

LESZEK POLONY

## MUZYKA JAKO PROJEKCJA ŚWIATA. SYMBOL W POLU POJĘĆ POKREWNYCH W MYŚLENIU MUZYKOLOGICZNYM

Tekst przedstawia ewolucję pojęć „symbolu” i „metafory” muzycznej na przestrzeni od Arnolda Scheringa do Michaela Spitzera. U Scheringa oba pojęcia konkurują ze sobą, choć symbol pojęty jako „dźwiękowy obraz duchowego sensu” zyskuje ostatecznie przewagę. W ewolucji i pewnej konwergencji tych pojęć w minionym stuleciu upatruje autor referatu przejaw kryzysu myślenia metafizycznego w jego tradycyjnym, „ontoteologicznym” wydaniu i przesunięcia problematyki znaczenia dzieła muzycznego od ontologicznej „epifanii” ku epistemologicznemu „obrazowi świata”. W obliczu owych przemian wszelaka próba projektowania na nowo definicji tych terminów wydaje się przedsięwzięciem poznawczo chybnym i beznadziejnym. Zamiast o symbolu czy metaforze w ustalonym, zdefiniowanym znaczeniu, lepiej mówić o myśleniu symbolicznym (Eliade) czy projekcji metaforycznej (Spitzer).

Krytykując z tej perspektywy mechaniczne przenoszenie pojęć z zakresu ogólnej teorii znaków do dziedziny muzykologii oraz skazane na niepowodzenie próby systematyzacji znaków muzycznych, autor postuluje całościowe, holistyczne spojrzenie na dzieło muzyczne czy fenomen stylu historycznego. Jest ono możliwe wyłącznie poprzez ugruntowane historycznie połączenie perspektywy analityczno-semiotycznej i hermeneutycznej.

---

Z ideą muzyki jako symbolicznej projekcji świata mamy do czynienia już od zarania naszej europejskiej kultury muzycznej, to jest od greckiej starożytności, refleksji pitagorejczyków. Nie pora i miejsce ku temu, by przedstawiać szczegółowo problematykę symbolu i znaczenia w muzyce w ujęciu historycznym; uczyniłem to w pracy *Symbol i muzyka* (Kraków 2011). Niżej wystąpienie, stanowiące fragment tej pracy, będzie dotyczyć rozumienia pojęcia symbolu w nowszej myśli muzykologicznej.

Jak wiadomo, pojęcie symbolu wprowadził do muzykologii drugi z ojców muzycznej hermeneutyki: Arnold Schering. W wydanej w 1941 roku książce *Symbol w muzyce*<sup>1</sup> połączył on wcześniej opublikowane rozprawy na temat symboliki w muzyce Jana Sebastiana Bacha oraz ogólnej teorii dzieła muzycznego i symbolu w muzyce. Filozoficzną przesłanką tej teorii jest radykalny dualizm: rozdział rzeczywistości na sferę zmysłową i duchową, a w ślad za nim zdecydowana opozycja formy muzycznej (*resp.* techniki dźwiękowej) i artystycznej idei, dźwiękowego obrazu (*Klangbild*) i jego znaczenia czy sensu (*Sinn, Sinbedeutung*)<sup>2</sup>.

Schering rozpatruje symbolikę muzyki Bacha w kontekście barokowej *ars oratoria*, z jej katalogiem figur i tropów, jednakże pojęciu symbolu nadaje zasadniczą wagę. O symbolice muzycznej, stwierdza, możemy mówić tylko wtedy, gdy przedstawione zostaje „rzeczywiście uchwycone, obejmujące całą część dzieła z n a c z e n i e”<sup>3</sup>.

Rozważania nad symboliką Bacha prowadzą autora do wyróżnienia czterech jej stopni:

- symboliki „afektywno-wyrazowej”, wynikającej głównie z czysto zmysłowych aspektów linii melodycznej (*Klangzug der Linie*); symbolika taka nie wymaga szczególnego ukierunkowania słuchacza;
- symboliki „obrazowo-afektywnej”, typowej dla epoki barokowej; afekt zostaje tu wywołany przez plastyczny, zazwyczaj ruchliwy obraz, który służy jako „substrat” i „źródło” afektu;
- symboliki „technologicznej”, wynikającej z „uduchowionego zastosowania środków techniki kompozytorskiej”, takich jak kanon, *ostinato*, nuta pedałowca, koncertowanie, przeciwstawianie *solo* i *tutti*;
- symboliki „ideologicznej”, polegającej na cytowaniu ogólnie znanych melodii, pieśni kościelnych, chorałów, także na symbolice liczb lub instrumentów.

Jakkolwiek w podawanych przykładach autor wydaje się czasem ześlizgiwać w sferę pojedynczych efektów o charakterze „figuralnym”, jego intencje mierzą szerzej i wyżej: nadrzędna symbolika wynika ze współdziałania i nakładania się na siebie wymienionych wyżej rodzajów, które są skierowane do różnych sfer (obszarów) duchowości. Można tu mówić o kategorii całościowego „obrazu symbolicznego”, zgodnie z podanym wyżej rozumieniem symbolu muzycznego.

<sup>1</sup> A. Schering *Das Symbol in der Musik* Nachwort: Wilibald Gurlitt, Leipzig 1941.

<sup>2</sup> Tamże, s. 24-25, 122-124.

<sup>3</sup> „(...) wir von Symbolik nur dort sprechen, wo eine wirklich umfassende, ganze Teile des Kunstwerks begreifende Sinndeutung vorliegt (...)”. Tamże, s. 50.

W tej perspektywie figury poetyckie i tropy stanowią rodzaj pomocniczego narzędzia. Te pierwsze służą wzmocnieniu siły, żywości, plastyczności wyrazu. Ważniejsze od figur są wszakże tropy. Polegają one na przesunięciu znaczenia (wyrazu) ze zwykłego i pospolitego na niezwykłe i obrazowe. Na pierwsze miejsce wśród tropów wysuwa Schering metaforę, definiując ją „w ścisłym sensie” jako taki zwrot, który dąży do obrazowości, przedstawiania czy odmalowywania (*Bild- und Abbildhaftigkeit*). Metafory muzyczne polegają na „użyczeniu” słowom i związkom słów owej plastycznej obrazowości. Muzyka kryje w sobie pod tym względem ogromne bogactwo możliwości. W tym momencie rozważań autor zdaje się zrównywać muzyczną metaforę z nadrzędnym dlań pojęciem symboliki; pisze o tej pierwszej jako należącej do najgłębszej istoty muzyki. W Bachowskim „przymusie metaforyczności” (*Metaphorischseinmüssen*) upatruje odpowiedź kompozytora na kluczowe wyzwania i dążności epoki: wcielenie Leibnizowskiej idei odbicia uniwersum w pojedynczej monadzie.

W przeciwieństwie do metafory inne tropy, jak porównanie, metonimia czy synekdocha, nie są przetłumaczalne na muzykę. Muzyka sama z siebie nie jest w stanie przedstawić relacji pojęciowej. Wyraża jedynie „pozytywność”, „teraźniejszość chwili”. Zawsze może wszakże wzmacniać własną siłą obrazowania poetyckie figury tekstu, przedstawiać środkami dźwiękowymi obrazowe *tertium comparationis*.

Psychologicznego ugruntowania Bachowskiego i szerzej: barokowego „myślenia symbolicznego” poszukuje Schering w dziele Christiana Wolffa, ucznia Leibniza – w wydanej w 1733 roku rozprawie *Psychologia empirica*. Charakteryzuje jego myśl jako syntezę racjonalizmu i empiryzmu. Wyobraźnia i sfera afektywna, poznanie pojęciowe i zmysłowe, przebiegają równolegle, splatają się, a przede wszystkim mają swoje wspólne, logiczno-racjonalne źródło.

W traktacie Wolffa znajduje autor barokową definicję symbolu:

Symbolem (*significatum hieroglyphicum*, właściwie znaczenie obrazowe) nazywam, gdy jakaś rzecz zostaje przeniesiona na jakąś inną dla jej oznaczenia. Takim symbolem jest trójkąt, o ile zostaje użyty dla oznaczenia trójjedynego Boga. Miejscem, w którym powstaje symbol, jest głównie wyobraźnia, ale nie tylko ona: musi również wkroczyć rozum, który kieruje zestawieniem (symbolu) z wyobrażeniem<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 79.

W traktacie Wolffa znajdujemy zatem zarys barokowej semiotyki sztuki, z jej przewagą paradygmatu malarstwa, obrazowania<sup>5</sup>. Jakie jest miejsce muzyki w tej koncepcji? Zdaniem Scheringa, zapośredniczone przez poezję muzyczne malarstwo dźwiękowe ma charakter na wskroś dynamiczny. Jest ujawnieniem źródeł słowa, jego ożywieniem, nadaje mu barwę uczuciową. „Martwe” i „statyczne” związki pojęciowe zostają „rozpuszczone” w „falach bezpośredniej uczuciowości”, w muzycznych przebiegach dźwiękowych<sup>6</sup>. Jak stwierdzi autor dalej, afekt to coś zmieniającego się, rozwijającego, zawierającego element przygotowania, rozładowania, następstwa. Uzewnętrznia się w postaci gestów, ruchów ciała, specyficznej intonacji głosu – co znajduje odzwierciedlenie w elementach „dziania się” w grze dźwiękowej i w logice owego dziania<sup>7</sup>. Wnioski owe znajdują swe pełne potwierdzenie i rozwinięcie w pracy Michaela Spitzera *Metaphor and Musical Thought*, szczególnie zaś w zawartej w niej poruszającej analizie i interpretacji Bachowskiego opracowania ostatnich, według świętego Jana, słów Chrystusa na krzyżu: *Es ist vollbracht* w *Pasji według św. Jana*. Autor upatruje w Bachowskiej arii muzyczne wcielenie metafory „zielonego krzyża” (*verdant cross*), czyli transformacji śmierci w zmartwychwstanie. Spitzer podkreśla dynamiczny charakter owego „żywego obrazu” muzycznego<sup>8</sup>.

Do ostatecznego określenia symbolu muzycznego dochodzi Schering w rozdziale pt. *Musikalische Symbolkunde (Muzyczna nauka o symbolu)*. Jest on dźwięczącym obrazem (*klingendes Bild, Klangbild*), odzwierciedleniem jakiegoś znaczenia (*Spiegel irgendeines Sinnes*) czy zgoła „obrazem dla słuchu” (*Bild fürs Ohr*). Samą zawartość znaczeniową muzyki określa autor pojęciami *Sinn, Sinngehalt, Sinnbedeutung, Sinngebung* – a więc sensu, znaczenia, interpretacji<sup>9</sup>. „Sens symboliczny” jest czymś diametralnie odmiennym od „znaczenia” znaku, zwykłej mowy. Ta ostatnia jest skierowana na konkretną rzeczywistość, faktyczność, odnosi się do świata realnego, danego zmysłowo. Symbol natomiast ujmuje więcej, niż może powiedzieć wrażenie zmysłowe, „puka do wrót świata duchowego”. Powstaje na gruncie refleksji i wiedzy, musi zostać rozpoznany i uświadomiony, ale zakłada ponadto nadwyżkę wyobraźni (*Vorstellungüberschuß*), „której ucieleśnienie przekracza wręcz problematyczne możliwości sztuki”. Związek między symbolem i jego sensem nazywa Schering „związkiem duchowym” (*Geistige Beziehung*) i charakteryzuje

<sup>5</sup> Por. M. Spitzer *Metaphor and Musical Thought* Chicago 2004 s. 137-206.

<sup>6</sup> A. Schering, dz. cyt. s. 35.

<sup>7</sup> Tamże, s. 136.

<sup>8</sup> M. Spitzer, dz. cyt. s. 195-202.

<sup>9</sup> A. Schering, dz. cyt. s. 122, 152.

go w całkowicie już romantycznych terminach – jako otwarty, niewyczerpalny, przeczuwający, domyślny, oparty na tajemniczym pokrewieństwie, zgoła pokrywaniu się (*Deckung*) sfery znaku i znaczenia, a zarazem skrywający jakieś podteksty (*Hintergedanken*). Związek ów ma w sobie coś mistycznego<sup>10</sup>.

Poprzez sam środek pracy Scheringa, ale i w poprzek powyższej definicji, przebiega pęknięcie. Statyczny, barokowy model symbolu jako obrazu, emblematu pojęcia, wyraźnie kłóci się z jego otwartym, płynnym, nieodkreślonym ujęciem romantycznym, będącym dziedzictwem XIX wieku. Apologia zmysłowej wyrazistości ściera się niemal z jej deprecjacją.

O sposobie rozumienia przez Scheringa symbolu muzycznego oraz jego hermeneutycznej metodzie świadczy także praca o *Symfonii „Niedokończonej”* Schuberta<sup>11</sup>. Została ona niezasłużenie odsunięta w cień przez budzące wątpliwości literackie interpretacje utworów Beethovena. Tu także punktem wyjścia w interpretacji dzieła jest tekst literacki pióra samego kompozytora, autobiograficzny dokument pt. *Mój sen*, zredagowany 3 lipca 1822 roku, a więc niedługo przed przystąpieniem do komponowania *Symfonii h-moll*. Schering przypisuje temu tekstowi rolę programu symfonii.

Kolejny kontekst interpretacyjny stanowi sama twórczość Schuberta. Na pierwsze miejsce wysuwa autor topos wędrowki, uosobiony w fantazji *Wędrowiec*, z jej cytatem pieśni *Der Wanderer* do tekstu Georga Philippa Schmidta z Lubeki (D.493). Następnie przywołuje rozległy wachlarz pieśni w tonacjach h-moll i E-dur oraz pokrewnych. Szczególne pokrewieństwo łączy *Symfonię h-moll* z pieśniami *Grablied für die Mutter* D.616 (1918) do tekstu nieznanego autora oraz *Der Unglückliche* D.713 (1922) do tekstu „muzy” Schuberta Karoliny Pichler.

Następnym krokiem hermeneutycznym, najbardziej niewątpliwie kontrowersyjnym, jest wyprowadzenie symboliki głównych myśli tematycznych i motywicznych. Jak sądzę, nie należy pojmować tych nazw jako etykietek literackich, odsyłających do znaczeń ściśle referencjalnych. Ich sens tkwi oczywiście w metaforyczno-symbolicznej aluzji czy sugestii. Mówiąc językiem semantyki kognitywistycznej, otwierają one pewne pole konceptualne, pewną domenę kognitywną, silnie nacechowaną emocjonalnie. Znaczenie symboliczne wiąże zatem autor z rozwiniętą myślą muzyczną: tematem lub motywem powracającym w przebiegu narracji muzycznej, podlegającym różnym przekształceniom, ewolucjom. Są to motywy przypominające, właściwie motywy przewodnie *avant la lettre*.

---

<sup>10</sup> Tamże, s.123-124.

<sup>11</sup> A. Schering *Franz Schuberts Symphonie in h-moll und ihre Geheimnis* Würzburg 1939.

„Muzyczne dzianie się” (*Das musikalische Geschehen*) wypływa z „lapidarnej mowy” owych tematów. Tworzą one całościowy kompleks, spłot znaczeniowo-symboliczny. Dramaturgię pierwszej części ujmuje Schering w biegunowych kategoriach młodszej, łagodnej i bojaźliwej uczuciowości oraz traumatycznego przeżycia okrucieństwa i dysharmonii świata, własnego wewnętrznego rozdarcia. Nie sposób odmówić temu opisiowi interpretacyjnej przenikliwości. W konstrukcji II części Schering zwraca uwagę na centralne ogniwo, pojawiające się tylko raz (t. 111-141), a będące lirycznym, „bezsłownym” i zwróconym „ku górze” echem poprzedzającego go „obwieszczenia cudu”. Można by dodać: w swojej idylliczno-seraficznej aurze oraz symbolice magicznego kręgu – wspartej ścisłą, koncentryczną symetrią formalną – część owa wydaje się ożywiać ideał metafizycznej harmonii, z wywodzącym się z niej rytmem szerokiej skali. Konstytutywna dla symfonii jako mitu muzycznego opozycja czasu i struktury, dramatu i jego eschatologicznego celu, znajduje tu jeszcze jedno, oryginalne rozwiązanie<sup>12</sup>.

Jak wiadomo, problematykę symbolu w muzyce kontynuowała po Scheringu, na płaszczyźnie filozoficzno-estetycznej, Suzanne Langer. O ile Schering sytuował symbol na granicy świata zmysłowego i uniwersalnej duchowości, Langer – kontynuując myśl swojego mistrza Ernsta Cassirera – umieszcza symbol całkowicie w sferze podmiotowej, epistemologicznej. Symboliczna transformacja to po prostu porządkowanie i strukturalizowanie płynnego i chaotycznego świata doświadczenia, nadawanie mu formy. Muzyka jest jej swoistym modelem w obszarze doświadczenia artystycznego, bowiem jest sztuką najbardziej abstrakcyjną. Zdaniem Langer, nie ma ona swojego słownika (czemu przeczą, *nota bene*, współcześni semiolodzy muzyki). Jej powiązania z konkretnymi znaczeniami i programami mają charakter luźnych i konwencjonalnych skojarzeń. Również pojęcia „składni” czy „gramatyki” mają wobec niej sens jedynie alegoryczny. Muzyka jest związana ze sferą życia emocjonalnego, nie jest wszakże jego bezpośrednią ekspresją. Jest właśnie jego ekspresją symboliczną, różną w swej istocie od ekspresji naturalnej, zwykłego, codziennego „sygnalizowania” uczuć, niesprowadzalną także do artystycznej autoekspresji. Muzyka mianowicie nie tyle wyraża modalne jakości uczuciowe (np. smutek czy radość), co przedstawia morfologię uczuć, ich dynamikę i strukturę formalną, wzorce ich ruchu i przebiegu<sup>13</sup>. Te ostatnie mogą być podobne czy wręcz identyczne w uczuciach o bardzo różnym charakterze. W poglądzie tym Langer nawiązuje wyraźnie do Hanslicka, a poprzez niego także do Hegla. Przypomnijmy, iż dla tego

<sup>12</sup> Por. M. Spitzer, wyd. cyt. s. 328-329.

<sup>13</sup> S.K. Langer *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki* A.H. Bogucka (tł.) Warszawa 1976 s. 324.

ostatniego muzyka była wyrazem czystej podmiotowości, jej swoistym „przyglądaniem się” samej sobie zarówno w aspekcie ciągłości jej przepływu, jak i w dążeniu do uporządkowania różnorodności. Z myślą Suzanne Langer związane jest także pojęcie „formy znaczącej” (*significant form*)<sup>14</sup>, które wkroczyło szeroko do refleksji o sztuce, w tym do muzykologii. Wszelako praktyczna użyteczność jej refleksji na obszarze tej ostatniej wydaje się tkwić wyłącznie w inspiracji do dalszych badań nad *z n a c z e n i e m* muzycznym, której to kwestii autorka nie rozwinęła. Langer wiązała ogólnie znaczenia emocjonalne muzyki z pewnymi formami, jakościami postaciowymi. W istocie rzeczy transformuje ona problematykę symbolu muzycznego – w zupełnym oderwaniu od konkretnych historycznych realizacji artystycznych – w problematykę ekspresji i jej form symbolicznych.

Do myśli Langer nawiązał polski muzykolog i filozof orientacji analitycznej Krzysztof Gucałski. Jego uwaga koncentruje się na klasyfikacji znaków, w ogólności i w obszarze muzyki, oraz na badaniu natury znaczeń muzycznych zwanych ekspresywnymi czy emocjonalnymi. Przypomnijmy, iż rezultatem przewodu myślowego przedstawionego w pracy doktorskiej autora<sup>15</sup> była rozłączna i wyczerpująca klasyfikacja znaków na czyste sygnały, symbole będące jednocześnie sygnałami oraz czyste symbole, przy czym za definicyjne określenie symbolu przyjęto zdolność przekazania odbiorcy nieznaną mu wcześniej koncepcji (wyobrażenia pojęciowego), „esencji rzeczy, zjawisk czy sytuacji”. Zjawisko ekspresji emocjonalnej w muzyce zostało zaklasyfikowane jako symbolizm o charakterze przedstawieniowym, oparty na podobieństwie formy. Muzyka jest „podobna” do uczuć. Słuchając jej, odnosimy wrażenie, iż dźwięki i ich emocjonalny wyraz są nierozdzielne. Kluczowym fragmentem rozprawy jest analiza i próba rozwiązania podstawowej aporii estetyki muzycznej, zawartej w słynnym stwierdzeniu Schopenhauera o właściwej muzyce „ogólności”, a zarazem „najściślejszej określoności”. Otóż w stwierdzeniu tym nie idzie o taką ogólność, jaka jest właściwa językowi zarówno po stronie samych symboli językowych, jak i przedstawianych przez nie koncepcji. Właściwym określeniem jest „abstrakcyjność” symboli przedstawieniowych (w tym muzyki), pojęta jako zdolność oderwania się od konkretnych przedmiotów, okoliczności, w tym rzeczywistych uczuć i ich przyczyn, i przedstawiania pewnych aspektów obiektu w niepowtarzalny sposób. Ta zdolność może łączyć się z daleko posuniętą specyficznością symbolu i jego znaczenia. Z pewnością to właśnie miał na myśli Schopenhauer, stwierdzając, iż muzyka „daje samo jądro, które poprze-

---

<sup>14</sup> Taż *Feeling and Form* New York 1953; por. E. Fubini *Historia estetyki muzycznej* Z. Skowron (tł.) Kraków 1997 s. 370-378.

<sup>15</sup> K. Gucałski *Znaczenie muzyki, znaczenie w muzyce* Kraków 1999.

dza wszelki kształt, czyli serce rzeczy”<sup>16</sup>, wyraża „niezliczone odcienie wszystkich namiętności i uczuć, radości, żałoby, miłości, nienawiści, strachu, nadziei itd., lecz wszystko niejako *in abstracto* i bez jakiegokolwiek rozróżnienia; mamy tu ich czystą formę bez materialnej treści, jakby tylko świat duchowy bez materii”<sup>17</sup>. Mendelssohn stwierdził celnie, iż to słowa są wieloznaczne, natomiast muzyka zgoła „zbyt określona”<sup>18</sup>.

W godnym uwagi dążeniu do logicznej precyzji terminów i klasyfikacji Gucałski poddaje słusznej krytyce praktykę przenoszenia w dziedzinę muzyki pojęć ze sfery semiotyki czy teorii literatury<sup>19</sup>. Prowadzi to często do zniekształcania ich pierwotnego sensu, nie przynosząc też żadnych korzyści dla wyjaśnienia procesów znaczeniowych w muzyce. Tak się dzieje szczególnie z terminami indeksu i metafory. O indeksowości w muzyce pisze, jak wiadomo, cała plejada semiotyków, wiążąc ją z najróżnorodniejszymi poziomami muzycznego dyskursu: począwszy od najdrobniejszych niuansów tempa, rubata, dynamiki czy intonacji jako „ekspresywnych w sensie fizycznym” (Lidov)<sup>20</sup>, skończywszy na wszelkiego rodzaju skojarzeniach stylistycznych czy kulturowych (Monelle)<sup>21</sup>. I tak na przykład naśladowanie w muzyce głosu kukułki „indeksuje” wiosnę, sygnałowe motywy myśliwskie „indeksują” polowanie, sarabanda „indeksuje” *decorum*, związane pierwotnie z dworem hiszpańskim. Tymczasem termin indeksu w jego właściwym, Peirce’owskim rozumieniu oznacza znak wskazujący na faktyczną, realną egzystencję jakiegoś przedmiotu, jakkolwiek może być ona przesunięta w czasie (stąd zresztą synonimiczne nazwy „wskaznika”, „symptomu”, „objawu”, „sygnału”). Istotnie, żaden zdrowy na umyśle meloman, słuchając na przykład finału *Koncertu skrzypcowego D-dur* Beethovena, nie oczekuje, iż wraz z pojawieniem się przykładowego naśladowania myśliwskich wezwań w rogach zza kulis orkiestrowej estrady wyskoczą niebawem zające. „(...) muzyka – stwierdza nie bez racji Gucałski – niczego nie sygnalizuje, a co najwyżej «opowiada o...», «wywołuje wyobrażenia...» itp., niczego faktycznego, rzeczywistego nie poświadczając”<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> A. Schopenhauer *Świat jako wola i wyobrażenie* t. I. J. Garewicz (tł.) Warszawa 1994, s. 406.

<sup>17</sup> Tamże, t. II J. Garewicz (tł.) Warszawa 1995, s. 643-644.

<sup>18</sup> [Cyt za:] K. Gucałski dz. cyt. s. 211-212.

<sup>19</sup> Tenże *Indeks i ikona, metafora i metonimia w muzyce* „Muzyka” 2005 nr I (196) s. 31.

<sup>20</sup> D. Lidov *Mind and Body in Music* „Semiotica” 66, 1/3, s. 69-97; por. R.S. Hatten *Interpreting Musical Gestures. Topics and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert* Bloomington 2004 s. 122.

<sup>21</sup> R. Monelle *The Sense of Music: Semiotic Essays* Princeton, New Jersey 2000; Tenże *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington 2006.

<sup>22</sup> K. Gucałski *Indeks i ikona...* dz. cyt. s. 43.

Podobnie dzieje się z pojęciem metafory, używanym nagminnie na określenie wszelkiego rodzaju podobieństwa. Językowe pojęcie metafory zakłada relację analogii czy podobieństwa między znaczeniem pierwotnym (literalnym) i znaczeniem wtórnym (metaforycznym), nadbudowanie tego drugiego na pierwszym. W muzyce – zdaniem Guczalskiego – taka relacja nie zachodzi. Można tu postawić oczywiście znak zapytania, nawiązując do błyskotliwych analiz Michaela Spitzera. Czy sensotwórcze napięcie między kontrapunktyczną normą języka dźwiękowego a harmoniczo-kontrapunktycznymi „błędami” (*solecisms*) i „niestosownościami” (*impertinences*) we wstępnym chórze Bachowskiej *Pasji według św. Jana* nie jest właśnie taką relacją znaczenia literalnego i metaforycznego<sup>23</sup>?

Można by skomentować metaforycznie tę krytykę, iż „mleko się rozlało”. Charakterystycznym i budzącym wątpliwości przykładem ekstensji pojęcia indeksu, krytykowanej przez Guczalskiego, są prace Raymonda Monellego. Tak na przykład – pisze Monelle – motyw opadającej sekundy od XVI wieku towarzyszył zwykle takim słowom, jak *pianto* czy *lagrime*. W XVIII wieku ideę płakania zastąpiła idea „westchnienia”. Motyw pierwotnie imitujący płacz zaczął „indeksować” emocje z nim związane: smutek, cierpienie, żal, stratę. Co więcej wszakże, wolna część *Symfonii „Jowiszowej”* Mozarta nie imituje, lecz wprost przedstawia (*resp.* „indeksuje”), poprzez swoje „metrum”, sarabandę: taniec o poważnym, dostojnym charakterze. Ów taniec, hiszpańskiego pochodzenia, związany był pierwotnie z tamtejszym dworem i jego *decorum*. Reprezentował styl wysoki, wyniosły. W mechanizmie semiotycznym muzycznego toposu, który przedstawia Monelle, pierwotne „ikony” lub „indeksy” – imitujące lub wskazujące na określone „obiekty” (płacz, fanfary myśliwskie lub wojskowe, taniec) – wtórnice „indeksują” znaczenia topiczne, ponieważ naśladują objawy uczuć lub „reprodukują styl i repertuar z jakiegoś miejsca”<sup>24</sup>. Trudno zaprzeczyć, iż tego rodzaju konstrukcje intelektualne niekiedy skrajnie upraszczają i trywializują mechanizm powstawania znaczeń muzycznych, zubożają ekspresywno-estetyczny sens muzyki. Ignorują przede wszystkim problematykę nacechowania semantycznego, znaczeniowej m o t y w a c j i znaku czy też konfiguracji znaków dźwiękowych. Owa motywacja może polegać na aluzji, sugestii, subtelnej więzi, analogii, aż po wyrazistą ikonizację. Symbol muzyczny znaczy poprzez swój „wygląd słuchowy”, swoją strukturę dźwiękową, zespół cech charakterystycznych. Niezaprzeczalną rolę odgrywają utrwalone przez wieki konwencje kulturowe, które semiotycy określają chętnie jako indeksalne. Wszelako mechanizm semiotyczny symbolu wydaje się skomplikowany

<sup>23</sup> M. Spitzer, dz. cyt. s. 16-21, 111-116.

<sup>24</sup> R. Monelle *The Sense of Music* dz. cyt. s. 17-18.

i niesprowadzalny do więzi przyczynowo-skutkowej czy utrwalonego nawyku kojarzeniowego. Symbol apeluje do sfery emocjonalnej i wyobraźni. Jest obdarzony znaczną siłą konatywną czy impresywną, w Jakobsonowskim sensie tej kategorii, wzbudza silne uczucia, a zarazem otwiera rozległą przestrzeń dla asocjacji i interpretacji. Jest ze swej istoty otwarty. Niemożliwa jest wyczerpująca egzegeza symbolu, ponieważ sfera, do której się odnosi, nie podlega bez reszty konceptualizacji. Można się do niej jedynie przybliżyć poprzez interpretacyjną metaforę.

W przeciwieństwie do pojęcia indeksu ekstensja pojęcia metafory ma jednak znacznie głębsze, filozoficzne wymiary. Wydaje się mianowicie związana z generalnym kryzysem myślenia metafizycznego w jego tradycyjnym, „ontoteologicznym” wydaniu, o którym pisze w swych pismach Jacques Derrida. Symbol w jego tradycyjnym ujęciu ma charakter bardziej ontologiczny i epifaniczny, tym samym stabilny i statyczny – choć jego romantyczne i XX-wieczne, hermeneutyczne pojmowanie ewoluowało właśnie ku dynamizmowi, procesualności i pozadyskursywnej nieokreśloności. Metafora jawi się jako pojęcie z szeroko pojętej sfery epistemologii, kojarzy się z aktywną rolą umysłu, wyobraźnią i językową inwencją, podmiotową wizją świata, przekraczaniem dziedzin. Kognitywistyka rozszerza pojęcie metafory na całokształt procesów poznawczych, wchłaniając w pojęciu „metaforycznego odwzorowania” terminy analogii, podobieństwa, wzoru, obrazu, projekcji, figury, tropu, wreszcie symbolu i mitu. Michael Spitzer definiuje muzyczną metaforę „jako relację między fizycznym, bliskim i znajomym a abstrakcyjnym, odległym i nieznanym. Relacja – stwierdza – płynie w przeciwnych kierunkach wewnątrz dwóch rzeczywistości, muzycznej recepcji i twórczości, i wciąga opozycyjne pojęcia «ciała». W recepcji teoretycy i słuchacze konceptualizują muzyczną strukturę poprzez metaforyczne odwzorowanie fizycznego doświadczenia cielesnego. W twórczości iluzja muzycznego ciała pojawia się poprzez kompozycyjną poetykę – retoryczne manipulacje normami gramatycznymi”<sup>25</sup>. Ten dwukierunkowy model pozwala autorowi połączyć w głębokiej i wielostronnej syntezie, obejmującej trzy formacje historyczno-stylistyczne – barok, klasycyzm i romantyzm – spojrzenie wewnątrzmuzyczne (metafora analityczna) i „międzydziedzinowe” (metafora historyczno-kulturowa, *cross-domain metaphor*).

<sup>25</sup> “I define musical metaphor as the relationship between the physical, proximate, and familiar, and the abstract, distal, and unfamiliar. This relationship flows in opposite direction within two realms of musical reception and production, and involves opposite concepts of «the body». With reception, theorists and listeners conceptualize musical structure by metaphorically mapping from physical bodily experience. With production, the illusion of a musical body emerges through compositional poetics – the rhetorical manipulation of grammatical norms”. M. Spitzer, dz. cyt. s. 4.

Problematyka symbolu muzycznego przejawia się wszakże we współczesnej muzykologii w przebraniu innych jeszcze pojęć. Warto wspomnieć choćby o koncepcji „gestów muzycznych” Roberta S. Hattena. W myśl definicji autora, są one złożonymi fenomenami muzycznymi, swoistą syntezą wzajemnie sprzężonych czynników dwojakiej proveniencji: *fizyczno-biologicznej* (cielesno-motorycznej i zarazem psychologiczno-kognitywnej) oraz *kulturowej*, w tym muzyczno-stylistycznej. Jako „wytwór pojedynczego ruchu lub skoordynowanego zespołu przedstawionych i/lub zawartych (ludzkich) ruchów” są integralne w swej „syntetycznej postaci” (*synthetic gestalt*) czy „postaciowej tożsamości” (*gestalt identity*). Cechuje je ciągłość, wewnętrzna logika wynikająca ze „zniuansowanego kształtowania, cieniowania oraz/lub gęstości”. Mają charakter kwalitatywny, jakościowy. Zawierają w sobie „założone działanie”, „umożliwiają nam wywnioskowanie dokładnej (aczkolwiek nienazywalnej) motywacji lub modalności”, a w niektórych wypadkach zdają się implikować czy wyobrażać osobę, postać czy charakter w jakiejś przedstawionej narracji, dramacie, opowieści. Nawet muzyczne przedstawienia natury (na przykład wiatru lub morza) mogą zawierać w sobie ów ludzki aspekt, uczuciową motywację, stanowić aluzję do wewnętrznych przeżyć<sup>26</sup>. Hatten wprowadza ponadto jeszcze dwa inne pojęcia: „toposu” i „tropu”. „*Topoi (topics)* to fragmenty muzyki, które wzbudzają jasne skojarzenia ze stylami, gatunkami i znaczeniami ekspresywnymi. *Tropy (tropes)* to interpretacyjna synteza na przykład przeciwstawnych skądinąd *topoi*, które są zestawiane w pojedynczym funkcjonalnym usytuowaniu lub momencie retorycznym”<sup>27</sup>. Podstawowym problemem analizy i interpretacji utworu muzycznego jest synteza tych trzech rodzajów muzycznych jednostek znaczeniowych, w której gesty są rozumiane jako pewne przewodnie syntetyczne całości obdarzone znaczeniem afektywnym. Stają się one czynnikiem energetycznego kształtowania muzyki w czasie; forma muzyczna w szerszej skali swej dramaturgicznej trajektorii jawi się jako „umotywowany dyskurs gestów tematycznych”. Przykładowo, w analizie finału *Sonaty fortepianowej c-moll K.457* Mozarta Hatten ukazuje, jak obsesyjne gesty westchnień („krańcowy przykład *Empfindsamkeit*”), graniczące z „łapaniem tchu” i „szlochem” – wspólnie z dramatycznymi wybuchami akordów, figurami lamentu, a wreszcie retorycznymi pauza-

---

<sup>26</sup> R.S. Hatten *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert* Bloomington 2004 s. 233-234.

<sup>27</sup> „(...) *topics* (patches of music that trigger clear associations with styles, genre, and expressive meanings) and *tropes* (the interpretive synthesis of, for example, otherwise contradictory topics that are juxtaposed in a single functional location or rhetorical moment)”. Tamże, s. 2-3.

mi i fermatami – kreują aurę rozpacz, emocjonalnego wyczerpania, tragizmu<sup>28</sup>. Jak widać, problematyka symbolu i ekspresji symbolicznej funkcjonuje w muzykologii pod najróżniejszymi nazwami.

O ile motywy, ruchy wyrazowe czy gesty stanowią niewątpliwie podstawowe, metaforyczno-symboliczne jednostki przebiegu muzycznego, o tyle pojęcie mitu, pojawiające się coraz częściej w rozważaniach muzykologicznych za sprawą takich badaczy, jak Eero Tarasti<sup>29</sup>, Scott Burnham<sup>30</sup>, Michael Spitzer<sup>31</sup>, a ostatnio Victoria Adamenko<sup>32</sup>, dotyczy głównie narracji muzycznej czy projekcji metaforycznej w szerokiej skali – zgodnie z sugestią Paula Ricoeura, iż mit nie jest niczym innym, jak symbolem rozwiniętym w opowieść. Tarasti operuje pojęciem „pierwotnej komunikacji mitycznej”, której pierwowzory muzyczne bada na przykładzie muzyki indiańskiej i rytuałów plemion południowej Ameryki, ale ewidentne przejawy widzi w europejskiej tradycji muzycznej – od renesansu tragedii greckiej jako zaczynu gatunku opery, poprzez operę rosyjską, dramat muzyczny Wagnera, symfonię Sibeliusa, późnoromantyczną, słowiańską muzykę programową, po ożywienie rosyjskich rytuałów u Strawińskiego. W swoich studiach opiera się głównie na metodologii strukturalistycznej: mitologicznej analizie Lèvi-Straussa, koncepcjach Algirdasa Greimasa, teorii komunikacji językowej Romana Jacobsona, teoriach narracji mitycznej Vladimira Proppa i Claude’a Bremonda. W badaniu paralelizmu między narracją mityczną i muzyczną prototypowym przykładem muzycznym są dlań poematy symfoniczne Liszta. Problematyka mitu w muzyce w obszernym, klasycznym już studium Tarastiego dotyczy najrozmaitszych poziomów muzycznego dyskursu – począwszy od brzmienia archaicznego instrumentu naśladowanego w kompozycji, poprzez podstawowe jednostki znaczeniowe – semy, mitemy czy „funkcje” Proppa, poprzez style muzyczne, modele narracji, aż po kategorie estetyczne, rodzajowe, gatunkowe (mityczność natury, mityczność heroiczna, magiczność, bajkowość, balladowość, legendarność, sakralność, demoniczność, fantastyczność, mistyczność, egzotyczność, prymitywność, narodowość, pastoralność, wzniosłość, tragiczność).

Zdaniem Scotta Burnhama, a w ślad za nim Michaela Spitzera, mityczna projekcja metaforyczna uwidacznia się w metajęzyku analitycznym. Obaj badają to zjawisko na przykładzie mitu *Eroiki* Beethovena i ujęć

<sup>28</sup> Tamże, s. 152-156.

<sup>29</sup> E. Tarasti *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetic of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky* Helsinki 1979.

<sup>30</sup> S. Burnham *Beethoven Hero* Princeton, N.J. 1995.

<sup>31</sup> M. Spitzer, dz. cyt. s. 50-54, 298, 311-313, 329.

<sup>32</sup> V. Adamenko *Neo-Mythologism in Music. From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb* Hillsdale, NY 2007.

analitycznych tego dzieła – począwszy od opozycji *Gang/Satz* (bieg, struktura) u A.B. Marksa, po „postępujące impulsy *pralinii*” w analizie Schenkera. Analitycy, podobnie jak słuchacze, zostają „wciągnięci w opowiadanie heroicznego opowiadań o *Eroice*”. Sprawa zaczyna się od poziomu samego tematu jako swoistego i lapidarnego symbolu bohatera, a sięga poziomu narracji muzycznej jako fabuły heroicznej oraz ostatecznej formy I części dzieła, w której zasadniczym problemem hermeneutycznym staje się reprzyza jako „powrót wydarzeń”. Jest ona interpretowana bądź to jako retrospekcja, wspomnienie wydarzeń „odkładające triumf do kody”, bądź to jako „powrót bohatera do domu” – lub też po prostu w analizie „odcinana”<sup>33</sup>. Spitzer rozpatruje problematykę romantycznego mitu muzycznego na przykładzie Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*<sup>34</sup>. Rolę motywu przewodniego analizuje na przykładzie motywu miecza i jego funkcjonowania w scenie dialogu Mimego i Wędrowca w I akcie Zygryfda oraz motywu „nici Norn” w prologu *Zmierzchu Bogów* jako nici losu czy też „rozżarzonej”, „płonącej” linii życia. Zasadniczym wnioskiem tych analiz jest funkcjonowanie motywów przewodnich nie jako statycznych symboli, dźwiękowych etykietek czy emblematów pojęć i przedmiotów, lecz w strumieniu czasowym, w narracyjnej ciągłości dzieła, w grze między muzyką, dialogiem i akcją. Związek życia i czasu w jego dynamicznym ujęciu, wyrażający się w metaforze muzyki jako życia i prymacie melodii, uważa Spitzer za kluczowy dla romantyzmu. W kontekście tych analiz konstytutywna dla mitu okazuje się finalna przemiana czasu w beczasową terażniejszość, linearnego w strukturalne, melodii w rytm o szerokiej skali. Rozpatrywana w tej perspektywie reprzyza formy sonatowej nie jest niczym innym, jak specyficznym dla mitu powtórzeniem, ponowną wewnątrzmuzyczną opowieścią. Czymże zaś jest świat muzyki, jak nie powtarzaniem dawnych i coraz to nowszych, przedziwnie trwałych muzycznych opowieści?

Śledząc w najogólniejszych zarysach przemiany pojęcia symbolu (i pojęć mu pokrewnych) w myśli humanistycznej XIX i XX stulecia, konstatujemy, iż pojęcie to nie tylko rozszerza i zwęża swój zakres, zmienia swe znaczenie w kontekście poznawczym różnych dziedzin naukowych, ale też ożywa i obumiera lub też przenosi swe znaczenie na pojęcie opozycyjne lub podrzędne – jak stało się z parą symbolu/alegorii w początkach romantyzmu (między Schellingiem i Friedrichem Schleglem) czy parą symbolu/metafory w II połowie XX wieku (między wczesnym i późnym Ricoeurem). W obliczu owych przemian wszelaka próba projektowania na nowo definicji tych terminów wydaje się przedsięwzięciem

<sup>33</sup> M. Spitzer, dz. cyt. s. 50, 328-329.

<sup>34</sup> Tamże, s. 315-319.

poznawczo chybionym i beznadziejnym. Zamiast o symbolu czy metaforze w ustalonym, zdefiniowanym znaczeniu, lepiej mówić o myśleniu symbolicznym (Eliade) czy projekcji metaforycznej (Spitzer).

Ze sceptycyzmem przyjmuję więc także próby klasyfikacji znaków muzycznych. Powstaje pytanie, czy zadanie jest w ogóle wykonalne, a gra warta świeczki. Wydaje się, iż właściwa droga wiedzie nie poprzez normatywne definicje i systematykę muzycznych jednostek znaczących, lecz bardziej holistyczne spojrzenie na dzieło muzyczne czy np. fenomen stylu historycznego. Przykłady takiego spojrzenia znajdują dziś np. w pisarstwie muzycznym Roberta S. Hattena i Michaela Spitzera. Jest ono możliwe tylko przez ugruntowane historycznie połączenie perspektywy analityczno-semiotycznej i hermeneutycznej.

W eseju zatytułowanym *Pojęcie* Barbara Skarga pisała:

(...) definicje na ogół mają nie tylko opisowy charakter, lecz także normatywny. Zmuszają nas zatem do używania pojęć w ten a nie inny sposób. W rezultacie zaczynamy je traktować jak dobrze ociosane wygładzone klocki, nadające się do różnych konstrukcji. Takie pojęcia nie są elastyczne, szybko też kostnieją, a wraz z nimi język. Zresztą, nie istnieje język terminologiczny. Bezspornie, mówiąc, staramy się uściślić to, co mamy na myśli, staramy się doprecyzować pojęcia, mamy jednak tę świadomość, że język nieustannie się zmienia, tworzy pojęcia nowe, a starym nadaje nowe znaczenia. Rozmaite więc definicje z czasem starzeją się, toteż odrzucamy je jako niepotrzebny balast<sup>35</sup>.

### Music as a Projection of World

This paper presents an evolution of the concepts of “symbol” and “metaphor” from Arnold Schering to Michael Spitzer. The two notions compete in Schering, although symbol, understood as “a musical image of spiritual sense”, ultimately achieves a slight ascendancy. The evolution and a certain convergence of the two concepts in the previous century is seen by the author of these remarks as a symptom of crisis of metaphysical thought in its traditional, “onto-theological” variety and an indication of a shift in the domain of the meaning of a work of music from ontological “epiphany” towards epistemological “world image”. In the face of this change, any attempt at a redefinition of the two concepts seems cognitively futile and hopeless. Instead of symbol or metaphor in a set and defined sense, it makes more sense to speak in terms of symbolic thinking (Eliade) or metaphoric projection (Spitzer).

In his criticism of mechanical transfer of concepts of general theory of sign into musicology and the doomed attempts of systemizing musical signs, the author postulates a holistic approach to the work of musical work or to the phenomenon of historical style. This is only possible through a historically-based combination of the hermeneutic and the analytical-semiotic perspective.

Leszek Polony – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

<sup>35</sup> B. Skarga *Ślad i obecność* Warszawa 2002 s. 147.