

Anna Brożek: O tak zwanym języku muzycznym

Pozapoznawcze funkcje pragmatyczne spełniane przez muzykę polegają na wyrażaniu lub wzbudzaniu nie określonych co do treści przekonań, lecz przede wszystkim przeżyć o charakterze emocjonalnym: uczuć i nastrojów. Co więcej, owe uczucia i nastroje „zawarte” w muzyce są właśnie również niedookreślone co do treści – pisze Anna Brożek w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Logos, czyli o filozofii języka”.

Kulawa analogia

Często można spotkać się z twierdzeniem, że muzyka jest językiem. Powiedzmy od razu, że twierdzenie to, wzięte literalnie i w ogólności, trudno uznać za prawdziwe. Jedną z istotnych funkcji języka jest stwierdzanie faktów i komunikowanie przekonań. Takich funkcji utwory muzyczne nie mogą spełniać, nie występują w nich bowiem zdania *sensu stricto* (pomijam tu z oczywistych względów muzykę z tekstem).

Jeśli więc mamy nadać twierdzeniu, że muzyka jest językiem, interpretację, w której mogłoby ono pretendować do prawdziwości, to musi to być interpretacja niedosłowna: metaforyczna (lub, jak kto woli: analogiczna). Taka interpretacja, w której za pomocą predykatu „język” nie przypisuje się muzyce cech ISTOTNYCH przysługujących „zwykłemu” językom, tylko mówi się o niej, że dzieli z językami pewne cechy STEREOTYPOWE. Z pewnością między wypowiedziami

językowymi a utworami muzycznymi istnieją pewne analogie, ale są to analogie ograniczone. Spróbujmy rozpatrzyć to zagadnienie na pewnych prostych przykładach.

Zgódźmy się, że językami *par excellence* są języki naturalne, takie jak język polski, język chiński czy język hopijski. Jakie są istotne pełnione przez te języki funkcje semiotyczne? Aby to zobrazować, załóżmy, że osoba *A* wypowiada, zwracając się do osoby *B*, zdanie „Alicja pięknie gra na skrzypcach” i że obie te osoby, *A* i *B*, jednakowo rozumieją to zdanie. Oznaczmy to zdanie jako zdanie *Z* i zauważmy najpierw, że zdanie *Z* jest poprawnym, a więc zbudowanym zgodnie z obowiązującymi regułami SYNTAKTYCZNYMI, zdaniem języka polskiego. W typowej sytuacji komunikacyjnej zdanie to wyraża pewne przeżycia osoby *A* i wzbudza pewne przeżycia (np. przyznanie, że rzeczywiście Alicja pięknie gra na skrzypcach) w osobie *B*. Wypowiedziane w pewnych okolicznościach zdanie *Z* spełnia więc pewne funkcje PRAGMATYCZNE: wyrażania i wzbudzania pewnych przeżyć. To jednak nie wszystko. Charakterystyczną cechą języków sensu stricto jest to, że są im przyporządkowane pewne konwencjonalne sensy: nazwa „Alicja” odnosi się do Alicji, nazwa „skrzypce” do pewnych skrzypiec, predykat „pięknie gra na” do pewnej relacji między ową Alicją a jej skrzypcami. Całe zaś zdanie *Z* stwierdza zachodzenie określonego stanu rzeczy. Na tym polega funkcja SEMANTYCZNA zdania *Z*. To właśnie dzięki spełnianiu tej funkcji – dzięki tym konwencjonalnie przyporządkowanym znaczeniom – zdanie *Z* nadaje się do wyrażenia takiego a nie innego przekonania osoby *A* i każdej innej osoby, która się tym zdaniem posłuży.

Rozważmy teraz przykład muzyczny. Załóżmy, że czwórka muzyków wykonuje, a publiczność słucha, VIII kwartetu smyczkowego Dymitra Szostakowicza. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że mamy tu duże podobieństwa do sytuacji wypowiedzania zdań. Po pierwsze, dzieło Szostakowicza ma pewną strukturę (albo – jak się zwykle mówi – formę): jest układem dźwięków i większych muzycznych całości: motywów, fraz, *etc.* Po drugie, muzycy wyrażają za pomocą swojej gry pewne przeżycia, a słuchacze różnych przeżyć pod wpływem słuchania tej gry doświadczają. Po trzecie, można doszukać się w utworze Szostakowicza pewnych sensów konwencjonalnie przyporządkowanych układom dźwięków. Kwartet rozpoczyna się np. od wielokrotnie powtarzanego motywu D-eS-C-H, w którym zaszyfrowane są inicjały imienia i nazwiska kompozytora w wersji niemieckiej (**D**mitri **S**hostakovitch).

Bliższe przyjrzenie się sprawie pokazuje jednak, że analogia jest niepełna lub wręcz, mówiąc dosadnie, kulawa.

Quasi-język

Owszem, zarówno wypowiedzi językowe, jak i utwory muzyczne mają pewną strukturę (syntaktykę). JAKĄŚ strukturę ma jednak każdy przedmiot złożony z części: właśnie owe części i ich ułożenie wyznaczają tę strukturę. Skrzypce np., na których gra Alicja z naszego zdania Z, złożone są – mówiąc w skrócie – z dwóch płyt połączonych boczkiem, z gryfu oraz z czterech strun rozpiętych między strunnikiem, podstawkiem i kołkami; dochodzi do tego oczywiście smyczek (choć można już dyskutować, czy aby na pewno smyczek jest częścią

skrzypiec...). Skrzypce mają więc – podobnie jak wypowiedzi językowe – pewną strukturę, ale chyba nikt nie nazwałby skrzypiec z tego tylko tytułu „wyrażeniem językowym”.

Tu jednak muzycy, teoretycy i muzykologowie słusznie mogą zaoponować: w utworach muzycznych jest coś więcej niż JAKAŚ struktura. Utwory muzyczne komponuje się zwykle według przyjętych z zewnątrz lub stworzonych przez siebie reguł. Reguły te zaś pozwalają na pewne połączenia dźwięków, a zabraniają innych – zupełnie jak reguły gramatyki dla języków etnicznych. Takie zestawy reguł można podać dla danej epoki, grupy twórców, jednego kompozytora lub nawet jednej kompozycji, a nazywa się je w muzyce (ale i w innych sztukach, pod tym względem podobnych) „językiem” lub „stylem” epoki, szkoły kompozytorskiej, czy indywidualnego twórcy. Najtrwalszym w muzyce zachodniej systemem reguł jest tzw. system dur-moll, który dominuje w repertuarze filharmonicznym z XVIII i XIX wieku, ale także we współczesnej muzyce rozrywkowej. Reguły takiego a nie innego „generowania” dźwięków są na tyle wyraźne, że można nauczyć ich przestrzegania nawet sztuczną inteligencję, która coraz lepiej radzi sobie z tworzeniem sonat np. „w stylu Mozarta” lub „w technice dodekafonicznej”.

Syntaktyka jednak – to za mało. Aby jakiś złożony przedmiot wolno było nazwać „językiem”, musi on ponadto spełniać – jak mówią zgodnie logicy i gramatycy – pewne funkcje semantyczne, a więc musi mieć pewien sens: musi coś znaczyć, coś oznaczać. Jest jasne, że skrzypce Alicji niczego nie oznaczają (o ile nie ustanowi się *ad hoc* jakiejś konwencji semiotycznej). A jak się ma pod tym względem sprawa z muzyką? Czy utworom muzycznym wolno przypisać spełnianie funkcji semantycznych? Czy wolno powiedzieć, że coś oznaczają?

Bywa, rzecz jasna, w dziejach muzyki, że do utworów muzycznych lub ich części konwencjonalnie „dołącza się” znaczenia. Zabieg taki został na przykład zastosowany przez Wagnera w jego dramatach muzycznych; na takiej myśli, zdaje się, oparta była barokowa teoria afektów. Podobnie jest ze wspomnianym muzycznym „podpisem” Szostakowicza i motywem B-A-C-H, który stał się symbolem stosunkowo trwałym, wykorzystywanym przez wielu twórców, chcących złożyć hołd lipskiemu kantorowi. Czasem zresztą zamiast wyraźną konwencją można posłużyć się delikatną aluzją. W utworach Chopina nie ma prawie cytatów, a jednak nikt nie ma wątpliwości, że ich treścią jest Polska. Treść ta jest na tyle wyraźna, że muzyka Chopina była zakazana w czasie niemieckiej okupacji.

Mimo tych wszystkich ewidentnie pełnionych przez muzykę funkcji – utwory muzyczne nie znaczą tak, jak robią to wypowiedzi językowe. Nie można za ich pomocą niczego określonego twierdzić, pytać, czy rozkazywać. Tak zwane zdania muzyczne nie mają żadnego ładunku poznawczego, niczego wyraźnego o świecie nie stwierdzają. Dlatego właśnie mówić można co najwyżej o quasi-języku muzycznym.

Skądinąd także w odniesieniu do funkcji pragmatycznych *quasi*-języka muzycznego narosło sporo nieporozumień, które warto usunąć. Zdanie „Alicja pięknie gra na skrzypcach” nadaje się do wyrażenia przekonania kogoś, kto to zdanie wypowiada, że Alicja pięknie gra na skrzypcach. Powtórzmy: wypowiedzenie zdania *Z* wyraża przekonanie osoby wypowiadającej zdanie *Z*, że zachodzi stan rzeczy stwierdzany przez zdanie *Z*. Na tym właśnie polega swoista dla języka funkcja pragmatyczna. Oczywiście wypowiedź „Alicja pięknie gra na

skrzypcach” może ponadto wyrażać np. zadowolenie osoby, która wypowiada te słowa, z tego, że Alicja pięknie gra na skrzypcach, albo wzbudzać uznanie dla Alicji u osoby, która to zdanie słyszy i rozumie.

Odróżnijmy te dwie odmiany funkcji pragmatycznych i nazwijmy wyrażanie lub wzbudzanie przekonań (ogólniej: postaw propozycyjalnych) „poznawczymi funkcjami pragmatycznymi”, a pozostałe – „funkcjami pragmatycznymi pozapoznawczymi”. Możemy teraz powiedzieć trochę ściślej niż poprzednio, że *quasi*-język muzyczny nie spełnia żadnych funkcji semantycznych, a spośród językowych funkcji pragmatycznych spełnia co najwyżej funkcje pozapoznawcze.

Obrazowanie życia uczuciowego

Pozapoznawcze funkcje pragmatyczne spełniane przez muzykę polegają na wyrażaniu lub wzbudzaniu nie określonych co do treści przekonań, lecz przede wszystkim przeżyć o charakterze emocjonalnym: uczuć i nastrojów. Co więcej, owe uczucia i nastroje „zawarte” w muzyce są właśnie również niedookreślone co do treści. Co mam na myśli?

Mówi się czasem, że Szostakowicz skomponował VIII kwartet smyczkowy, aby wyrazić: (a) przerażenie okropnościami wojny, a w szczególności widokiem zrujnowanego Drezna, w którym kompozytor mieszkał w czasie tworzenia utworu; (b) rozpacz wywołaną pogarszającym się stanem zdrowia; wreszcie (c) bezradność wobec dylematów moralnych obywatela totalitarnego państwa (sowieckiej Rosji). Skąd to jednak wiadomo? Czy dlatego, że utwór ten jest w tonacji mollowej (c-moll), a więc „ponurej”? Czy dlatego, że otwiera go

część w tempie *Largo*? Ale w tonacji c-moll i w tempie *Largo* jest 20 preludium Fryderyka Chopina, a nikt nie powie, że wyraża ono przeżycia (a)-(c).

Przedmiotu przeżyć wyrażanych w kwartecie VIII możemy co najwyżej domyślić się, gdy znamy pewne szczegóły z życia kompozytora: że skomponował ten utwór faktycznie będąc w Dreźnie, że faktycznie przerażony okropnościami wojny i bezradny wobec totalitarnej maszyny, która zaważyła na całym jego życiu. Tego, czy kwartet VIII rzeczywiście zgodnie z intencją Szostakowicza wyraża przeżycia o takich a nie innych treściach – moglibyśmy się dowiedzieć co najwyżej z jego własnych deklaracji. Kiedy zaś nie mamy takiej wiedzy o życiu i intencjach twórcy, sprawa przedmiotu przeżywanego przeżyć może pozostać całkowicie we mgle luźnych skojarzeń i domysłów.

Ostatecznie bowiem wyrażane i wzbudzane za pomocą muzyki przeżycia emocjonalne są właśnie „bezprzedmiotowe” – inaczej niż uczucia i nastroje, z którymi mamy do czynienia w życiu codziennym. Na co dzień smucimy się z jakiegoś powodu, np. cierpienia bliskiej osoby, cieszymy się na jakieś pozytywnie przez nas oceniane wydarzenie. Przeżycia wyrażane w muzyce tych obiektów nie ma, nie są nam w każdym razie przez samą muzykę narzucone. Ta „bezprzedmiotowość” przeżyć nie przesądza jednak o tym, że muzyczne nastroje i emocje są całkowicie niedookreślone co do jakości. Przeciwnie, stosunkowo dobrze identyfikujemy je i odróżniamy – niektórzy twierdzą nawet, że tych jakości emocjonalnych w muzyce jest tak wiele, że języki etniczne nie są narzędziem dość czułym, aby je trafnie opisać.

Nieprzekonanym polecam posłuchanie VIII kwartetu Szostakowicza i próbę oceny jego aury emocjonalnej. Możemy nie wiedzieć, przez kogo utwór ten został napisany i że został dedykowany ofiarom wojny, ale nie możemy zaprzeczyć, że wyraża on w częściach skrajnych smutek i rezygnację, a w częściach środkowych niepokój i rozdarcie. A w każdym razie na pewno bardziej te przeżycia niż radość i błogość.

Owa bezprzedmiotowość emocji i nastrojów obecnych w muzyce ma jeszcze jedną zaletę: muzyka trafić może do każdego, kto te przeżycia, niezależnie od tego, na co by je skierował, jest w stanie w sobie wzbudzić lub przedstawić. Z tego względu tzw. język muzyczny jest narzędziem uniwersalnym – o wiele bardziej inaczej niż język polski, chiński czy hopijski.

Pozostaje jeszcze pytanie: jak to się dzieje?

Najpierw należy wyraźnie odróżnić wyrażanie w czymś przeżyć od wzbudzania przez coś przeżyć. Wyrażać jakąś myśl w wypowiedzianym zdaniu może tylko nadawca tego zdania. Z kolei wzbudzać jakąś myśl może to zdanie tylko w odbiorcy. Wzbudzanie przeżyć przez czyjeś wypowiedzi trzeba jednak odróżnić od rozumienia tych wypowiedzi. Możemy rzecz jasna zrozumieć wypowiedziane przez kogoś zdanie, ale go z jakichś powodów nie uznać za prawdę. Postawy pragmatyczne wobec utworów muzycznych są tu znów analogiczne: twórca może swoje przeżycia w utworze wyrażać (warto dodać, że w wypadku wykonań tradycyjnych utworów muzycznych mamy zwykle do czynienia ze splotem przeżyć wyrażanych przez kompozytora i wykonawcę), a w słuchaczach utwór ten może pewne przeżycia wzbudzać. Wzbudzenie nastroju lub uczucia należy jednak odróżnić od

„zrozumienia” danego utworu pod względem zawartości emocjonalnej: od uświadomienia sobie, że utwór ten takie a nie inne przeżycia „zawiera”.

Nie ulega wątpliwości, że niekiedy potrafimy bardzo określoną co do jakości zawartość emocjonalną jakiegoś utworu zidentyfikować nawet wtedy, gdy żadne składające się na tę zawartość przeżycia nie zostały w nas przez ten utwór wzbudzone (gdyż np. słuchaliśmy go „na chłodno”, uchem analitycznym) ani też nie mamy prawa podejrzewać, że przeżycia te były udziałem twórcy. Najrozsądniejszym wyjaśnieniem tego fenomenu jest przyjęcie, że muzyka w pewien sposób odwzorowuje – OBRAZUJE – poszczególne przeżycia a także całe przebiegi życia emocjonalnego. Nasze życie duchowe ma w każdym momencie jakąś „barwę”, jakieś tempo i jakieś nasilenie, które pod wpływem różnych czynników ulegają ciągłym fluktuacjom. Nie bez powodu psychologowie od dawna mówią o „strumieniu przeżyć”. Analogicznie utwory muzyczne: za pomocą manewrowania barwą, tempem, głośnością – a także harmonią i długością trwania dźwięków – kompozytorzy i wykonawcy są w stanie odwzorować – a w konsekwencji jakoś zobrazować – najrozmaitsze fenomeny psychiczne.

To dzięki temu muzyka, choć nie dostarcza nam wiedzy o świecie zewnętrznym, ma tak potężny wpływ na nasze życie duchowe.

Anna Brożek

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
