

Anna Barańczak

Poetycka "muzykologia"

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3, 108-116

1972

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Barańczak

Poetycka „muzykologia”

Cechą szczególną ludzi piszących o muzyce jest poczucie własnej bezsilności. Muzyka jest dla nich Tajemnicą, Objawieniem, o których pisze się na klęczkach i z bezustanną świadomością, że wszystko, co się powie, będzie tylko nieporadną, płytką i nieadekwatną próbą, skazaną z góry na metaforyczną mglistość. Deformacja i zubożenie są tu stratą nieuniknioną i od początku założoną. Swoje teoretyczne uzasadnienie znajduje ten stan rzeczy w przekonaniu o „nieprzekładalności” muzyki na jakikolwiek inny system znaków, a już zwłaszcza na system znaków słownych. Co to jednak znaczy, że muzyka jest „nieprzekładalna”? Zadzając to pytanie, chcemy pośrednio dać wyraz przekonaniu, że tezy tego rodzaju, jeśli nawet są zgodne z prawdą, nie powinny służyć jako argument za utwierdzeniem się we wspomnianym na wstępie poczuciu bezsilności; podobnie bowiem, jak to się obserwuje w dziedzinie tłumaczeń literackich (z jednego języka na inny), fakt, że jakiś utwór jest „nieprzekładalny”, nie oznacza, że nie można go *interpretować*. Oczywiście, muzyka *jest* Tajemnicą, ale każda tajemnica wywołuje zwykle ambiwalentne uczucia: lęk przed jej naruszeniem i jednocześnie

Przeciw
bezsilności

pragnienie dotarcia do jej sedna. Powodowanie się również tym drugim pragnieniem nie jest pozytywnym, zdroworozsądkowym złudzeniem o bezgranicznych możliwościach nauki i rozumu, ale prostym nakazem intelektu.

Inaczej mówiąc, trudności z „przekładem” znaczeń ewokowanych przez utwór muzyczny na system znaków słownych są oczywiste i powszechnie znane; trzeba jednak pamiętać o tym, że mimo wszelkich kolosalnych różnic są to jednak dwa systemy znaków, a więc istnieje jakaś, mniej lub bardziej ograniczona i utrudniona, możliwość korespondencji między nimi. O absolutnej i nie dającej się przezwyciężyć „nieprzekładalności” można by mówić jedynie wtedy, gdyby się założyło, że muzyka jest systemem asemantycznym, że składające się na wypowiedź muzyczną elementy nie odwołują się w żaden sposób do rzeczywistości pozamuzycznej. Otóż istotnie, najczęstszym wyjściem z interpretacyjnych trudności jest stwierdzenie, że muzyka — tzw. absolutna, o muzyce programowej w ogóle tu nie będziemy wspominać — jest asemantyczna, nie ewokuje żadnych znaczeń. Tymczasem wydaje się, że ta niesłychanie rozpowszechniona teza jest nie tyle stwierdzeniem obiektywnego stanu rzeczy, ile pewnego rodzaju reakcją obronną: próbą odcięcia się od, z jednej strony, interpretacji zbyt mglistych i impresyjnych, z drugiej zaś, od interpretacji trywialnie jednoznacznych.

Szanujący się muzykolog, który próbuje zinterpretować Preludium Des-dur Fryderyka Chopina, będzie wystrzegał się zarówno epitetów w rodzaju „melancholijne” (interpretacja zbyt mglista), jak i odczytywania w określonych dźwiękach obrazu kropel deszczu padającego na Majorce (interpretacja trywialnie jednoznaczna, zbliżająca utwór wbrew woli kompozytora do muzyki programowej). Będzie zatem próbował interpretować utwór raczej jako system zamknięty, asemantyczny, bez jakichkolwiek odniesień do świata zewnętrznego, rządzący się wy-

Czy muzyka
jest asemantyczna?

Postawa ana-
chroniczna

łącznie własnymi wewnętrznymi prawami. Zauważmy, jakim anachronizmem jest tego rodzaju przesadnie ostrożna postawa w chwili obecnej, w której dominującą tendencją wszelkich dziedzin humanistyki jest właśnie traktowanie rozmaitych wytworów kultury jako *znaków*, jako przedmiotów semantycznych. W momencie gdy semiologia interesuje się nawet kuchnią czy modą, muzyka — bądź co bądź jedna z podstawowych dziedzin sztuki — miałaby pozostać poza obrębem systemów znaczących! Tkwi w tym ewidentny absurd i dlatego — oddajmy tu sprawiedliwość muzykologii najnowszej — coraz częstsze są w ostatnich latach próby wypracowania narzędzi semantycznej analizy muzyki (np. L. Bielawskiego *Muzyka jako system fonologiczny* czy prace M. Bristigera); próby te każą już uznać za częściowo nieaktualne stwierdzenie Bristigera sprzed kilku lat, jakoby muzykologia znajdowała się stale jeszcze przed swoim desaussure'owskim przewrotem.

Tradycja negatywna muzykologii

Porównanie z dwudziestowiecznymi dziejami językoznawstwa czy nauki o literaturze jest tu o tyle uzasadnione, że, podobnie jak to było w wypadku formalistów rosyjskich czy praskiej szkoły strukturalnej, „tradycją negatywną”, od której najnowsza muzykologia stara się odciąć, jest głęboko zakorzeniony metaforycznie-impresyjny sposób pisania o zjawiskach muzycznych. W tej sytuacji cenny jest nawet przesadny scjentyzm, dążenie do wypracowania możliwie obiektywnego i ścisłego metajęzyka interpretacji, który byłby krańcowym przeciwieństwem „literackiego” subiektywizmu muzykologii dziewiętnastowiecznej (sięgającej zresztą głęboko w wiek dwudziesty).

Ale — i tu przechodzimy do kluczowego problemu tego artykułu — literacki sposób mówienia o muzyce nie musi być synonimem metodologicznej zaśnieźności i impresyjnego słowolejstwa. Rozpoetyzowana muzykologia dziewiętnastowieczna nie była w stanie powiedzieć niczego intersubiektywnie istot-

nego o znaczeniu utworu muzycznego; ale czym innym jest rozpoetyzowana muzykologia, a czym innym „muzykologia” poetycka, czyli sądy o ontologii i semantyce muzyki wypowiedane przez autentycznych poetów. Literatura w tym względzie wyprzedziła naukę o cały wiek; w wierszach sprzed stu lat odnajdujemy zdumiewająco nowoczesne sądy, których trafności nie przeszkadza bynajmniej metaforyczny sposób ich przekazania. To literatura stworzyła podwaliny pod semiologię muzyki. Oczywiście, „podwaliny pod semiologię muzyki” to może trochę za wiele powiedziane. Jest to raczej pewien zespół intuicyjnych sądów czy nawet samych tylko pytań, ale pytań dotyczących podstawowych kwestii, choćby takich jak — żeby to sformułować naszym językiem — sposób istnienia dzieła muzycznego, sposób generowania przez nie określonych znaczeń, rola odbiorcy w procesie konkretyzowania tych znaczeń, problem wspólnych reguł semantycznych obowiązujących w rozmaitych dziedzinach sztuki niezależnie od użytego tworzywa itp. Oto najcelniejszy przykład: fragment dialogu *Bogumił* z Norwidowskiego *Promethidiona*:

Taka rozmowa była o Chopinie
(który *naczelny* u nas jest artystą):

„Co do mnie, polski ja w nim *zamac* cenię
Nie melancholię romantyczno-mglistą,
I — chociaż małe mam wyobrażenie
O sztuce — przecież wiem, co jest Muzyka,
I może lepiej wiem od grającego:
Jeżeli mi serce bierze i odmyka,
Jak ktoś do domu wchodzący własnego...”

„Jest to zapewne wiele — rzekł Bogumił —
Lecz ja bym główniejszej *myśl artysty* badał
I czy dosłownie Naród on spowiadał,
Czy się nie wstydził prawdy i nie stłumił,
Mogąc łatwiejszy oklask zyskać sobie,
Mogąc być prędzej i szerzej uznanym;

Czy, mówię, prawdę na swym stawiał grobie,
Czy się jej grobem podpierał ciosanym?”
„Cóż te morały do rzeczy należą —

„Muzykologia”
poetycka

Pytania semio-
logiczne

Rozmowa była
o Chopinie

Konstanty na to ozwał się z młodzieżą —
 Albo cóż prawda tam, gdzie jest udanie,
 Tam, gdzie jest wszystko przez naśladowanie...
 Albo muzyka co by mi znaczyła,
 Zebym ją musiał jak hieroglif badać
 Lub — wedle onych pojęć Bogumiła —
 Zebym się musiał w *Mazurku spowiadać!* (...)"

Stanowisko
 Konstantego

Wypowiedzi trzech rozmówców są tu wręcz modelowymi przykładami trzech zasadniczych stanowisk, jakie można zająć w sporze o semantyczność czy asemantyczność muzyki. Zacznijmy od stanowiska Konstantego. Według niego muzyka jest przede wszystkim asemantyczna; nie da się przyrównać nawet do hieroglify ukrywającego trudno czytelne lub wręcz niemożliwe do rozszyfrowania, ale jednak obiektywnie zakodowane sensory. Takich sensory, odsyłających do zewnętrznej rzeczywistości, w muzyce w ogóle nie ma. Nie ma w niej nawet — a przynajmniej nie należy w niej odczytywać — subiektywnych treści emocjonalnych („Zebym się musiał w *Mazurku spowiadać!*”). Słowa „udanie”, „naśladowanie”, które z pozoru mają wydźwięk przeciwstawny, należy w tym kontekście rozumieć jako przynależne raczej do pola znaczeniowego słowa „konwencja” czy „sztuczność” niż „mimesis”: Konstanty stwierdza, że muzyka tworzy odrębny, rządzący się własnymi prawami, „sztuczny” świat artystyczny, rozwijający się przez wzajemne konwencjonalne „naśladowanie” wewnątrzartystycznych wzorców. W „mazurku” nie można się „spowiadać”, gdyż nie ma tu miejsca na indywidualny, niepowtarzalny sens; mazurek mówi nie o przeżyciach twórcy, ale o *tym, że jest mazurkiem*, o swoich wewnątrzgatunkowych i wewnątrzsystemowych powiązaniach. W przeciwieństwie do Konstantego pierwszy rozmówca reprezentuje pogląd, jakoby muzyka była domeną „serca”. W tym ujęciu muzyka jest więc systemem semantycznym: tyle, że wypowiedź muzyczna traktowana jest tu nie tyle jako znak, co jako *oznaka*, symptom pewnych klas emocji („polski zamach”, „melancholia romantyczno-mglista”). Ina-

czej mówiąc, muzykę rozumie ten uczestnik dyskusji jako ekspresję emocji twórcy; odbiorca, zależnie od tego, co jemu samemu „w duszy gra”, może dostroić się emocjonalnie do całego zespołu tych ekspresywnych symptomów lub tylko do niektórych z nich (na tej zasadzie dyskutant „ceni” w Chopinie „polski zamach”, a nie „melancholie”). Muzyka jest więc w stanie przekazywać pewne sensory, ale wyłącznie „sensy” emocjonalne i co za tym idzie, jej odbiór ma charakter wybitnie subiektywny, zależny jest wyłącznie od emocjonalnego „nastrojenia” odbiorcy („Jeśli mi serce bierze i odmyka...”). Stanowisko Bogumiła — będącego autorskim *porteparole*, a w każdym razie pełniącego w poemacie uprzywilejowaną funkcję — wypadłoby nazwać najbardziej „nowoczesnym” a zarazem najbardziej radykalnym. Muzyka jest tu już rozumiana jako pełnoprawny system semantyczny, składający się nie tylko z oznak, ale i ze znaków, mający funkcję nie tylko ekspresywną, ale i poznawczą. O *informacji* muzycznej można mówić, orzekając wręcz jej prawdziwość czy fałszywość, moralność czy niemoralność. (Pamiętajmy przy tym, że mowa jest przez cały czas o muzyce Chopina, będącej zdecydowanym przykładem muzyki „absolutnej”, nieprogramowej.) Bogumił nie przeciwstawia więc muzyki innym sztukom, tradycyjnie traktowanym jako semantyczne, lecz właśnie włącza ją na równych prawach w ich szereg; ponad różnorodnością tworzyw dostrzega homologię pewnych zasadniczych reguł semantycznych:

Lecz to z granitu bryłą ten by zrobił,
 A inny z tęczy kolorem na ścianie,
 A inny drzewa by tak usposobił,
 Zeby się dłońmi spłotyły w rusztowanie,
 A jeszcze inny głosu by kolumnę,
 Rzucając w psalmy akordów rozumne,
 Porozpowijał jak rzecz *zmartwychwstałą*,
 Co się zachwyca w niebo...

Muzyka jako
 domena serca

Stanowisko
 Bogumiła

Homologia
 reguł
 semantycznych

Również i w ujęciu Bogumiła rola odbiorcy w procesie dekodowania sensów muzycznych jest ogromnie ważna:

Więc stąd to — stąd i słuchacz, i widz jest artystą (...)

— nie ma tu jednak mowy o całkowitej dowolności i subiektywizmie odbioru. Sensy muzyczne mają oczywiście charakter bardzo ogólny i wieloznaczny, ale możliwość takiego samego — w ogólnych zarysach — ich odczytywania wynika z zasadniczej wspólnoty doświadczeń jednostek ludzkich.

Przytoczmy jeszcze jeden przykład, zadziwiająco podobny w sensie zawartości myślowej, choć genetycznie z całą pewnością od Norwida niezależny. Wiersz R. M. Rilkego *Muzyka*:

Definicja muzyki

Muzyko: oddechu posągów, może:
ciszo obrazów. Mowo, gdzie mowy
kończą się. Czasie,
pionowo strojący na kierunku serc, które giną.

Uczucia do kogo? O, ty przemiano
uczuć w co? — : w słyszalny krajobraz.
Ty, obca: muzyko. Ty nas przerastający
przeźworze serca. Nasza najtajniejsza sprawa,
co przewyższając nas, wybucha z nas, —
święte pożegnanie:
gdy to, co jest naszym wnętrzem, nas otacza
jako najbardziej wypróbowana dał, jako druga
strona powietrza:
czysto,
ogromnie,
już nie do zamieszkania.

(Przekład M. Jastruna)

Metafora jako narzędzie definicji

Zauważmy, że gdy Norwid dla przekazania swoich poglądów na ontologię i semantykę muzyki wybierał jeszcze niby-dyskursywny model wypowiedzi (sytuacja salonowej dyskusji i język daleki od poetyckiej nadorganizacji), Rilke analogiczne poglądy wypowiada za pośrednictwem czegoś, co jest esencją języka poetyckiego — metafory. Wiersz składa się jak gdyby z dwu „kręgów” metafor. Gdyby je przełożyć na język jednoznacznych pojęć, należałoby powiedzieć, że krąg pierwszy zawiera uogólnienia doty-

czące miejsca systemu znaków muzycznych wśród systemów innych; krąg drugi obejmuje problemy dające się określić jako „przemiana ekspresji w informację”. Dla kręgu pierwszego metaforą centralną będzie apostrofa: „Mowo, gdzie mowy kończą się”. Zwróćmy uwagę na zastanawiające podobieństwo tej quasi-definicji do określenia współczesnego kompozytora, François Bernarda Mâche’a, według którego muzyka istnieje „poza obrębem wszelkich słów i zaledwie tuż ponad milczeniem”. Obie te wypowiedzi są nie tylko efektownymi metaforami, ale wyjątkowo trafnym określeniem specyfiki muzycznego znaczenia: sens znaku muzycznego sytuuje się jakby w połowie drogi pomiędzy krańcowo wieloznacznym „milczeniem” a stosunkowo najbardziej jednoznacznym „słowem”; jest wieloznaczny (w przeciwieństwie do sensu znaku słownego), ale jednocześnie zacieśniają go pewne reguły semantyczne, pozwalające na jego dekodowanie (w przeciwieństwie do „sensu” milczenia). Z kolei dla drugiego kręgu metafor najbardziej reprezentatywna wydaje się „przemiana uczuć (...) w słyszalny krajobraz”: metafora znakomicie obrazująca proces obiektywizacji tego, co w znaku muzycznym jest pierwotnie tylko oznaką, symptomem indywidualnej emocji, a co staje się jednocześnie zewnętrzne („krajobraz”) i intersubiektywne („słyszalny”). Muzyka, „najtajniejsza sprawa” twórcy, jest jednocześnie czymś, co go „przewyższa”; jest jednocześnie jego „wnętrzem” i zewnętrzną wobec niego „dolą”. I znów zwraca uwagę analogiczne — choć zapewne bez świadomego zamiaru — stwierdzenie cytowanego już Mâche’a, określającego muzykę jako „zbudowaną z dźwięków makietą świata, w którym miejsce człowieka, jakkolwiek pierwsze, jest niemniej bardzo znikome”.

Poetycka „muzykologia” nie sprowadza się oczywiście do wypowiedzi takich jak powyżej zacytowane, które językiem bardziej lub mniej zmetaforyzowanym mówią o pewnych podstawowych problemach muzycznej semantyki. Istnieją również pew-

Między słowem
a milczeniem

Dźwiękowa
makietą
świata

Przekład muzy-
ki na poezję

ne „pośrednio muzykologiczne” wypowiedzi literackie: takie, które usiłują właśnie *przełożyć* dzieło muzyczne na swój język, a w ten sposób pośrednio przekazują pewne zespoły sądów na temat ontologii czy semantyki dzieła muzycznego. Mamy tu do czynienia z ogromną rozpiętością pomiędzy prymitywizmem przekładów „substancjalnych” (*Tłumaczenia Chopina Ujejskiego*) a wyrafinowaniem niektórych przekładów „strukturalnych” (usiłujących, jak to uczynił np. W. Wirpsza w poemacie *Don Juan*, oprzeć konstrukcję utworu poetyckiego na strukturalnych zasadach konstrukcji muzycznych); mamy również do czynienia z dużą różnorodnością form, w jakich tego rodzaju przekład może się dokonywać (do dziś aktualne pozostają tu rozróżnienia T. Makowieckiego w książce *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*). Charakterystyczne jednak, że im większy nacisk kładzie twórca na problem „wierności” takiego intersemiotycznego przekładu, tym większe jego niepowodzenie artystyczne (casus Ujejskiego). Zjawisko to byłoby potwierdzeniem naszych wstępnych założeń: jeśli nawet faktem jest, że niemożliwy jest „przekład” znaków muzycznych na słowne, faktem jest również, że możliwa i nawet konieczna jest „interpretacja” wypowiedzi muzycznej przez wypowiedź słowną. Znamienne jest, że współczesna muzykologia zgodna jest w tym względzie z „muzykologią” poetycką, której intuicje tak dalece wyprzedziły naukę.