçu sur l'utilisation des concepts de narrativité et de signification en musique* (Krótki zarys stosowania konceptów narracyjności i znaczenia w muzyce, 2009) autorka kreśli szeroką

¹ M. Grabócz, *Introduction*, w: eadem, *Musique, narrativité, signification*, préface de Charles Rosen, L'Harmattan, Paris 2009, s. 12: „théorie de la narrativité et de ses applications musicales”.

panoramę badań narratologicznych prowadzonych przez najważniejszych badaczy nowego paradygmatu, jak ich określa, m.in.: Ch. Rosena, J.J. Nattieza, G. Stefaniego, E. Tarastiego oraz J. Kermana. Trudno nie zgodzić się z tezą o wielkim znaczeniu prac cytowanych badaczy, jak i stwierdzeniem, że dzięki nim muzykologia podjęła rozważania na temat znaczącego (*signifiant*) i znaczonego (*signifié*). Obecnie liczni muzykolodzy, zainspirowani teoriami narratologicznymi, poszukują nowych metod „zdolnych opisać złożony, dynamiczny proces, jakim jest forma muzyczna”². Nie jest łatwo wskazać na jeden dominujący model analityczny; co więcej – mimo upływu wielu lat dziś jeszcze sama terminologia nie jest spójna, co podkreśla Márta Grabócz (s. 22). Znakomicie ilustruje to dołączony do tekstu słowniczek, w którym znajdujemy m.in. dziewięć najważniejszych, zdaniem badaczki, definicji narratologii autorstwa: G. Prince’a, J.M. Schaeffera, M.L. Ryana, J.M. Adama, A. Hénaut, A.J. Greimasa, J. Fontanille’a, L. Diguera oraz P. Ricœura (s. 47-51).

Inny z kolei problem stanowi stosowanie wielu pojęć na określenie tego samego, czego znakomitym przykładem jest definicja relacji między formułami muzycznymi a ich znaczeniem symbolicznym w danej kulturze. I tak, formaliści określają to mianem „intonacji” (Asafiev, Jiránek, Ujfalussy, Karbusicky), muzykolodzy amerykańscy i anglosascy używają terminu „topika”, Kofi Agawu pisze natomiast o „signes topiques” i „signes structurels”, zaś narratolodzy, wywodzący swe założenia z nauk Greimasa, stosują określenia „sèmes”, „classèmes” oraz „isotopies”. Márta Grabócz w przejrzysty sposób porządkuje różnorodne definicje oraz metody analizy muzycznej proponowane przez najwybitniejszych muzykologów-narratologów. Dopełnienie tego tekstu stanowią zarysowane skróto- to najważniejsze analizy narratologiczne proponowane przez wybranych badaczy, m.in.: *Fuga As-dur* BWV 886 J.S. Bacha (R. Monelle), cz. 1 *Sonaty* op. 101 Beethovena (R. Hatten), *Polonez-Fantazja* op. 61 Chopina (E. Tarasti) oraz *Andante* z *Symfonii Praskiej* Mozarta (M. Grabócz). Grabócz w swojej analizie zwraca uwagę m.in. na niezwykle rygorystyczną organizację mozartowskiego dzieła i logiczne następstwa określonych toposów muzycznych: pastorale – smutek – pastorale – *lamentoso* – uspokojenie (s. 42).

Pozostałe artykuły z tej części książki dopełniają obraz zarysowany w pierwszym tekście. *La narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique* (*Narratologia ogólna i trzy modele egzystencji narracyjności w muzyce*, 2007) to szkic, w którym autorka wskazuje „główne typy przejawów narracji w historii muzyki”³, których poszukuje ona od wielu lat. I tak oto prezentuje nam trzy typy programu narracyjnego w muzyce: program narracyjny zewnętrzny (*le programme narratif extérieur*), program narracyjny wewnętrzny (*le programme narratif intérieur*) oraz program narracyjny struktury głębokiej (*le programme narratif de la structure profonde*). Pod tymi określeniami kryją się kolejno:

1. Relacja między strukturą muzyczną a programem pozamuzycznym, charakteryzująca się dominacją programu, co doskonale ilustrują *Sonates bibliques* Kuhnaua (np. zastosowanie marsza w momencie walki, modlitwa to passacaglia, a ucieczka – fuga itp.) (s. 68-69);
2. 2) W utworach z wewnętrznym programem narracyjnym mamy do czynienia najczęściej z czteroczęściowym schematem narracyjnym: upadek (lub zejście do pie-

² *Bref aperçu sur l'utilisation des concepts de narrativité et de signification en musique*, w: *op. cit.*, s. 21: „capable de décrire le processus dynamique complexe qu'est la forme musicale”.

³ *La narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique*, w: *op. cit.*, s. 59: „les grands types de manifestation de la narration dans l'histoire de la musique”.

kiel, nastrój rozpacyjny), następnie opozycja wyrazowa (w stronę euforii), dalej euforia przechodzi w nastrój dysforyczny, by ostatecznie odnaleźć wyczekiwane od początku dzieła rozwiązanie. Elementy narracji pozamuzycznej zintegrowane są z dość klasyczną strukturą muzyczną, czego liczne przykłady odnajdujemy w muzyce XIX w., np. w dziełach Liszta (*Vallée d'Obermann, Sonata h-moll*), Schumanna (*Fantazja C-dur* op. 17) i Chopina (*Polonez-Fantazja* op. 61) (s. 70-73);

3. 3) Trzeci typ programu dotyczy muzyki instrumentalnej okresu klasycyzmu (opartej na formie sonatowej), która rządzi się prawami korespondującymi z regułami gramatyki narracyjnej (*grammaire narrative*) Greimasa. Podstawą jest tu opozycja topiki, np. *solennel – pastorale* (s. 74-75). Odwołania do Greimasa bez wątplenia pozwalają spojrzeć na muzykę z perspektywy procesów narracyjnych i ekspresyjnych, choć jest to spojrzenie bardzo ogólne, co również podkreśla autorka.

W *Formules récurrentes de la narrativité dans les genres extramusicaux et en musique* (Powtarzające się formuły narracyjności w gatunkach pozamuzycznych i w muzyce, 1998) Márta Grabócz szeroko rozważa możliwość zastosowania greimasowskich reguł narracji do badań nad muzyką. Natomiast w tekście *Les théories du récit d'après Paul Ricœur et leurs correspondances avec la narrativité musicale* (Teorie opowiadania według Paula Ricœura i ich korespondencje z narracyjnością muzyczną, 1998) autorka rozwija wątek teorii opowiadania (*théories du récit*) i funkcji narracyjnych (*fonctions narratives*) w fikcji literackiej według Paula Ricœura oraz ich przydatność dla narratologii muzycznej. Tu po raz kolejny wyróżnikami kolejnych faz utworu są zmiany ekspresywne, które tym razem określane są mianem funkcji czy sukcesji syntagmacyjnej przejawiającej się zmianą roli ekspresywnej (np. marsz przechodzi w *lamentoso*).

Druga część książki to analizy wybranych utworów z zastosowaniem metod narratologicznych, zawierające studia nad utworami z różnych okresów historycznych.

Z dzieł Mozarta i Beethovena Márta Grabócz analizuje przede wszystkim utwory oparte na konstrukcji formy sonatowej, która najlepiej wpisuje się w narratologiczny schemat (zawiązanie akcji – krzywda lub brak – poszukiwania z próbami do przejścia – przywrócenie sytuacji wyjściowej/znalezienie rozwiązania; s. 94). I tak, w analizie pierwszej części *Symfonii C-dur* KV 338 Mozarta autorka stosuje kwadrat semiotyczny Greimasa, aby zilustrować relacje zachodzące między różnorodnymi charakterami muzyki w obrębie utworu – jeden topos przechodzi w swoje zaprzeczenie, które z kolei prowadzi do kolejnego toposu, a ten do swojego zaprzeczenia, które wiedzie do pierwszego. W konkluzji badaczka przekonuje, że „abstrakcyjny model układu znaczonych wewnątrz mikro-universu semantycznego może przynieść nowy wymiar i nowe podejście do analizy muzycznej dzieł z XVIII i XIX wieku”⁴.

Artykuł *Le schéma discursif passionnel en tant que marque de maturation stylistique dans les mouvements symphoniques de Mozart* (Dyskursywny schemat namiętno-

⁴ *Introduction à l'analyse narratologique de la forme sonate du XVIII^e siècle. Le premier mouvement de la Symphonie en ut majeur K. 338 de Mozart* (Wprowadzenie do analizy narratologicznej XVIII-wiecznej formy sonatowej. Pierwsza część Symfonii C-dur KV 338 Mozarta, 1996), w: *op. cit.*, s. 130: „le modèle abstrait de l'articulation des signifiés à l'intérieur d'un micro-univers sémantique peut apporter une dimension et une approche nouvelles dans l'analyse musicale des œuvres des XVIII^e et XIX^e siècles”.

ści jako oznaka dojrzałości stylistycznej w częściach symfonicznych Mozarta, 1997) przynosi analizę wolnych części symfonii i koncertów Mozarta napisanych w tonacji G-dur (KV 111, 297, 314, 318, 504). Tu, podobnie jak w tekście poprzednim, autorka stosuje kwadrat semantyczny oraz odwołuje się do semiotyki namiętności (*sémiotique des passions*) Greimasa i Fontanille'a. Ponadto wskazuje topikę charakterystyczną dla wolnych części wybranych utworów Mozarta oraz to, jak zmiana trybu z dur na moll (i odwrotnie) odmienia znaczenie poszczególnych elementów muzycznych. Warto podkreślić, że artykuł dopełniają tabele zawierające analizy poszczególnych dzieł.

Kolejne rozdziały zawierają analizy bardzo popularnych dzieł Beethovena – części pierwszej *Sonaty C-dur* op. 2 nr 3 (*Application de certaines règles de la sémantique structurelle de A.J. Greimas à l'approche analytique de la forme sonate / Zastosowanie wybranych reguł semantyki strukturalnej A.J. Greimasa w analizie formy sonatowej*, 1994) oraz uwertury *Leonora III* op. 72a (*La „syntaxe discursive” en musique. Analyse de l'ouverture „Leonore” n 3 op. 72a de Beethoven / „Składnia dyskursywna” w muzyce. Analiza uwertury Leonora nr 3 op. 72a Beethovena*, 2009).

Natomiast w tekście *Méthodes d'analyses concernant la forme sonate. Autour du premier mouvement de l'op. 53 „Waldstein” de Beethoven (Metody analizy formy sonatowej. Wokół pierwszej części opusu 53 „Waldsteinowskiej” Beethovena*, 1999) Márta Grabócz omawia różnorodne metody analizy muzycznej na przykładzie jednego utworu, co pozwala pokazać podobieństwa i różnice różnych typów analiz muzycznych. Prezentuje tu prace: Schenkera, Schoenberga, Rosena, Scheringa oraz Tarastiego, by stwierdzić, że wszystkie te analizy (formalna, ekspresyjno-afektywna, narratologiczna) wnoszą cenną wiedzę na temat dzieła Beethovena, ale osobno są niewystarczające i dopiero zestawione razem, w jedną całość, dają kompletny obraz utworu, choć takie ujęcie wymagałoby całej książki (s. 180). Na zakończenie zaś autorka proponuje własną analizę, w której dominują założenia narratologiczne, a więc m.in. wydzielenie poszczególnych planów narracyjnych (PN), w których ważną rolę odgrywają opozycyjnie zestawiane podstawowe struktury muzyczne.

Teksty dotyczące Liszta należą do „najstarszych”, jako że muzyka tego kompozytora stanowiła jeden z najważniejszych obszarów badawczych Márty Grabócz od początku jej kariery naukowej. Przynoszą one spojrzenie na dzieło muzyczne, zwłaszcza jego formę, przez pryzmat gatunków literackich. W *L'influence du modèle épique sur la renaissance de la forme énumérative dans les œuvres pour piano de Liszt (Wpływ modelu epickiego na renesans form enumeratywnych w utworach fortepianowych Liszta*, 1984) autorka na początku objaśnia, w jaki sposób rozumie formy enumeratywne, takie jak: seria krótkich odcinków (np. wariacje, kanon, fuga), konstrukcja oparta na zasadzie kontrastu (np. forma cykliczna, sonata) oraz struktura, która łączy w sobie enumerację oraz narracyjność. Na zakończenie zauważa, iż należy znaleźć najbardziej uniwersalny literacki model formy muzycznej. Natomiast analizy muzyki fortepianowej Liszta pozwoliły jej wskazać pewien archetyp formalny, który najdoskonalej ilustruje *Vallée d'Obermann* z pierwszego zeszytu *Lat pielgrzymki*. Konsekwencją powyższej konkluzji jest prezentacja modelu epickiego, jaki można zaobserwować w powieści epistolarnej Étienne'a Priveta de Senancoura *Obermann*, z którego Liszt zaczerpnął inspirację dla swojego utworu.

Jaki model epicki wylania się z rozważań Márty Grabócz? Model oparty na pracach György Lukácsa, a więc *Obermann* to: powieść subiektywna, quasi-autobiograficzna, opowiadająca o wewnętrznych przeżyciach jednostki, która porzuca życie społeczne i szuka ukojenia z dala od cywilizacji, snuje refleksje nad sensem życia. Zaś dominu-

jące w niej tematy to: kontakt z naturą, samotność, smutek, strach przed przyszłością, szukanie ukojenia w religii. Specyfika dzieła Senancoura tkwi w przesunięciu punktu ciężkości z formy na treść i zawartą w niej dialektykę między światem wewnętrznym i zewnętrznym jednostki (s. 212-215). Z powyższego autorka wysnuwa wniosek, że silna dialektyka formy i treści oraz swoboda konstrukcyjna zdeterminowana przez refleksję mocno oddziaływała na Liszta, dla którego swobodna forma oparta na zmianach ekspresyjnych stała się niemal wyznacznikiem języka muzycznego (s. 218-220).

W kolejnym tekście, *Stratégie narrative des „épopées philosophiques” de l'ère romantique dans l'œuvre pianistique de F. Liszt (Strategia narracyjna „epopei filozoficznych” doby romantyzmu w muzyce fortepianowej F. Liszta, 1987)*, badaczka rozwija swoją ideę determinacji formy muzycznej przez literacką treść oraz literacki sposób narracji. Według Mártý Grabócz „epopeje filozoficzne” Goethego, Byrona i Senancoura miały znaczny wpływ na rozwój strategii narracyjnych Liszta, a w ich konsekwencji powstała forma ewolucyjna oparta na formach enumeratywnych.

W ostatnim z artykułów poświęconych twórczości Franz Liszta, *Structures narratives communes à la musique et à la littérature. Analyse intersémiotique des arts au XIX^e siècle: Goethe et Liszt (Struktury narracyjne wspólne muzyce i literaturze. Analiza intersemiotyczna sztuki XIX wieku: Goethe i Liszt, 1998)*, Márta Grabócz przedstawia w klarowny sposób analogie między konstrukcją *Fausta* (opartą na zmianach stanu świadomości) wyprowadzoną przez György Lukácsa z obu części dzieła Goethego (niemożliwość ludzkiego poznania, smutek – tragedia miłosna – konflikt świata antycznego i nowoczesnego – śmierć, zbawienie Fausta; s. 258). W ogólny sposób przystaje ona do struktury wybranych utworów fortepianowych Liszta (*Tombez, larmes silencieuses, Pensée des morts, Vallée d'Obermann, Saint François de Paule, Sonate de Dante*). Po przeanalizowaniu grup stylemów w omawianych dziełach autorka doszła do wniosku, że „kombinacja stylemów w każdym z tych utworów prowadzi do niezmiennego łańcucha afektów, pantemów”⁵. Z powyższego wyłania się zatem następujący czteroczęściowy szkielet konstrukcyjny utworów Liszta: Z głębokim uczuciem smutku (*avec un profond sentiment de tristesse*) – *Con amore* – *Recitativo, tempestuoso* – *Religioso, campanella*. Trudno nie zgodzić się z istnieniem zbieżności między ogólnym schematem *Fausta* i wybranych utworów fortepianowych, choć omawiany układ równie dobrze pasuje do Lisztowskich fantazji na tematy operowe, które niekoniecznie wpisywać się będą we wskazane stylemy i następstwa afektów.

W tekstach dotyczących muzyki Bartóka Márta Grabócz wymienia 15 różnorodnych toposów, które wyznaczyła ona sama oraz badacze zajmujący się twórczością tego kompozytora. Można zatem przywołać owe toposy: 1) Ideał, 2) Groteska, 3) Obraz zrozpaczonego bohatera, 4) Natura spokojna, 5) Natura groźna, 6) Natura nocna, 7) Elegia, 8) Perpetuum mobile, 9) Pieśni i tańce popularne, 10) Metamorfoza, 11) Niebezpieczeństwo, 12) Element charakterystyczny/węgierski (László Somfai), 13) Rozstrojenie (János Kárpáti), 14) Chorał (Jürgen Hunkemöller), 15) Lamentacja (Jürgen Hunkemöller) (s. 262-282). Z nich kompozytor tworzy różnorodne układy semantyczne, co spowodowało, iż autorka pokusiła się o wskazanie typowego „scenariusza”, stano-

⁵ *Structures narratives communes à la musique et à la littérature. Analyse intersémiotique des arts au XIX^e siècle: Goethe et Liszt*, w: *op. cit.*, s. 254: „la combinaison des stylèmes dans chacune de ces œuvres conduit à un enchaînement invariable des affects, des panthèmes”.

wiącego następstwo czterech głównych toposów: 1) Natura, 2) Bohater, 3) Metamorfoza, 4) Moment katartyczny (węgierski wg Somfai). „Scenariusz” ten występuje m.in. w: *Preludium* op. 12, *Le Prince de bois* op. 13, *En plein air* cz. 4, II *Koncerte fortepiano* cz. II, *Koncerte na orkiestrę* cz. 3 (s. 282-283).

Z kolei *Medeamaterial* Pascala Dusapina stanowi przedmiot rozważań artykułu *La notion de réécriture dans Medeamaterial de Henri Müller et de Pascal Dusapin* (Pojęcie „pisania-od-nowa” w *Medeamaterial* Henri Müllera i Pascala Dusapina, 2001). Powstała na zamówienie brukselskiego Théâtre de la Monnaie opera *Medeamaterial* opiera się na charakterystycznym tekście Henri Müllera. Jego specyfiki należy upatrywać, co podkreśla Márta Grabócz, m.in. w relacji między autorem tekstu i odbiorcą, który odkrywa pierwotny tekst dzięki pośrednictwu aktora, zaś dla każdego z uczestników lektury tekst jest czymś innym, stąd interpretacja jednego tekstu jako trzech (s. 324). Autorka wspomina również o intertekstualności dramatu i trzech głównych warstwach występujących w dziełach Müllera: politycznej, osobistej oraz dramatycznej (akcja). W omawianym utworze występują dwie pierwsze – polityczna oraz prywatna sfera życia człowieka.

Z jednej strony widzimy tu dramat kobiety rozdartej między uczuciami matki i porzuconej kochanki, z drugiej zaś „współczesne barbarzyństwo” (*barbarie moderne*), czyli konflikt między obywatelami danego kraju i imigrantami lub niewolnikami, jeśli zauważyć aluzję do czasów starożytnej Grecji (s. 327). W kwestii politycznej wyczuwalny jest tu również dramat Srebrenicy.

W jaki zatem sposób kompozytor postanowił muzycznie przedstawić tekst Müllera? I jak to widzi Márta Grabócz? Kompozytor odrzuca możliwość symbolicznego odbioru muzyki i przekazywania przez nią symboli, zaś w celu znalezienia własnego sposobu transmisji muzycznej treści przestudiował i zastosował barokowe teorie afektów, co, wedle Mártę Grabócz, stanowi jeden z głównych wyznaczników pojęcia „pisania-na-nowo” (s. 327). Z tych założeń powstała „konstrukcja współczesna oparta na głębokich studiach dawnych dzieł i stylów”⁶. Jednak najsilniej daje się tu słyszeć konwencja quasi-barokowa, o czym przekonuje również zastosowany strój 415 Hz, użycie barokowego instrumentarium, a także zawarte w partyturze aluzje do klasyfikacji ludzkich temperamentów według Andreasa Werckmeistra z 1698 r. (s. 328).

Wśród środków i barokowych technik kompozycji mających funkcje wyrażania określonych afektów bądź sytuacji w *Medeamaterial* Márta Grabócz wymienia pięć głównych elementów: 1) Passacaglia lub chaconna – pożegnanie, separacja, 2) Styl *perpetuum mobile*, rytmy „mechaniczne” – łączone z okrutnym i niewrażliwym Jazonem (często dobarwiane metalicznym brzmieniem), 3) Powolne *ostinato* oscylujące wokół jednego centrum, tworzy napięcie, 4) Symbolika tonacji i skal: skala D – melancholia, smutek; d-moll – spleen; skala E – miłość, zazdrość, rozpacz; e-moll – naiwna, kobieca miłość, kobiece łzy, 5) Styl ekspresywny i styl histeryczny – zemsta, morderstwo (s. 331-343).

Do opery *Medeamaterial* badaczka wróciła w artykule z 2002 r. *Archétypes initiatiques et écriture „statique” dans l’opéra contemporaine* (Archetypy inicjacyjne i zapis „statyczny” we współczesnej operze), w którym przeanalizowała kwestie funkcjonowania archetypu oraz statycznego zapisu w czterech utworach powstałych w latach

⁶ *La notion de réécriture dans Medeamaterial de Henri Müller et de Pascal Dusapin*, w: *op. cit.*, s. 327: „une construction moderne tirée d’une étude approfondie de l’œuvre et du style anciens”.

90. XX w. Mianowicie w: *Temboctou* (w. 2, 1995) F.B. Mâche, *La Melancholia* (1992) i *Medeamaterial* (1993) Dusapina oraz *La Rosa et Ariadna* G. Dazzi (1995). Autorka wychodzi tu z założenia, że „rytuał inicjacji” bohatera funkcjonuje w operze XX w. jako jeden z głównych elementów (s. 348). W każdym z wybranych utworów owa inicjacja dokonuje się z innych powodów i w inny sposób.

W przypadku omawianych oper „statyzm” zdaje się być doskonałym środkiem wzmacniającym przekaz owego „rytuału inicjacji”. Podobnie jak odwołania do form dawnych (często barokowych), w których „statyzm” stanowił ważny środek ekspresji. Książkę zamyka retoryczne pytanie Autorki o to, czy owe nawiązania do dawnych form i środków we współczesnej operze to jej koniec czy nowy początek...

Márta Grabócz nie zakłada, aby ktokolwiek czytał jej książkę w całości, linearnie; zdaje sobie sprawę, że czytana będzie ona fragmentarycznie i z tego względu zdarzają się czasem powtórzenia tekstu. Kiedy spojrzeć „z lotu ptaka” na konstrukcję tej pracy, ze względu na owe powtórki właśnie, przypomina ona koło, w którego centrum znajduje się pierwszy artykuł, zaś do niego przymocowane zostały kolejne elementy. W każdej chwili można tam dopiąć kolejne ogniwo, na co, zważywszy na najnowsze publikacje autorki, można liczyć w przyszłości.

Na nic przewodnią książki Márty Grabócz splatają się trzy zawarte w tytule hasła: muzyka, narracyjność i znaczenie. Wszystkie one są wielobarwne, wielowątkowe i wielowymiarowe, łączą się ze sobą i przenikają, tworząc za każdym razem inny wzór. W swej złożoności zagadnienia te pokazują, jak złożona jest sama muzyka i jak ważne są poszukiwania metod, które pozwoliłyby dotrzeć do jej istoty. Jedną z dróg jest narratologia muzyczna, która otworzyła drzwi do porównań inetrsemiotycznych oraz zwróciła uwagę na psychologiczny aspekt twórczości muzycznej. Nie wiadomo, czy kiedykolwiek dotrzemy do najgłębszej istoty muzyki, ale bez wątplenia poszukiwania prowadzącej doń drogi są, i nie przestaną być, niezwykle fascynujące.