

Hanna Kostrzewska

Teoria znaczenia muzycznego

Sztuka i Filozofia 21, 170-176

2002

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.

Hanna Kostrzevska
(Poznań)

TEORIA ZNACZENIA MUZYCZNEGO

Krzysztof Gucałski, *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Musica Jagiellonica, Kraków 1999, 263 s.

„Jeżeli muzyka ma jakieś znaczenie, jest ono semantyczne, a nie symptomatyczne. (...) Jeżeli muzyka ma jakąś treść emocjonalną, «ma» ją w tym samym sensie, w jakim język «ma» swoją zawartość pojęciową – s y m b o l i c z n i e . (...) Muzyka nie jest przyczyną uczuć ani lekarstwem na nie, ale ich logiczną ekspresją”¹.

Koncepcja znaczenia muzyki Susanne Langer staje się punktem wyjścia i odniesienia dla wielu teorii rozwijanych w ramach estetyki muzyki. Wyjaśnienie jej szczególnie inspirującego charakteru wymaga przedstawienia najważniejszych idei zawartych w *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* (New York 1942) oraz *Feeling and Form* (New York 1953). Tak też czyni Krzysztof Gucałski – prezentuje teorię znaczenia muzycznego S.K. Langer, po czym poddaje ją krytycznej analizie. Następnie, modyfikując niektóre pojęcia i twierdzenia, formułuje teorię znaczenia muzyki wzbogaconą o własne przemyślenia.

Przedmiotem badań jest więc teoria znaczenia muzycznego S.K. Langer (przedstawiona głównie w *Philosophy in a New Key*), zrekonstruowana w sposób problemowy. I tak, K. Gucałski egzemplifikuje kolejno pojęcia: znaku, sygnału i symbolu, za każdym razem, po pierwsze – referując stanowisko wspomnianej badaczki, po drugie – rozwijając je na podstawie dokonań innych myślicieli, po trzecie wreszcie – proponując własne, uzupełniające bądź alternatywne, rozwiązania. Na przykład: Langer przeciwstawia pojęcie sygnału (utożsamiając je często z pojęciem znaku) i pojęcie symbolu, różnicując je sposobem ich użycia: „Znak [sygnał] wskazuje na istnienie – przeszłe, teraźniejsze lub przyszłe – rzeczy,

¹ S.K. Langer, *Nowy sens filozofii*, przeł. A.H. Bogucka, Warszawa 1976, s. 324.

zdarzenia lub stanu². Podstawowa różnica pomiędzy znakami [sygnałami] i symbolami to (...) różnica ich «użycia» przez trzecią stronę w relacji znaczenia, tj. przez podmiot; znaki [sygnały] «obwieszczenia» przedmioty podmiotowi, podczas gdy symbole «naprowadzają go na wyobrażenie sobie» przedmiotów³, oraz rodzajem relacji pomiędzy ich elementami: W zwykłej relacji znakowej [relacji sygnalizowania] istnieją trzy podstawowe elementy: podmiot, znak [sygnał] i przedmiot. W denotacji, która jest najpopularniejszym rodzajem funkcji [relacji] symbolicznej, muszą być cztery: podmiot, symbol, wyobrażenie (koncepcja) i przedmiot”⁴.

K. Gucałski w dalszej części rozważań przytacza, odnoszące się do wyżej wspomnianych pojęć, stwierdzenia J. Locke’a i G. Fregego; porównuje je ze stanowiskiem Langer oraz poddaje krytyce przeciwstawne u niej ujęcie sygnału i symbolu. Zastosowana argumentacja ostatecznie wiedzie autora do następujących wniosków: „(...) praktycznie wszystkie stosowane przez człowieka znaki są symbolami w sensie Langer i wśród podawanych przez nią przykładów żadnych nie będących symbolami nie znajdujemy, mimo że ona sama nie jest do końca tego świadoma. Ponieważ w większości kontekstów teorii znaków i znaczenia (...) interesują nas jedynie znaki używane przez człowieka, niewątpliwie całkiem bezpiecznie będzie ograniczenie naszych rozważań wyłącznie do symboli. Jeżeli chcemy wyróżnić znaki nazywane sygnałami, możemy to zrobić tylko w obrębie symboli, a nie w opozycji do nich. Możemy tego dokonać na różne sposoby: mówiąc, że sygnały to te spośród symboli, które wywołują pewną reakcję wobec sygnalizowanego obiektu lub sytuacji, albo te, które informują o bezpośredniej (tzn. bliskiej i teraźniejszej) obecności tego, co sygnalizowane, albo: te, które informują o istnieniu – przeszłym, teraźniejszym lub przyszłym (w jakimś miejscu i czasie) – tego, co sygnalizowane”⁵.

Podobnie, rozróżnienie przez S. K. Langer symbolu dyskursywnego i niedyskursywnego (przedstawieniowego) według K. Gucałskiego nie jest wyczerpującym podziałem tej kategorii. Rozłącznej egzemplifikacji można jedynie dokonać, wykorzystując do tego celu następujące pojęcie podobieństwa formy: „(...) symbol i to, co symbolizowane, mają podobną

² Ibidem, s. 113.

³ Ibidem, s. 119.

⁴ Ibidem, s. 123.

⁵ K. Gucałski, op. cit., s. 44–45.

formę, jeśli przynajmniej niektóre elementy symbolu pozostają do siebie w analogicznych relacjach, jak odpowiadające im elementy obiektu symbolizowanego⁶. Tak więc, słowami autora *Znaczenia muzyki*, (...) symbole o formie podobnej (...) do swych znaczeń lub o bezpośrednim podobieństwie pewnych jakości prostych nazywamy przedstawieniowymi, a te, którym brak jakiegokolwiek podobieństwa – nieprzedstawieniowymi. W tym sensie większość przedstawień wizualnych, diagramy, wykresy, a także muzyka – jeżeli potraktujemy ją jako symbol uczuć, na zasadzie podobieństwa struktury dynamiczno-czasowej – są symbolami przedstawieniowymi, a wszelkie symbole językowe możemy w zasadzie uznać za nieprzedstawieniowe (wyjątek stanowią niektóre słowa onomatopeiczne [...]). Te ostatnie nie zostają przy tym nazwane dyskursywnymi. Ponieważ symbole dyskursywne w rozumieniu Langer są podklasą symboli językowych, więc są również podklasą symboli nieprzedstawieniowych⁷.

W podobny sposób, za pomocą tak właśnie zdefiniowanego pojęcia symbolu (w zależności od potrzeb analitycznych odpowiednio je dostosowując), badacz opisuje istotne aspekty sztuki, w tym znaczenie muzyki. Omawia m.in. zagadnienie autoekspresji w dziele muzycznym, polemizując z negatywnym w tym względzie (negującym jej istnienie) stanowiskiem Langer. Zdaniem Guetzlowskiego cytowane argumenty dowodzą jedynie niesłuszności autoekspresji natychmiastowej: „Jeśli zatem teoria autoekspresji w ogóle miałaby być prawdziwa, to tylko przy założeniu, że pomiędzy przeżyтыми uczuciami a ich wyrażeniem w muzyce istnieje zawsze pewien dystans czasowy, co można by z kolei nazwać teorią autoekspresji odroczonej”⁸. Ponadto autoekspresja nie jest ani warunkiem koniecznym, ani wystarczającym ukonstytuowania się znaczeń ekspresyjnych. Ich rozumienie nie może być wyjaśnione poprzez odwołanie się do autoekspresyjności. „Każdy utwór muzyczny sam w sobie zawiera pewne znaczenia emocjonalne, które jesteśmy w stanie pojąć bez wiedzy o jakiegokolwiek korelacji. Dopóki nie poznamy utworu, nie znamy jego znaczeń emocjonalnych, nie znamy tego, co wyraża. Czyli jest on w stanie przekazać coś dla nas nowego. Jest zatem symbolem”⁹. Odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób muzyka może być symbolem, udziela teoria Langer, traktująca także o analogii pomiędzy strukturą muzyczną

⁶ Ibidem, s. 166.

⁷ Ibidem, s. 168.

⁸ Ibidem, s. 80–81.

⁹ Ibidem, s. 144.

a strukturą uczuć; w utworze muzycznym występuje struktura czasowo-dynamiczna, taka, która również występuje w strukturze uczuć. Znaczenia emocjonalne muzyki nie pochodzą więc stąd (...) że jest ona autoekspresją uczuć – są symboliczne (...) Utwory muzyczne są więc czystymi, niesygnalizyjnymi symbolami”¹⁰.

Kolejne zagadnienie łączone z tezą o autoekspresyjności domaga się rozstrzygnięć co do ogólnego czy indywidualnego charakteru znaczeń muzyki. Tym razem punktem wyjścia rozważań Gucałskiego stają się sformułowania przywoływane przez M. Piotrowskiego, w szczególności zaś koncepcja A. Schopenhauera: „(...) za oczywiste uważano długo, iż dzieło sztuki jest wyrazem uczuć artysty. (...) Zasadniczo odmienny pogląd sformułowali romantycy: (...) dzieło wyraża nie stany emocjonalne doznawane przez konkretną jednostkę (a więc i artystę), lecz uczucia w ogóle, jako takie (...); dzieło sztuki nie jest również ekspresją uczucia konkretnego, określonego z uwagi na genezę, czas i miejsce powstania (...) lecz stanu psychicznego «in abstracto», «jego istoty, w oderwaniu od wszelkich akcesoriów i określonej fabuły» (A. Schopenhauer). Pogląd ten akceptuje większość współczesnych estetyków”¹¹. Ponadto Schopenhauer stwierdza, iż muzyka wyraża „(...) jedynie kwintesencję życia i jego procesów (...). Właśnie ta, jej tylko właściwa ogólność, a równocześnie najściślejsza określoność nadaje jej tę wysoką wartość, którą posiada jako panaceum na wszystkie nasze cierpienia. (...) Muzyka zatem (...) jest językiem w najwyższym stopniu ogólnym (...). Ogólność jej nie jest jednak w żadnym wypadku pustą ogólnością abstrakcji, lecz ogólnością zupełnie innego rodzaju i wiąże się nieustannie z wyraźną określonością”¹².

Otóż dylemat ogólności i specyficzności symboli przedstawieniowych i nieprzedstawieniowych K. Gucałski próbuje rozstrzygnąć, odwołując się do takich pojęć, jak: konkretność, abstrakcyjność, specyficzność i ogólność. I tak, „konkretny” oznacza (podobnie jak w rozważaniach Langer) „rzeczywiście istniejący”, „nieabstrakcyjny”; „abstrakcyjny” – „niekonkretny”; „specyficzność” jest rodzajem indywidualności, który przysługuje symbolom przedstawieniowym i który nie wiąże się w sposób konieczny z jednostkowością odniesienia; „ogólny”

¹⁰ Ibidem, s. 151–152.

¹¹ M. Piotrowski, „Ekspresja artystyczna” (w:) P. Kawiecki (red.), *Poznanie i wartości estetyczne*, Wyd. UG, Gdańsk 1994, s. 42–43.

¹² Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1994, t. I, s. 404–405.

– „niespecyficzny”. Abstrahowanie prowadzi najpierw od konkretności do specyficzności, a następnie do ogólności; ogólność jest najwyższym stopniem abstrakcyjności. Zdaniem cytowanego autora symbol „(...)” ma znaczenie specyficzne, jeśli przedstawia jakiś aspekt (...) w ten sposób, że każda najmniejsza zmiana symbolu w tym aspekcie powoduje zmianę jego znaczenia. Symbol ma znaczenie ogólne, jeżeli żaden aspekt tego rodzaju (...) w nim nie występuje, tzn. we wszystkich aspektach dopuszczalna jest przynajmniej pewna niewielka zmiana symbolu, która nie prowadzi do zmiany jego znaczenia”¹³. Każdy z poszczególnych aspektów przedstawianego obiektu może być w symbolu przedstawiony specyficznie, ogólnie lub w ogóle pominięty. Abstrahowanie jest właśnie takim pomijaniem, a przechodzenie od przedstawiania specyficznego do ogólnego – uogólnianiem.

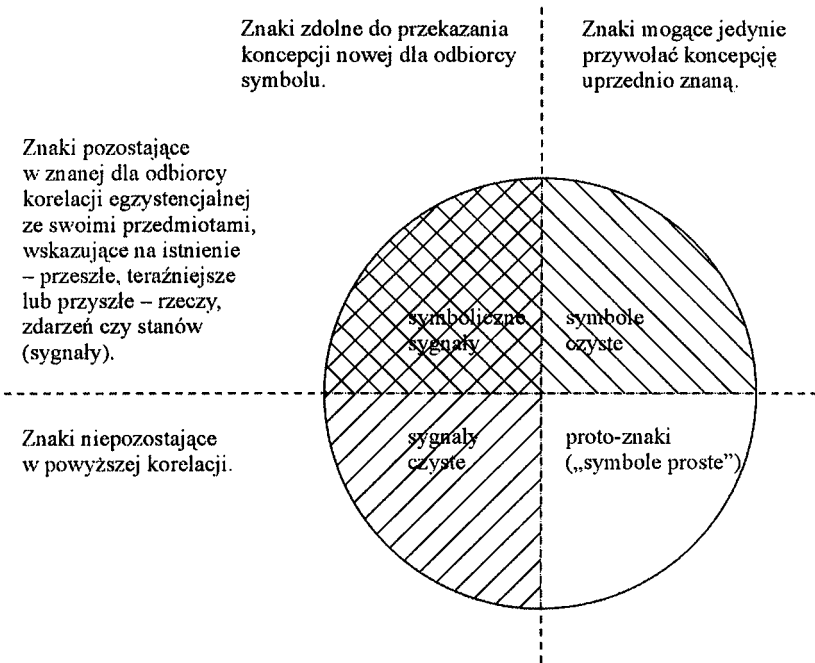
Wracając do muzyki: jej znaczenia są abstrakcyjne, gdyż muzyka nie „mówi” o rzeczywistych uczuciach czy sytuacjach z nimi związanych (Langer wspomina wręcz o „morfologii uczucia”); są specyficzne – zmiana istotnych elementów brzmienia utworu muzycznego powoduje zmianę jego znaczenia ekspresywnego. Z kolei, porównując „ogólność” i „specyficzność” znaczeń muzyki i języka – co czyni Gucałski na zakończenie swych rozważań – należy stwierdzić, iż większa określoność i jednoznaczność słów w porównaniu z muzyką „(...)” polega na ich większej konkretności (...); mogą one oddać więcej aspektów uczuć niż muzyka, a ponadto aspektów zewnętrznych, intersubiektywnie dostępnych. Muzyka jest w tym sensie bardziej abstrakcyjna, a jej znaczenia mniej określone. Natomiast aspekt uczucia odzwierciedlony w muzyce jest wyrażony w sposób specyficzny – i w tym sensie bardziej określony – podczas gdy wszystko, co wyrażają słowa, jest z zasady ogólne. (...) muzyka jest bardziej specyficzna, ale bardziej abstrakcyjna niż słowa, te zaś co prawda ogólniejsze, ale bardziej konkretne”¹⁴.

Konkludując, należy podkreślić, iż książka Krzysztofa Gucałskiego *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce* jest publikacją interesującą nie tylko z uwagi na właściwe jej refleksje dotyczące znaczeń muzycznych, ale także dlatego, że podejmuje się rozstrzygnięć (wielu kategorii estetycznych) o charakterze uogólniającym. Przede wszystkim kładzie nacisk na pojęcie symbolu, które na gruncie koncepcji Susanne K. Langer zostaje uzupełnione i rozbudowane. Proponowany przez autora podział znaków

¹³ K. Gucałski, op. cit., s. 189.

¹⁴ Ibidem, s. 213.

na symbole czyste (niebędące sygnałami), symbole będące jednocześnie sygnałami, sygnały czyste (niebędące symbolami) i proto-znaki (symbole proste) wydaje się wyczerpujący i teoretycznie satysfakcjonujący; może być wykorzystany także w badaniach nad innymi niż muzyka fenomenami artystycznymi¹⁵:



Podtytuł *Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer* ujawnia polemiczny charakter i uzasadnia trójczłonową strukturę publikacji: każde zagadnienie najpierw zostaje zaprezentowane zgodnie ze stanowiskiem Langer, następnie poddane modyfikacji i w ostatniej części włączone do teorii znaczenia muzycznego. Słusznie więc pisze B. Dziemidok, iż: „Propozycje autora zasługują z całą pewnością na uznanie i mogą zostać potraktowane jako zarys interesującej teorii znaczeń emocjonalnych muzyki, inspirowany przez koncepcję Susanne Langer, ale w znacznej mierze oryginalnej i (...) w wielu punktach trafniejszej”¹⁶.

¹⁵ Ibidem, s. 126.

¹⁶ Nota na okładce omawianej książki.

Jednakże przedstawiona teoria, choć jest podsumowaniem wcześniejszych ustaleń, wydaje się nie dość wyraziście wyeksplikowana. Autor wprawdzie polemizuje z Langer oraz innymi myślicielami, mam jednak wrażenie, że konsekwentnie wzbrania się przed wyrażeniem jednoznacznej opinii w kwestii właśnie znaczenia muzycznego. Stwierdza jedynie, że muzyka jest „(...) symbolem przedstawieniowym, który odzwierciedla formę uczuć”¹⁷, bardziej adekwatnym niż słowa; możemy określić jej ekspresywność „(...) za pomocą ogólnych terminów, natomiast im dłuższe i bardziej szczegółowe opisy w tym celu spreparujemy, tym możemy być pewniejsi, że nie tylko nie przybliżą się bardziej do jej znaczenia niż te całkiem ogólne określenia, ale wręcz staną się bardziej niewiarygodne”¹⁸. Tego rodzaju konkluzje wydają się oczywiste; są zbyt mało konkretne, aby mogły być bezpośrednio przydatne w procesie interpretacji dzieła muzycznego. Tak więc propozycje K. Guczalskiego, przynajmniej dla tych celów, należałoby poddać uściśleniu – być może – w kontekście, opartych o materiał muzyczny, bardziej szczegółowych egzemplifikacji. Takich egzemplifikacji w omawianej książce brak, a szkoda, gdyż z pewnością pomogłyby one – zwłaszcza praktycznomuzycznie zorientowanemu Czytelnikowi – zgłębić istotę i docenić nowatorstwo przedłożonej koncepcji.

Na osobną uwagę zasługuje wreszcie tytuł książki: *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce* – z pewnością intrygujący zestawieniem (przeciwstawieniem?) jakby dwóch rodzajów kategorii semantycznych. Czy zatem „znaczenie muzyki” to, z teoretycznego punktu widzenia, co innego niż „znaczenie w muzyce”? Niestety, K. Guczalski nie podnosi tej kwestii. Dlatego też najcenniejsza jest – moim zdaniem – dokonana przez autora intelektualnie sprawna i wnikliwa interpretacja założeń myśli estetycznej Susanne Langer. Prawdziwą przyjemnością dla Czytelnika będzie więc z pewnością odkrywanie, wraz z Krzysztofem Guczalskim, najskrytszych zakamarków filozofii muzyki.

¹⁷ K. Guczalski, op. cit., s. 228.

¹⁸ Ibidem, s. 229.