

Jacek Juliusz Jadacki

Kompozycja muzyczna : szkic analizy semiotycznej terminu

Sztuka i Filozofia 1, 236-241

1989

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.

Jacek Juliusz Jadecki

Uniwersytet Warszawski

KOMPOZYCJA MUZYCZNA. SZKIC ANALIZY SEMIOTYCZNEJ TERMINU¹

W esehu Bohdana Pocięja "Msza h-moll /Ruch Muzyczny 1985, nr 3, s. 6-7; wszystkie podkreślenia moje JJJ/ czytamy: /a/ "Czy mam prawo twierdzić, że taka wersja Mszy h-moll, jaką przedstawiają nam amerykańscy muzycy /pod dyрекcją J. Rifkina/ oddaje istotę dzieła?"

/b/ "Takie właśnie a nie inne jest to dzieło: lekkie i mocne, skupione i rozigrane, taneczne i medytacyjne, mod. wne i radosne".

/c/ "Wykonanie bez chóru ma posmak istotnej rewolucji w odczytywaniu Bachowskiego arcydzieła".

/d/ "Słuchałem wielokrotnie Mszy h-moll".

Czy we wszystkich wypadkach mówi się tutaj o tym samym przedmiocie? Porównajmy następujące wypowiedzi:

/1/ Powstawaniu Mszy h-moll towarzyszyło przekonanie Bacha o uniwersalności chrześcijaństwa.

/2/ Przyjmowany zwykle pięcioczęściowy układ Mszy h-moll jest niezgodny z intencją kompozytora.

/3/ Zakończenie Mszy h-moll jest olśniewające.

/4/ Bach przesłał w 1733 roku pierwsze dwie części Mszy h-moll Augustowi III.

/5/ Msza h-moll trwała ponad godzinę.

Jak ustalić, czy wypowiedzi /1/-/5/ są prawdziwe? W wypadku /1/

i /4/ jesteśmy dziś zdani na świadectwa pośrednie: za tym, że IDEA Mszy związana była ze wskazanym przeświadczeniem, przemawiałoby wprowadzenie Symbolum Nicenum; dowodem rzeczowym przekazania PARTYTURY Mszy Augustowi saskiemu jest /zachowany/ list Bacha, zawierający prośbę o przyznanie mu tytułu nadwornego kapelmistrza. Podobnie - w wypadku /2/: to, że w zachowanym rękopisie wydzielone są tylko cztery ustępy, podważa rozpowszechnioną INTERPRETACJĘ Mszy. O prawdziwości /3/ rozstrzygnąć może po prostu rzeczywista jakość naszej RECEPCJI Mszy; prawdziwość /5/ przesądzona być może za pomocą odpowiedniego pomiaru czasu określonej REALIZACJI Mszy.

Pojawiły się tu takie określenia, jak: "idea", "interpretacja", "recepcja", "partytura" i "realizacja". W związku z tym może powstać wrażenie, jakoby istniała jakaś Msza h-moll - ogólniej: kompozycja - nie będąca ani ideą /pomysłem/, ani interpretacją /odtworzeniem/, ani recepcją /odbiorem/, ani partyturą /zapisem/, ani też realizacją /wykonaniem/. Relację między pomysłem, odtworzeniem itd., a owym domniemanym dziełem /utworem/ rozumiałoby się może wówczas podobnie jak do rozumienia relacji między np. Stanisławem, a kolejno: jego pradziadkiem, dziadkiem, ojcem, bratem i synem. Nasz Stanisław nie jest oczywiście ani swoim pradziadkiem, ani dziadkiem itd. Jednakże zarówno pradziadek, jak i dziadek itd. pozostają do r ó ż n o g o od nich Stanisława w relacji p o k r e w i e ń s t w a, a może nawet p o d o b i e ń s t w a /pod pewnymi względami/.

Pragnąłbym bronić poglądu, że analogia powyższa w wypadku relacji pomysł-utwór, odtworzenie-utwór itd. jest myląca i nie-trafna. Równie bezpodstawne byłoby doszukiwanie się w tym wypadku jakiejś analogii do relacji część-całość, jaka zachodzi np. między korzeniem, pnem i koroną drzewa a - samym drzewem.

Jestem zdania, że kiedy mówimy o k o m p o z y c j i m u z y c z n e j /dziele, utworze/, to możemy mieć na myśli albo sam p o m y s ł utworu, albo tego utworu o d t w o r z e n i e, o d b i ó r, z a p i s lub w y k o n a n i e. Przyjmując tę tezę, uznaję wieloznaczność nazwy "kompozycja muzyczna". Trzeba to wyraźnie powiedzieć, aby nie powstało wrażenie, iż nazwie "kompozycja muzyczna" odpowiada pewien zbiór przedmiotów, któ-

rego jedynymi i wyłączającymi się wzajemnie podzbiorami są muzyczne idee, interpretacje, recepcje, partytury i realizacje. Terminy "pomysł", "odtworzenie" itd. stanowiłyby tedy po prostu człony podziału zakresu nazwy "kompozycja muzyczna", przeprowadzonego według zasady i n n e j, niż np. podział kompozycji na instrumentalne, wokalne i wokально-instrumentalne. To zaś byłoby pogląd całkowicie błędny, ponieważ prowadziłby do konsekwencji, że istnieje np. nie j e d n a Msza h-moll Bacha, lecz kilka r ó ż n y c h. Jedna z nich powstała - dajmy na to - przed 1739 rokiem, inna "rozegrała się" sto lat po śmierci kompozytora w pewnej europejskiej sali koncertowej, jeszcze inna leży w tej chwili na fortepianie w moim mieszkaniu itd.

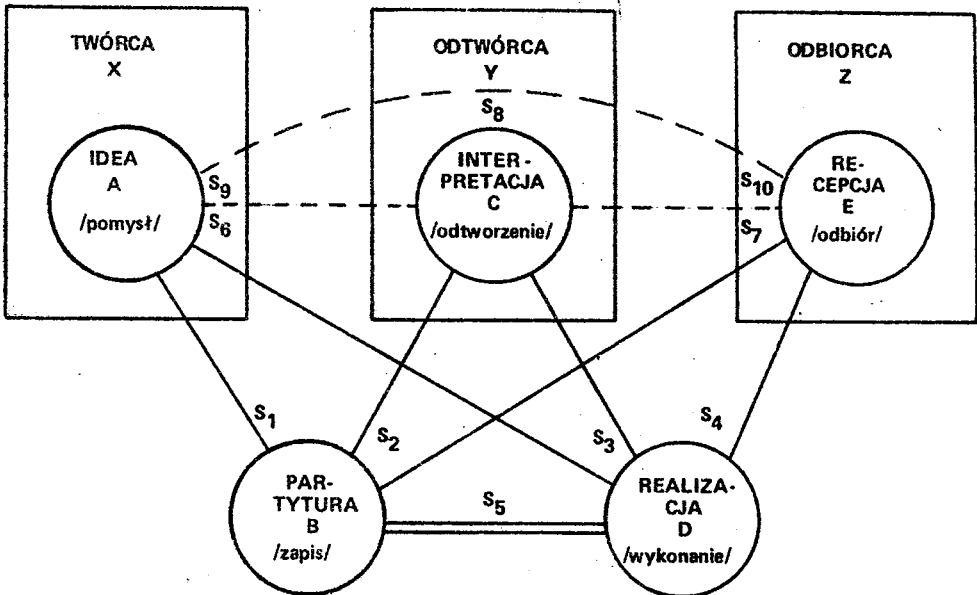
Takiej paradoksalnej konsekwencji nikt nie miałby chyba zamiaru akceptować. Albowiem pomysł utworu, odtworzenie utworu itd. ma się do s a m e g o utworu /oczywiście pod interesującym nas tu względem/ raczej jak ziarno róży, siewka róży, krzew róży, kwiat róży lub owoc róży do - róży "po prostu". Kiedy mówimy swobodnie "Róże są trudne do zdobycia" - nie wiadomo, czy to nasiona, siewki, krzewy, kwiaty, czy też owoce różane rzadko bywają w sprzedaży.

Powtórzmy zatem: nazwa "kompozycja muzyczna" jest w i e l o z n a c z n a: oznacza k o l e j n o różne przedmioty; bywa odnoszona kolejno do zbiorów różnych przedmiotów.

Jakie jest - albo ostrożniej mówiąc: jakie może być - źródło tej wieloznaczności? Załóżmy, że pierwotnie termin "kompozycja muzyczna" odnosił się do pewnej idei muzycznej. Mogą być jednak kompozytorzy, którzy po prostu o d r a z u "piszą" PARTYTURĘ, bez uprzedniego wyobrażenia sobie, "ułożenia w myśli", jak ona - czy też nawet "gotowa" REALIZACJA - ma wyglądać /brzmieć/. Inaczej mówiąc - obywają się bez /wstępnego/ pomysłu. Nie znaczy to przecież, że nie ma wówczas żadnego "utworu"; jest on tylko zwyczajnie t o ż s a m y z zapisem. Wśród kompozytorów są też i tacy, którzy nie dokonują ani "ułożenia w myśli", ani "zapisu" /czasem dlatego, że nie umieją tego zrobić/, tylko o d r a z u "grają" - i ta REALIZACJA stanowi wówczas /sam/ utwór /mam na myśli oczywiście faktyczną improwizację/. Redukcji tego rodzaju dalej n b, już posunąć nie można,

ponieważ gdyby tzw. odbiorca przeżywał pewne muzyczne wyobrażenie bez śledzenia jakiegoś wykonania, to przestawałby być odbiorcą, a stawałby się twórcą; jego wyobrażenie zaś stanowiłoby pewien muzyczny pomysł.

Między typami obiektów, do których może odnosić się nazwa "kompozycja muzyczna", zachodzą pewne szczególne relacje. Aby je z grubsza chociaż uchwycić, posłużmy się następującym diagramem.



Zauważmy, iż nazwy "pomysł", "odtworzenie" itd. robią wrażenie terminów relatywnych; dlatego np. jeżeli nie ma i nigdy nie było A, B i C, to przedmiotu D nie nazwiemy "wykonaniem", ale po prostu "utworem". Relacje S_1 - S_{10} są pewnymi odmianami stosunku podobieństwa i wszystkie je można - choć z pewnymi zastrzeżeniami - określić co do stopnia w i e r n o ś c i. Dla S_1 i S_6 tego dokonać może bezpośrednio tylko X, dla S_2 i S_3 - tylko Y, dla S_4 i S_7 - tylko Z, dla S_5 - każdy /o ile oczywiście ma dostęp do danej partytury i realizacji/, a ocenić w i e r n o ś ć S_8 - S_{10} można tylko wtedy, gdy $X = Y = Z$. Jest tak dlatego, że przedmioty A, C i E /w przeciwieństwie do B i D/ są dla osób

odpowiednio innych niż X, Y i Z - poznawalne tylko pośrednio, a ponadto mogą być powtórzone tylko w drodze przypomnienia, /co jest powtórzeniem wielce niedoskonałym/. A, C i E są obiektami psychicznymi; natomiast B jest rzeczą, a D - zdarzeniem. Status ontologiczny B jest dość zawiły; partytura jest ciągiem znaków - a pewien przedmiot staje się znakiem dopiero wówczas, gdy jest /przez kogoś/ zrozumiana, a więc gdy odsyła użytkownika do czegoś poza sobą; w wypadku partytury - do pewnych twórców dźwiękowych.

Byłoby rzeczą wskazaną, aby z naszkicowanej sytuacji zdali sobie sprawę wszyscy zajmujący się muzyką. Chodzi, po pierwsze, o to, by mieli świadomość beznaędziejności przedsięwzięć, zmierzających do rekonstrukcji niektórych spośród obiektów nazywanych "kompozycjami" na podstawie - pozostałych. Po drugie zaś, chodzi o to, by zawsze mieli świadomość tego, o czym mówią, mówiąc o kompozycjach, dziełach, utworach. Gdy bowiem mówią o idei, interpretacji lub partyturze, to występują - jak np. głoszący /a/ i /c/ /zob. wyżej/ - w roli teoretyków muzyki; gdy mówią o realizacji - jak np. głoszący /d/ - to uprawiają krytykę muzyczną; gdy natomiast mówią o /własnej/ recepcji - jak np. głoszący /b/ - to tylko zdają sprawę ze swoich przeżyć jako "zwykłego" odbiorcy. Sprawy te niestety bywają często mieszane, a pomieszanie owo jest nieraz źródłem poważnych nieporozumień: między estetykami - i między jurorami konkursów muzycznych.

x x x

Bohdan Pociąg w cytowanym już eseju stawia m.in. pytanie: "Co to znaczy" coraz lepiej poznawać dzieło muzyczne?". Posługując się wprowadzonymi wyżej rozróżnieniami, możemy dać na to pytanie następującą odpowiedź: coraz lepiej poznawać dzieło muzyczne - to tyle, co - w drodze analizy jego partytury, poprzez recepcję różnych realizacji, zbliżać się do takiej interpretacji, która byłaby możliwie najbardziej wierna w stosunku do idei utworu.

Jak trudny to bywa proces, wiedzą najlepiej ci, którzy mieli choć raz do czynienia ze wszystkimi jego elementami.

Przypisy:

¹Niektóre myśli tutaj zawarte przedstawiłem w odczycie "O dziele muzycznym", wygłoszonym w czasie sesji związanej z trzydziestolecie Państwowej Szkoły Muzycznej im. F. Chopina w Olsztynie. Por. też moją rozprawę "O poglądach Romana Ingardena na dzieło muzyczne", opublikowaną w Zeszytach Naukowych Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Gdańsku, t. XIV /1975/, s. 5-30.