

# Anna Barańczak

---

## Jak muzyka znaczy

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (30), 120-131

---

1976

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Jak muzyka znaczy

Coraz częściej pojawiają się ostatnio rozmaite próby teoretyczne, mające na celu skonstruowanie semiotyki muzyki. Od dawna już najwięcej sporów budzi przy tym problem znaczenia w ramach tzw. muzyki absolutnej: semiotyka wszelkich muzycznych zabiegów dźwiękonaśladowczych i tzw. muzyki programowej wydaje się zawsze bardziej oczywista i z tego względu mało interesująca dla całości problematyki. Dlatego możemy z góry zapowiedzieć, że usuwamy poza nawias naszych rozważań wszelkie muzyczne onomatopeje — jak np. naśladowanie głosu kukułki w *Symfonii dziecięcej* Haydna — oraz typ znaczenia reprezentowany przez muzykę programową. Nie mamy bowiem w tym ostatnim wypadku do czynienia z sytuacją, w której znaczenie kształtowałoby się na jakichś odmiennych zasadach niż w tzw. muzyce absolutnej; dochodzi tu do głosu raczej odautorskie połączenie dwu — bardzo zresztą luźno powiązanych — przebiegów: przebiegu muzycznego i naddanego jakby z zewnątrz przebiegu fabularnego (właśnie owego literackiego „programu”). Tak na przykład poemat symfoniczny *Stanisław i Anna Oświecimowie* Mieczysława Karłowicza w swojej warstwie muzycznej, po pierwsze, jest „samowystarczalny”, spójny w kontekście reguł kształtowania utworu muzycznego, może istnieć i być odbierany bez pośrednictwa czy towarzyszenia programu literackiego; po drugie zaś, nie wykazuje żadnej cechy, która kazałaby go bezwarunkowo łączyć z tą właśnie fabułą, jaką narzuca mu literacki program. Oczywiście, zdarzają się również sytuacje bardziej interesujące i skomplikowane, kiedy to związek utworu z literackim programem (ograniczonym zresztą nieraz do tytułu) jest niewątpliwie ściślejszy (np. niektóre utwory Debussy'ego: *Dziewczyzna o lnianych włosach* z cyklu *Preludiów* lub z cyklu *Children's Corner* utwory takie jak *The Snow is Dancing* czy w nieco innym rodzaju *Jimbo's Lullaby*, *Golliwogg's Cake-Walk* i *The Little Shepherd*). Problem ten wart byłby niewątpliwie szerszego omówienia, nie wchodzi on jednak w zakres naszych rozważań.

Ograniczają się one bowiem jedynie do muzyki tzw. absolutnej — tej, w której problem znaczenia muzycznego jest najbardziej dyskusyjny i obrosły w ogromną literaturę polemiczną. Wyróżnienie podstawowych tendencji w sporze o semantyczność muzyki absolutnej komplikuje się już przez sam fakt, że termin „znaczenie” bywa tu rozumiany przynajmniej na kilka rozmaitych sposobów. Spróbujmy mimo to zorientować się w najważniejszych stanowiskach zajmowanych w owym sporze — po to, aby na ich tle usytuować stanowisko własne.

1. Szeroko rozpowszechnione jest przekonanie o zdecydowanej *asemantyczności* muzyki absolutnej. Pogląd taki wyznają np. Stanisław

Ossowski<sup>1</sup>, Roman Ingarden<sup>2</sup> czy (w innym nieco ujęciu) Mieczysław Wallis<sup>3</sup>. Wydaje się, że ta tendencja była i jest reakcją na prymitywne (a bardzo powszechne zwłaszcza w XIX w. i w pierwszych dziesięcioleciach XX w.) próby przypisywania muzyce absolutnej sensów jednoznacznych, najczęściej „literackich”, co mogło się wyrażać np. w wierszowanych „przekładach” utworów muzycznych<sup>4</sup>. Wyrastało to stanowisko również z przekonania (żywił je w każdym razie Ingarden) o wyjątkowej sytuacji muzyki wśród innych dziedzin sztuki. Oczywiście, wymienieni badacze w swoim przekonaniu o asemantyczności muzyki czynią wyjątek dla muzyki programowej, dźwiękonaśladowczej i powiązanej z tekstem słownym — zaznaczyliśmy jednak wyżej, że problem znaczenia w tych rodzajach muzyki nie jest bynajmniej przedmiotem jakichś bardziej zasadniczych sporów; dyskusja na temat semantyczności czy asemantyczności muzyki dotyczy problemu muzyki absolutnej.

2. Stanowisko bardziej elastyczne reprezentuje np. Zofia Lissa (w swoich pracach z lat sześćdziesiątych), kiedy stwierdza: „Nie zaliczylibyśmy muzyki do sztuk wyraźnie asemantycznych”<sup>5</sup>. Stwierdzenie to wynika mianowicie — zdaniem badaczki — z faktu, iż w każdym utworze muzycznym z asemantycznymi układami dźwiękowymi *przeplatają się* motywy symboliczne lub programowe (a więc znaczące, odsyłające do zjawisk pozamuzycznych). W tym miejscu należałoby też wspomnieć o koncepcjach Umberto Eco. Znamienne jest, że badacz ten nie mówi w swoich wielostronnie ukierunkowanych pracach semiologicznych o całościowej semiotyce muzyki: muzyka jako całość nie jest dla niego obszarem poddającym się semiotyzacji. Eco wyróżnia jedynie „sformalizowane semiotyki”, odnosząc to pojęcie do skal muzycznych, systemów harmonii czy kontrapunktu; mówi też o systemach konotacyjnych i denotacyjnych, czy o konotacjach stylistycznych, odnosząc te pojęcia do pewnych wyselekcjonowanych zjawisk w obrębie muzyki. Ma mianowicie na myśli denotacje konwencjonalne, jednocześnie skodyfikowane (np. system sygnałów granych na trąbce, denotujących różne komendy wojskowe<sup>6</sup>). Stanowisko Eco wypływa z pewnej przesadnej ostrożności, która każe mu problem znaczenia muzycznego odnosić wyłącznie do denotacji zajmujących w muzyce miejsce marginesowe i nie mieszczących się w ramach muzyki pojętej jako zjawisko

<sup>1</sup> S. Ossowski: *U podstaw estetyki*. Warszawa 1966, s. 46—67.

<sup>2</sup> R. Ingarden: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. W: *Studia z estetyki*. T. II. Warszawa 1966.

<sup>3</sup> M. Wallis: *Świat sztuki i świat znaczeń*. „Estetyka” 1961 z. 2.

<sup>4</sup> Por. np. M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika w poezji Międziej Polski*. Kraków 1975, s. 249—251.

<sup>5</sup> Z. Lissa: *O komizmie muzycznym*. W: *Szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1965, s. 33.

<sup>6</sup> U. Eco: *Pejzaż semiotyczny*. Warszawa 1972, s. 374.

estetyczne. Wydaje się w ogóle, że „niecałościowość” obu omawianych w tym punkcie koncepcji jest ich największą wadą.

3. Liczne teorie — w przeciwieństwie do poprzednio scharakteryzowanych traktujące muzykę „całościowo” — wiążą problem znaczenia muzycznego z kwestią *emocji*. Interesujące, że pogląd taki reprezentuje szczególnie wielu badaczy, którzy w szczegółach zasadniczo się między sobą różnią. Rozważania o związkach pomiędzy muzyką a emocjami pojawiają się skądinąd również w ramach takich koncepcji, które z problemu emocji nie czynią bynajmniej centrum swoich teoretycznych propozycji (np. w koncepcjach Ossowskiego, Ingardena, Lissy, a w pewnej mierze i J. Łotmana). Najbardziej uproszczone i zarazem najmniej przekonujące wydają się tu stanowiska sprowadzające się bądź do przekonania, że muzyka *wyraża* emocje, bądź do bliższego zainteresowania faktem, że muzyka *wywołuje* emocje<sup>7</sup>. Oczywiście jednostronność każdego z tych stanowisk sprawia, że nie wydają się one oddawać w pełni istoty rzeczy. Znacznie bardziej przemyślane i interesujące wydają się natomiast poglądy Susanne Langer i (niezależnie od niej) Leonarda B. Meyera, którymi zajmiemy się nieco szerzej.

Dla S. Langer postawienie problemu emocji w centrum koncepcji znaczenia muzycznego nie jest wcale równoznaczne z koniecznością rozpatrywania muzyki w kategoriach emocjonalnego bodźca, symptomu lub katharsis. Według tej badaczki bowiem „muzyka nie jest wywoływaniem ani uzdrawianiem uczuć, ale ich *logiczną ekspresją*”<sup>8</sup>. „Zazwyczaj muzyka nie jest wywiedziona z uczuć ani nastawiona *na* nie, lecz — jak można by z pewnymi zastrzeżeniami powiedzieć — jest o nich”<sup>9</sup>. Skoro muzyka ma zdolność komunikowania o czymś, okazuje się czymś podobnym do języka: nie ma w niej tylko słów, które stanowiłyby o ścisłym i konwencjonalnym związku znaku z desygnatem. Muzyka nie ma więc znaczenia dosłownego, „może być jednakże symbolem przedstawiającym i przedstawiać doświadczenie emocyjne za pośrednictwem form globalnych, które są niepodzielne, jak składniki światłocienia (...) Dla naszych dosłownie rozumiejących umysłów wydaje się szczególnie trudne uchwycić ideę, że coś, co nie może być *nazwane*, może być poznane (...)”<sup>10</sup>. Według S. Langer nie tylko możliwe jest pozasłowne, pozajęzykowe myślenie i poznanie, ale istnieje także taka sfera zjawisk (badaczka ogranicza ją do form ludzkiego odczuwania), których „opis” przy pomocy języka słownego byłby niewykonalny lub przynajmniej

<sup>7</sup> Por. np. omówienie tych poglądów u S. K. Langer: *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge, Mass., 1969, s. 214—216.

<sup>8</sup> Langer: *op. cit.*, s. 218.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 232.

bardzo trudny. Tu właśnie objawia swoje możliwości znaczeniowe muzyka, „ponieważ formy ludzkiego odczuwania są znacznie bardziej zbieżne z formami muzycznymi niż z formami języka”<sup>11</sup>. Dzięki nie spotykanej (na taką skalę) w języku słownym a właściwej znaczącym formom muzycznym ambiwalencji znaczeniowej „muzyka potrafi *objawiać* naturę uczuć ze szczegółowością i prawdziwością, której język (słowny) nie potrafi osiągnąć”<sup>12</sup>. Trzeba zaznaczyć, że w myśl koncepcji S. Langer owe „uczucia” czy „emocje”, o których komunikuje utwór muzyczny, mają się odnosić nie do konkretnych, indywidualnych stanów uczuciowych, ani nawet nie do ogólnie rozumianych uczuć, np. smutku czy radości: chodzi tu raczej o „*morfologię* uczuć”, co jest o tyle istotne, że przeciwstawne stany emocjonalne mogą się cechować „morfologią” bardzo podobną. Muzyka jest „*algebrą* uczuć”<sup>13</sup>: potrafi „mówić” nie o faktach emocjonalnych, ale o relacjach między nimi. (Związana z tą „algebraicznością” ogólność znaczeniowa muzyki sprawia, że S. Langer silnie podkreśla intelektualny charakter tej dziedziny sztuki).

Uderza fakt, że bliskie poglądom S. Langer przekonania na temat możliwości komunikacyjnych muzyki, bynajmniej nie tak rzadkie, pojawiają się dość nieoczekiwanie w ramach koncepcji pod innymi względami bardzo odmiennych. Warto wymienić dla przykładu dwa nazwiska, których wystąpienie obok siebie może się wydać czymś zadziwiającym: S. Kierkegaard i J. Lotman. Duński filozof, dowodząc genialności Mozartowskiego *Don Juana*, wychodził właśnie od (jakby się dziś powiedziało) problemu semantycznych możliwości muzyki: zauważając, że muzyka jest „medium zbyt abstrakcyjnym, by wyrażać różnice”, doszedł do wniosku, że właśnie dlatego nadaje się ona najlepiej (o wiele lepiej niż język słowny) do wyrażenia tego, co stanowi istotę mitu *Don Juana* — miłości zmysłowej. „Miłość duszy jest istnieniem w czasie, zmysłowa — przemijaniem w czasie, i właśnie do wyrażenia tego ostatniego żadne medium nie jest bardziej stosowne jak muzyka, ponieważ jest ona o wiele bardziej abstrakcyjna niż język, więc też nie wypowiada tego, co poszczególne, lecz to, co ogólne, w całej jego ogólności, wypowiada tę ogólność nie w abstrakcji refleksji, ale w konkretyzacji bezpośredniości”<sup>14</sup>. Genialność tego dzieła, jakim jest *Don Juan*, wypływa więc nie tylko z geniuszu Mozarta, ale i z faktu, że do „opisania” czy „realizacji” tego mitu językiem najstosowniejszym okazał się język muzyki — dzięki swoim nie spotykanym w innych systemach znakovych możliwościom semantycznym. Tego samego w gruncie rze-

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 235.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 239.

<sup>14</sup> S. Kierkegaard: *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*. „Res Facta” 1970 z. 4.

czy problemu dotyka Łotman, gdy na marginesie rozważań o pojęciu tekstu nadmienia: „Skłonność do walki ze słowem, zdawanie sobie sprawy z faktu, że możliwość kłamstwa tkwi w samej istocie słowa — to taki sam stały składnik kultury ludzkiej, jak podziw dla potęgi słowa. Nie jest więc przypadkiem, że w licznych typach kultury najwyższa forma rozumienia układa się w formule «zrozumiałe bez słów» i kojarzy się z komunikacją pozasłowną — muzyką, miłością, emocjonalnym językiem paralingwistyki”<sup>15</sup>.

Wracając do S. Langer: trudno się w zasadzie nie zgodzić z jej koncepcją, nie sposób bowiem całkowicie zignorować problemu emocji „w” muzyce. Przydatność tego rodzaju koncepcji rozбивa się jednak o elementarne pytanie: co to jest emocja? Czym jest to, o czym miałyby za pomocą swoich form znaczących czy symbolicznych komunikować muzyka i czy formy te zdolne są wyłącznie do przekazywania komunikatu emocjonalnego? Czy muzyka komunikuje *tylko* o prawach (choćby najogólniejszych) ludzkiego „wnętrza” duchowego rozumianego jako „świat uczuć”?

Mogłoby się wydawać, że odpowiedzi na pytanie „co to jest emocja?” należy szukać w ustaleniach psychologii, tej nauki, która właśnie prawa rządzące ludzkim „wnętrzem” duchowym stawia w centrum swego zainteresowania. Ale tu właśnie sprawa się komplikuje. Daje się zauważyć, że problem ten dla samej psychologii okazuje się tak dalece niejasny i niejednoznaczny, iż nawet ci spośród badaczy, którzy terminem „emocja” czy „afekt” się posługują, nie wyjaśniają ich znaczenia. „Bowiem, tak jak fizyk przez długi czas definiował magnetyzm za pomocą praw jego działania i mimo to — nie znając natury stanów magnetycznych — mógł zajmować się zjawiskami, tak też psycholog może definiować emocję za pomocą praw rządzących jej działaniem, nie wyjaśniając dokładnie, co w kategoriach fizjologicznych konstituuje uczucie, co sprawia, że afekt jest odczuwalny”<sup>16</sup>.

Zdaniem Meyera zresztą, związek między utworem muzycznym a emocjami nie polega (tak jak w koncepcji S. Langer) na związku, jaki łączy wypowiedź językową z przedmiotem opisywanym: według tego badacza znaczenie muzyczne pojawia się tam, gdzie zaistniało — u odbiorcy rozumianego intersubiektywnie — przeżycie afektywne. Emocja lub afekt zostają wzbudzone, gdy: 1) „bodziec wywołał w organizmie tendencję do myślenia lub działania w określony sposób. Przedmiot lub sytuacja, które nie wywołują żadnej tendencji, wobec których organizm jest obojętny, mogą dać w efekcie jedynie nieemocjonalny stan umysłu”<sup>17</sup>; 2) „Gdy tendencja do reagowania

<sup>15</sup> J. Łotman: *O pojęciu tekstu*. „Pamiętnik Literacki” 1972 z. 2, s. 214.

<sup>16</sup> L. B. Meyer: *Emocją i znaczenie w muzyce*. Kraków 1974, s. 29.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 25.

zostaje wstrzymana lub zahamowana”<sup>18</sup> („żadna reakcja emocjonalna nie pojawi się, jeśli tendencja zostanie zaspokojona bez zwłoki”<sup>19</sup>). Tak więc muzyczne znaczenie (które dla Meyera okazuje się przede wszystkim, a może nawet wyłącznie znaczeniem „zawartym” — tzn. znak muzyczny nie wskazuje na żadne pozamuzyczne zjawisko, a tylko odnosi się do innych znaków w obrębie utworu oraz w obrębie systemu) jest „wynikiem oczekiwania”<sup>20</sup>. „Jeśli na podstawie przeszłego doświadczenia (*experience*) terażniejszy bodziec każe nam oczekiwać mniej czy bardziej określonego muzycznego zdarzenia będącego następstwem, to bodziec ten ma znaczenie”<sup>21</sup>. Przez owo „przeszłe doświadczenie” rozumie Meyer znajomość konwencji, choć terminem „konwencja” się nie posługuje: mówi raczej o „wykształconych układach reakcji”, zwracając uwagę na fakt, że do ich powstania dochodzi przez *uczenie się*. To właśnie wydaje się u Meyera szczególnie cenne: uzależnienie zaistnienia emocji od znajomości konwencji, która ze swej natury jest umowna. Przyjęcie tego założenia równoznaczne jest z negacją tradycyjnego i do dziś bardzo rozpowszechnionego poglądu, jakoby emocja była czymś biegunowo przeciwstawnym wobec rozumienia. Tym samym tradycyjny podział na naukę (domenę rozumienia) i sztukę (domenę uczucia) zostaje przynajmniej podważony. „Gdy raz uznamy, że doświadczenie afektywne jest w tym samym stopniu zależne od poznania rozumowanego, co rozumowanie świadome, i że oba wymagają spostrzeżenia, zdawania sobie sprawy, przewidywania itd., wówczas myślenia i uczucia nie będzie trzeba uważać za biegunowe przeciwieństwa, lecz za różne przejawy tego samego procesu psychologicznego (...) To, czy utwór muzyczny prowadzi do przeżycia afektywnego czy intelektualnego, zależy od dyspozycji i wykształcenia słuchacza (...). Przypuszczalnie także przeświadczenia grają tu ważną rolę w określeniu charakteru reakcji. Ci, których nauczono, że przeżycie muzyczne jest przede wszystkim przeżyciem emocjonalnym, i którzy ze względu na to są skłonni reagować afektywnie, przypuszczalnie tak właśnie zareagują”<sup>22</sup>.

Doceniając sensowność takich ustaleń i ich dużą przydatność teoretyczną, należy stwierdzić, że generalnie rzecz biorąc, koncepcja Meyera ma również sporo słabych punktów. Wynikają one w ogromnej większości z jednego tylko faktu: z rozumienia emocji jako ludzkiej reakcji na rozmaite „bodźce”. To, że bodźce te nie są bliżej określone, powoduje, iż nie sposób (przynajmniej bez dokonania jakichś dalszych uściśleń) odróżnić percepcji dzieła muzycznego od percep-

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 51.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 56—57.

cji dzieła artystycznego innego rodzaju, a nawet od percepcji bodźca o charakterze nieartystycznym. Stwierdzenie, że muzyczny bodziec wywołuje emocję o charakterze muzycznym, pozostaje tylko tautologią, która nic nie wyjaśnia.

Osobno warto wspomnieć o paru pojawiających się w koncepcji Meyera problemach, które dla nas są interesujące nie tylko z racji swojej przydatności dla naszych dalszych rozważań, ale i dlatego, że w sposobie ich potraktowania badacz zbliża się do rozwiązań mających swoją metodologiczną tradycję na gruncie współczesnej teorii literatury. Chodzi tu, po pierwsze, o rolę, jaką wobec znaczeń muzycznych odgrywa oczekiwanie oraz zaskoczenie czy niespodzianka, po drugie zaś, o pojęcie muzycznej konotacji i jej dwu zasadniczych odmian. W ramach pierwszego z tych problemów bliskie analogicznym koncepcjom literaturoznawczym wydaje się uzależnienie informacyjnej pojemności znaczenia muzycznego od stopnia zaskoczenia czy niespodzianki, jakie niesie z sobą tekst. (Co prawda, współczesna teoria literatury, mówiąc o „oczekiwaniu”, „niespodziance”, „zaskoczeniu”, „zawiedzionym oczekiwaniu”, ma na myśli głównie zaprogramowane w tekście zachowania wirtualnego odbiorcy, Meyer zaś jako psycholog interesuje się odbiorcą faktycznym czy raczej istniejącymi faktycznie intersubiektywnymi prawami odbioru). W tym kontekście Meyerowskie „znaczenie muzyczne” ma sens mniej więcej taki jak „informacja poetycka”, termin używany przez teorię literatury na określenie efektów znaczeniowych poetyckiej nadorganizacji języka. Jeśli chodzi z kolei o problem drugi, znamienne jest, że Meyer nie posługuje się wprawdzie Jakobsonowskim rozróżnieniem metafory i metonimii<sup>23</sup>, jednakże mówiąc o konotacji muzycznej wyraźnie rozdziela znaczenia muzyczne kształtujące się na zasadzie podobieństwa wobec świata pozamuzycznego i znaczenia oparte na zasadzie przyległości do pewnych elementów tego świata<sup>24</sup>.

To nie przypadek, że — choć mieliśmy zamiar mówić o semiotyce muzyki jako systemu rządzącego się swoistymi prawami — musieliśmy w końcu „dopomóc sobie” odwołaniem się do koncepcji znacznie wyraźniej niż w muzykologii sformułowanych (i to już od dawna) na terenie nauki o literaturze czy literacko zorientowanej semiotologii. Powodem jest nie tylko „literaturoznawcza biografia” autorki, ale przede wszystkim fakt, że w samej rzeczy muzykologia — nie tylko polska zresztą — nie zdobyła się jeszcze na wzbogacenie swoich metod o semiologiczną wersję interpretowania zjawisk kultury. Jest to skądinąd wyrazem jej ogólniejszego kryzysu i zastoju,

<sup>23</sup> R. Jakobson: *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*. W: R. Jakobson, M. Halle: *Podstawy języka*. Wrocław 1964.

<sup>24</sup> Przyjmując to rozróżnienie Meyera, nie możemy jednak przystać na jego tezę, że wszelkie związki muzyki ze światem pozamuzycznym mają jedynie charakter fakultatywny.



który uświadamiają sobie jej wybitniejsi przedstawiciele. Charakterystyczne jest, co o źródłach swych inspiracji pisał Meyer w cytowanej już książce: „Prace muzyków i muzykologów, zwłaszcza z zakresu muzykologii porównawczej, stanowiły ważne źródło większości materiału dowodowego przytoczonego w dalszych rozdziałach, nie miały jednak istotnego wpływu na zawarte w tej książce sformułowania teoretyczne”<sup>25</sup>. Michał Bristiger zaś stawiał (w latach sześćdziesiątych) taką diagnozę: „Nawet postępy językoznawstwa zdołały wyrzucić mniejszy wpływ na muzykologię, niżby się tego można było spodziewać, biorąc pod uwagę charakter sztuki muzycznej. Znajdujemy wprawdzie w teorii muzyki silnie rozbudowaną teorię formy muzycznej, ale równocześnie słabo przygotowaną do przyswojenia sobie strukturalnego typu badań, jak gdyby znajdowała się ona jeszcze przed *swoim własnym, de saussure'owskim przewrotem*”<sup>26</sup>.

Nie czekając zatem na de saussure'owski przewrót w muzykologii, spróbujemy powrócić teraz do centralnego pytania obecnej fazy naszych rozważań: w jaki sposób muzyka może znaczyć?

Podkreślamy na wstępie, że traktujemy muzykę jako system o określonym składzie elementów i o określonych regułach ich łączenia. Mogłoby się wydawać, że stwierdzenie to nie zawiera nic nowego względem tradycyjnej muzykologii, która nie robiła przecież nic innego, jak tylko rekonstruowała ów system w różnych jego płaszczyznach (harmonia, kontrapunkt itp.). Rację ma jednak Gasparow, gdy pisze: „Podstawowa sprzeczność wewnętrzna znamienna dla tradycyjnej teorii (tj. teorii muzyki, a zwłaszcza harmonii — A. B.) jako całości (...) polega na tym, że funkcjonalny ze swej istoty obieg zostaje opisany na podstawie niektórych cech substancjalnych”<sup>27</sup>. Opis taki ma w tradycyjnej muzykologii charakter taksonomiczny, a nie strukturalny. My natomiast podstawą dalszych rozważań chcielibyśmy uczynić pojęcie systemu muzycznego traktowane strukturalnie (funkcjonalnie).

Posługiwanie się pojęciem „system muzyczny” bynajmniej przy tym nie oznacza, że mamy zamiar traktować określone nim zjawisko w ścisłej analogii z systemem języka. Jeśli nawet systemowość jest wspólnym mianownikiem obu tych pojęć, to zdawać też sobie trzeba sprawę z dzielących je podstawowych różnic. Nie tu miejsce na usystematyzowanie ich wszystkich: chcemy tylko zwrócić uwagę

<sup>25</sup> Meyer: *op. cit.*, s. 10.

<sup>26</sup> M. Bristiger: *Zagadnienia genezy form muzycznych (na przykładzie form wariacyjnych Renesansu)* W: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Warszawa 1967, s. 342. Oczywiście od czasu wygłoszenia tej oceny wiele zmieniło się na lepsze, m. in. dzięki działalności samego M. Bristigera i redagowanego przez niego wydawnictwa „Res Facta”.

<sup>27</sup> B. M. Gasparow: *Niekotoryje woprosy strukturalnogo analiza muzykalnogo jazyka*. W: *Trudy po znakovym sistiemam*, T. IV. Tartu 1969.

na te, które z naszego punktu widzenia okazać się mogą najistotniejsze.

Różnica pierwsza: opozycje, na których opiera swe funkcjonowanie system muzyczny, *nie mają charakteru binarnego*. Są to przede wszystkim opozycje wysokości i czasu trwania dźwięku, a także opozycje głośności, tempa, barwy itp. Zamiast więc prostych binarnych opozycji wyodrębnionych przez fonologię, np. akcentowany — nieakcentowany, mamy raczej gradację: akcentowany bardzo mocno, mniej mocno, jeszcze słabiej itp.; zamiast opozycji wysoki — niski mamy gradację polegającą na określeniu miejsca dźwięku w złożonym układzie skali muzycznej, w której istnieje wiele różnych wysokości do wyboru. Dystynktywny charakter ma nie tylko fakt, że dany dźwięk jest od drugiego dźwięku niższy: ważne jest również, o ile jest niższy, tj. na którym, licząc w dół, stopniu skali się znajduje (nieraz zresztą ważna jest nawet wysokość bezwzględna, choć czasami tylko w przybliżeniu). Trzeba od razu w tym miejscu zaznaczyć, że właśnie w tej różnicy kryje się odpowiedź na pytanie, dlaczego system muzyczny nie stał się nigdy podstawą komunikacji potocznej: był na to po prostu od samego początku zbyt złożony i „nieekonomiczny” (i odwrotnie rzecz biorąc, dlatego że nie pełnił nigdy praktycznych celów, nie musiał rezygnować ze swej nieekonomiczności). Toteż znajomość lub niezajomość systemu muzycznego z jednej strony a systemu języka z drugiej ma zupełnie nieporównywalne znaczenie społeczne: człowiek, który nie odróżnia precyzyjnie dźwięków muzycznych o różnej wysokości, zostanie uznany tylko za niemuzycznego, natomiast ktoś, kto nie widziałby różnicy między wysokoą a niską głoską, miałby podstawowe trudności w porozumiewaniu się i znajdowałby się w pewnym sensie poza nawiasem społeczeństwa.

Różnica druga: muzyka *nie dysponuje „słowami”* czy jakimikolwiek innymi analogicznymi względem słów jednostkami sensu. Znaczy to w dalszej konsekwencji, że po pierwsze, muzyka posługuje się znakami o denotatach przyporządkowanych bardziej arbitralnie niż to jest w wypadku słów, po drugie zaś, że wypowiedź muzyczna rozpada się na jednostki sensu według innych niż w języku słownym zasad.

Te właśnie fakty stały się zapewne przyczyną tego, że tak często odmawia się muzyce wszelkiej zdolności do denotowania. Rzecz bowiem w tym, że w systemie muzycznym za *znak* należałoby uważać nie pojedynczy dźwięk czy zespół dźwięków, ale *relacje* między dźwiękami. W tym sensie nieograniczoną wielość rozwiązań muzycznych można by sprowadzić do pewnego sformalizowanego repertuaru takich znaków, jak „kontrast”, „napięcie”, „rozluźnienie”, „dążenie” „upodobanie”, „narastanie”, „opadanie” (oczywiście cały repertuar należałoby dodatkowo przemnożyć przez możliwości kon-

kretyzowania się tych znaków w dziedzinach dynamiki muzycznej, agogiki, barwy dźwięku itd.).

Znaki-relacje z kolei denotowałyby na zasadzie *podobieństwa strukturalnego* odpowiednie klasy zjawisk rzeczywistości pozamuzycznej, oczywiście klasy bardzo obszerne: można by więc powiedzieć, że tak rozumiana funkcja denotacyjna opiera się tu na homologii między znakiem a denotatem.

Zauważmy od razu, że tak rozumiane znaczenia muzyczne różnią się od znaczeń słownych przede wszystkim dwiema cechami.

1. Znak muzyczny denotuje znacznie obszerniejsze klasy zjawisk. Mówi się często w takich wypadkach o wieloznaczności znaku muzycznego, jednak określenie to może rodzić pewne nieporozumienia. Najczęściej bowiem rozumie się wieloznaczność jako oferowanie odbiorcy wielu znaczeń, spośród których musi on wybrać *jedno*. Takie pojmowanie wieloznaczności muzyki reprezentuje np. Z. Lissa w swoich pracach z lat siedemdziesiątych<sup>28</sup>. Jest to oczywiście nieporozumienie: taki odbiór utworu muzycznego niszczy go i słyca kompletnie. Ale nie chodzi w tym wypadku nawet i o taką wieloznaczność, jaką dostrzega się np. w utworach poetyckich, gdzie nadorganizacja języka powoduje zwielokrotnienie informacji, która właśnie w owym zwielokrotnieniu musi być przekazana odbiorcy. Chodzi raczej o co innego: w odniesieniu do znaczenia muzycznego zamiast o wieloznaczności powinno się raczej mówić o krańcowej *ogólności* sensów.

2. Znak muzyczny denotuje dane znaczenie — choćby najogólniejsze — wyłącznie w określonym kontekście; w kontekście innym może mieć znaczenie odmienne lub nawet dokładnie przeciwstawne. (Tak np. akord g-h-d może być traktowany jako znak „napięcia” jedynie w kontekście tonacji C-dur, w której jest akordem dominantowym, natomiast w kontekście tonacji G-dur, jako akord toniczny, jest właśnie znakiem „rozluźnienia”, „zamknięcia”, „rozwiązania”. Wyjaśnijmy przy okazji, że muzyczne „napięcie” odnosi się do takich sytuacji, np. harmoniczných, które wymagają ściśle określonego dalszego ciągu: i tak akord dominantowy musi ulec rozwiązaniu w tonikę, tonika natomiast może być zarówno początkiem, jak i zakończeniem jakiegoś przebiegu i nie determinuje dokładnie dalszego ciągu). Tekst słowny jest więc, generalnie rzecz biorąc, bardziej konkretny i jednoznaczny w swych sensach, ponadto zaś sensory te są w sposób względnie stały przywiązane do określonych znaków słownych (rola kontekstu jest oczywiście i tu olbrzymia, ale mimo wszystko nie tak podstawowa jak w tekście muzycznym). Podkreślamy raz jeszcze: posługując się terminem „znak muzycz-

<sup>28</sup> Z. Lissa: *O tzw. rozumieniu muzyki*. W: *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1975.

ny”, trzeba pamiętać, że „wypowiedź” oparta na systemie muzycznym nie rozpada się na jednostki sensu według zasad analogicznych jak w języku słownym, ale bezustannie uzależnia sens poszczególnych znaków od sensu *całościowego*, od całego zespołu informacji wynikających z nadorganizacji artystycznej. W utworze literackim uzależnienie to występuje oczywiście również: tu jednak całościowe znaczenie wypowiedzi poetyckiej da się wyraźnie „oddzielić” od elementarnych znaczeń językowych, nad którymi informacja poetycka jest jak gdyby „nadbudowana”. Czy w wypadku muzyki można mówić o analogicznej dwuwarstwowości? Pomiedzy systemem muzycznym a językiem poetyckim istnieją niewątpliwe analogie: zwraca zwłaszcza uwagę analogiczne w obu systemach nastawienie „dośrodkowe” znaczenia, podobna w muzyce i w poezji autoteliczność, formułowanie się znaczeń „na skutek przekształceń wewnętrznych, w obrębie jednego systemu”, „na skutek przekodowania wewnętrznego”<sup>29</sup>. Jak sugeruje Łotman, wynika to stąd, iż „wewnętrzne relacje znaczenia będą się szczególnie wyraźnie ujawniać w tych wtórnych układach semiotycznych, które pretendują do uniwersalności, do monopolu na ogarnięcie całego światopoglądu, do usystematyzowania całej danej człowiekowi rzeczywistości”<sup>30</sup>. Takie uniwersalne ambicje mogą cechować i literaturę, i muzykę, które konstruują swoje „modele świata” dzięki temu, że są *wtórnymi* systemami modelującymi: „Wtórny system modelujący o charakterze artystycznym konstruuje *własny* system denotatów, który stanowi nie kopię, lecz model świata denotatów w znaczeniu ogólnojęzykowym”<sup>31</sup>.

Takie postawienie sprawy wiąże się jednak z pewnym paradoksem — spośród wszystkich wtórnych systemów modelujących muzyka wyróżnia się bowiem tym, że jest systemem w całości „wtórnym”, ale nie opierającym się na żadnym systemie „pierwotnym”. Jest tak — powtórzmy — dlatego, że system muzyczny nie bywa używany w komunikacji o charakterze potocznym. Potwierdzeniem tego może być wspomniany już fakt nieistnienia nieartystycznych „wypowiedzi” muzycznych (takie marginesowe zjawiska, jak sygnały wojskowe grane na trąbce, klakson samochodu Wilhelma II wygrywający motyw z *Zygfryda* Wagnera<sup>32</sup> lub zadanie z harmonii konstruowane przez ucznia szkoły muzycznej nie są samoistnymi wypowiedziami o nastawieniu denotacyjnym, lecz albo apelami, albo — jak w ostatnim wypadku — wypowiedziami metajęzykowymi). Toteż postawione wyżej pytanie o możliwość dostrzeżenia w wypowiedzi muzycznej analogicznej dwuwarstwowości (pierwotny

<sup>29</sup> J. Łotman: *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*. „Pamiętnik Literacki” 1969 z. 1, s. 281.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 282.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 292.

<sup>32</sup> Ingarden: *op. cit.*, s. 206.

i wtórny system modelujący) — jak w wypowiedzi poetyckiej — wypada uznać za bezprzedmiotowe. Ścisłe uzależnienie sensu poszczególnych znaków od sensu całości wypowiedzi bierze się w muzyce właśnie stąd, że i te znaki, i ta całościowa wypowiedź mieszczą się wspólnie w jednym tylko — wtórnym — systemie modelującym. Do tej pory mówiliśmy jednak o tego rodzaju znakach muzycznych, które korzystały z zasady podobieństwa (strukturalnego) do zjawisk zewnętrznego świata. Idąc tropem Łotmana, można stwierdzić, że sztuka zaczyna się tam, gdzie zaczyna się kształtowanie znaczeń w oparciu o *motywowany związek* planu wyrażenia i planu treści: i tak właśnie omawiane przez nas „wtórne” znaki muzyczne motywują swój związek ze światem pozaartystycznym swoim strukturalnym *podobieństwem* do niego. Obok takiego *metaforycznego* (bo opartego na zasadzie podobieństwa) sposobu znaczenia muzyki można jednak — korzystając z ustaleń z jednej strony Meyera, z drugiej Balcerzana<sup>33</sup> — wyodrębnić sposób „metonimiczny” (oparty na zasadzie przyległości). Ten ostatni sposób pozwala wskazywać na te zjawiska w obrębie zewnętrznej rzeczywistości, które są względem znaku muzycznego przyległe, tj. które wiążą się z nim na zasadzie pewnego czasowego lub przestrzennego kontaktu. Znaczeniem metonimicznym danego znaku muzycznego może być np. wskazywanie na epokę historyczną czy styl, dla którego znak jest charakterystyczny, na określony wzorec np. folklorystyczny, do którego znak nawiązuje itp. Tak rozumiane metonimiczne znaczenie muzyczne można byłoby utożsamić z zasobem muzycznych *konotacji*. Temat jest oczywiście daleki od wyczerpania. Wydaje się jednak, że właśnie w tych kierunkach powinny pójść dalsze dociekania, których ambicją byłoby, z jednej strony, poszanowanie dla autonomności i swoistości muzyki wśród innych dziedzin sztuki, z drugiej zaś — rozpatrywanie muzyki jako pełnoprawnego, bo również obdarzonego możliwością znaczenia, składnika kultury.

Anna Barańczak

### Mochnacki a sprawa programu krytycznoliterackiego

Krystyna Krzemień-Ojak: *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*. Warszawa 1975 PIW, ss. 309.

Punktem wyjścia rozważań K. Krzemień-Ojak jest krytyka tradycyjnego ujęcia walki klasyków z romantykami jako zderzenia dwu wyraźnie wykryształizowanych światów goto-

<sup>33</sup> E. Balcerzan: *Popularność literatury a «literatura popularna»*. (Na przykładzie poezji i piosenki). W: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971.