

Znaczenie, emocje, narracja: jednostkowość dzieła muzycznego¹

1.

John A. Sloboda pisał, że znaczenie i emocje są najważniejszymi elementami doświadczenia muzycznego². Niniejszy artykuł dotyczy obu tych kwestii w odniesieniu do narratologii kognitywnej, jako że jest próbą odpowiedzi na trzy główne pytania. Po pierwsze, kiedy możemy mówić o narracyjności w odniesieniu do dzieła muzycznego? Po drugie, kiedy muzyka znaczy? Po trzecie zaś, w jaki sposób nasze emocje przekładają się na owo znaczenie i w jakim stopniu warunkują naszą interpretację?

W badaniach nad potencjałem narracyjnym muzyki poruszamy się na pograniczu narratologii, muzykologii oraz teorii intermedialnych. Nie ma na przecięciu tych obszarów zgody co do zakresu pojęcia narracji, a rozpoznania narratologii postklasycznej, w której sytuują się kognitywistyczne teorie narracji, w najszerszym zakresie stosowane są w badaniach z zakresu sztuk audiowizualnych. W ujęciu Marie-Laure Ryan narracja stanowi konstrukt kognitywny; badaczka rozróżnia „bycie narracją” [*being a narrative*] od „charakteryzowania się narracyjnością” [*possessing narrativity*]³. Píše ona tak:

„Proponuję rozróżnienie pomiędzy »byciem narracją« [*being a narrative*] a »charakteryzowaniem się narracyjnością« [*possessing narrativity*]. Cechę »bycia narracją« można odnieść do każdego obiektu semiotycznego, stworzonego z intencją wywołania skryptu narracyjnego⁴ w umyśle odbiorcy. »Charakteryzowanie się narracyjnością«, z drugiej strony, oznacza bycie zdolnym do wywołania takiego skryptu. Dodatkowo samo życie, obrazy, muzyka lub też taniec mogą charakteryzować się narracyjnością w dosłownym znaczeniu”⁵.

W ten sposób akt reprezentacji jest powiązany z wytwarzaniem w umyśle odbiorcy obrazu mentalnego. Obraz ów rozumiem jako specyficzny rodzaj mentalnej reprezentacji, zbiór powiązanych ze sobą informacji, rozwijających się wraz ze skojarzeniami i wspomnieniami, które towarzyszą odbiorowi dzieła i które zawsze mają ładunek

¹ Projekt finansowany w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2014–2016. Serdecznie dziękuję dr. Piotrowi Podlipniakowi za lekturę i cenne uwagi.

² J.A. Sloboda, *The Musical Mind: The Cognitive psychology of music*, Oxford 1985.

³ M.-L. Ryan, *On Defining Narrative Media*, „Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative”, nr 6, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/marielaureyan.htm> (z dn. 27.05.2015). Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, są moje – J.B.

⁴ Ryan rozumie skrypt jako konstrukt mentalny o konkretnych właściwościach. Sam konstrukt stosuje jednak synonimicznie do obrazu mentalnego, co skutkuje brakiem precyzji terminologicznej. Traktując kategorię reprezentacji jako szerszą i nadrzędną względem obrazu mentalnego, w dalszej części artykułu będę odnosić się do tego ostatniego pojęcia.

⁵ Eadem, *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*, Lincoln and London 2004, s. 9.

emocjonalny⁶. „Obrazowanie mentalne – pisze Rembowska-Płuciennik – służy nie tyle skonstruowaniu jakościowo wyraźnych quasi-perceptualnych wyobrażeń świata na podstawie opisu, ile nadaje samemu procesowi czytania [lub ogólniej: odbioru dzieła – J.B.] i rozumienia charakter sensualny”⁷.

Ryanowski obraz mentalny składa się z określonych elementów: badaczka pisze o świecie podlegającym nieprzypadkowym zmianom, w którym znajdują się obiekty, i o postaciach działających, mających swoje motywacje⁸. Dodatkowo obraz taki musi pozwolić na rekonstrukcję motywacji, relacji przyczynowo-skutkowych – tworzyć swoisty bodziec⁹. Podczas gdy dla dzieła literackiego są to aspekty stałe, odbiór dzieła muzycznego i modele jego interpretacji okazują się zależne od czynników historyczno-kulturowych¹⁰. Muzyka (absolutna) na planie ogólnym traktowana jest przeważnie jako sztuka autoreferencjalna, która nie tworzy odniesień do jakości pozamuzycznych, kwestia jej narracyjności jest zatem dość złożona.

Inaczej jest w przypadku, gdy muzyka łączy się z tradycyjnym medium narracyjnym (tekstem), które służy jako przekazańnik pewnej treści (casus muzyki wokalne, wokalo-instrumentalne: pieśni, opery, musicalu itd.). Uogólniając, mamy tu do czynienia między innymi z transpozycją pewnej niemuzycznej narracji do medium muzyki, czego przykładem jest *Wesele Figara* Mozarta jako operowa adaptacja utworu Beaumarchais’go. W takich przypadkach opera zasadza się na dialogu z oryginałem, poprzez częściowe jego zaadaptowanie i przeniesienie. Jeśli możliwe ma być rozważenie muzyki w kontekście narracyjności, w którym kompozycja¹¹ tworzy bodziec warunkujący zaistnienie owego obrazu mentalnego złożonego z wymienionych przez Ryan elementów, przykład muzyki programowej wydaje się idealny.

Przez pojęcie muzyki programowej rozumiem wyłącznie dzieło instrumentalne stworzone w związku z pozamuzycznym programem, tłumaczące strukturę utworu „sytuacją narracyjną”. Funkcję programu spełnia zazwyczaj rozwinięty komentarz o charakterze literackim (jak w *Symfonii fantastycznej* Hectora Berlioz’a), ale może się on też ograniczać jedynie do wskazania określonego elementu rzeczywistości (*Moja ojczyzna* Bedřicha Smetany) lub też innych źródeł inspiracji – literatury, filozofii, sztuki. Do inspiracji

⁶ Na temat nierozzerwalności obrazowania mentalnego i aspektu emocjonalnego zob. T.B. Rogers, *Emotion, Imagery and Verbal Codes. A Closer Look at an Increasingly Complex Interaction* [w:] *Imagery, Memory and Cognition. Essays in honor of Allan Paivio*, red. J. Yuille, New York 1983, s. 285-305. Rembowska-Płuciennik traktuje związek dzieła, obrazu mentalnego i emocji jako dynamiczną, wielokierunkową interakcję trzech kodów mentalnych, współuczestniczących w procesie odbioru. Zob. M. Rembowska-Płuciennik, *Wizualne efekty i afekty. Obrazowanie mentalne a emocjonalne zaangażowanie czytelnika*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 124.

⁷ M. Rembowska-Płuciennik, op. cit., s. 132–133.

⁸ Eadem, *On Defining Narrative Media...*, op. cit.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Zob. na przykład model Wernera Wolfa, w którym badacz przedstawia gradacyjność różnych obszarów w kontekście ich skodyfikowania: W. Wolf, *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildener Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermediären Erzähltheorie* [w:] *Erzähltheorie transgenerisch, intermediell, interdisziplinär*, pod red. Very Nünning, Ansgara Nünninga, Tier 2002, s. 23–104.

¹¹ Pisząc w dużym uproszczeniu, mam na myśli falę akustyczną interpretowaną przez podmiot słuchający jako zjawisko muzyczne bądź też językowe.

literackich, najliczniej reprezentowanych, należą choćby *Romeo i Julia*, *Hamlet* czy *Makbet* Richarda Straussa lub też *Tasso* i *Prometeusz* Franza Liszta. Z inspiracji filozoficznych powstało *Also sprach Zarathustra* Straussa, z kolei inspiracje plastyczne legły u podstaw *Wyspy umarłych* Sergieja Rachmaninowa według Arnolda Böcklina. Z zakresu programowości wyłączam zarówno utwory zasadzające się na imitacji (*Kukułka* Louisa-Claude'a Daquin lub popularny *Łot trzmiela* Nikołaja Rimskiego-Korsakowa), jak i te, w których element programowy polega wyłącznie na emocjonalnym określeniu nastroju (*Muzyka żałobna* Witolda Lutosławskiego). Robię takie zastrzeżenie, ponieważ zakładam, że istota programowości nie zasadza się na imitacji, lecz na subiektywnym odniesieniu się twórcy do konkretnego zjawiska¹². Na potrzeby niniejszych rozważań chciałabym roboczo wyodrębnić dwie koncepcje programowości: Berliozowską i Lisztowską.

2.

Francuski kompozytor przywiązywał ogromną wagę do programu, starannie układając tekst literacki, który streszczał problematykę utworu. W 1830 roku, przed premierą *Symfonii Fantastycznej: Epizodu z życia artysty*, Berlioz opublikował komentarz w „Le Figaro”, w którym czytamy:

„Autor imaginuje sobie, że młody muzyk, dotknięty chorobą ducha, którą znany pisarz nazywa niejasną namiętnością, po raz pierwszy widzi kobietę, w której postaci jednoczą się wszystkie wdzięki wyobrażonego przez mężczyznę ideału – i zakochuje się w niej. Z powodu dziwnej anomalii ukochane wyobrażenie zawsze powiązane jest w umyśle artysty z muzyczną ideą, w której rozpoznaje on pewnego rodzaju namiętność, lecz obdarzoną szlachetnością i wstydlivością, które to cechy mężczyzna przypisuje obiektowi swej miłości.

Ów melodyczny obraz i jego model nieustannie artystę prześladują, niczym podwójna *idée fixe*. To wyjaśnia ciągłe powracanie we wszystkich częściach symfonii melodii otwierającej pierwsze *allegro*. Przejście ze stanu sennej melancholii, zakłócanej przez pojedyncze, gwałtowne wybuchy nieuzasadnionej radości, delirycznej/bezpamiętnej namiętności, wraz z wybuchem furii i zazdrości, delikatności, łez i religijnej pocięchy – wszystko to tworzy temat pierwszej części”¹³.

Mamy tu zatem pewne autobiograficzne elementy, wprowadzenie do fabuły dzieła, powiązanie postaci ukochanej kobiety z charakterystyczną frazą melodyczną, a wszystko to zasygnalizowane na planie kompozycyjnym. W ten sposób powracamy do kategorii „opowiadalności” [*tellability*]. Dzięki komentarzowi autora – i innym ekstradiagetycznym środkom – współczesny krytyk może określić symfonię Berlioz jako opowieść o artyście, który, zrozpaczony z powodu nieodwzajemnionej miłości, postanowił się otruć.

Idée fixe odgrywa w twórczości autora *Symfonii Fantastycznej* rolę deskrypcji podmiotowej: intencjonalnej reprezentacji określonej postaci. Dzieło „opowiada”, konstruuje pewną historię za pomocą leitmotywów (powracających fraz związanych z konkretną postacią, miejscem, ideą), melodii, rytmu, dynamiki, tempa, artykulacji etc. Co istotne

¹² Zob. na przykład P. Kivy, *Sound and Semblance: Reflection on Musical Representation*, Princeton 1991, s. 17.

¹³ H. Berlioz, *Symphonie Fantastique*. The Symphony's Programme. Extracts from the *Memoirs*, <http://www.hberlioz.com/Scores/fantas.htm> (dostęp: 09.08.2015).

jednak, „właściwa” interpretacja jest narzucona przez notę programową, która dokładnie wyjaśnia nam *intentio auctoris*. Znajomość owego „zarysu” dzieła warunkuje zatem jego odbiór, a wpisany w partyturę program tworzy integralną część kompozycji i funkcjonuje jako plan ukończonej już symfonii, wypełnienie „luk” wynikających ze specyfiki medium.

Liszt nie podzielał obaw Berlioz’a co do nietrafnych interpretacji swoich dzieł i nadał programowi nieco inną funkcję. Wystrzegając się nadmiernej przedstawieniowości, kompozytor wskazywał jedynie nadrzędną ideę, ukierunkowywał emocje ujawniające się w kontakcie z „czystą muzyką”. Tytuł czy literacki komentarz nie miały więc streszczać fabuły, a jedynie sugerować określoną sferę ideową, dotyczącą konkretnej postaci lub zjawiska. We wstępie do *Lat pielgrzymstwa* (1855) czytamy:

„Wręcz ze swym rozwojem muzyka instrumentalna wyzwala się z pierwszych pęt, staje się coraz bardziej przepojona tą idealnością, która charakteryzuje perfekcyjność sztuk plastycznych, by stać się nie tylko prostą kombinacją dźwięków, lecz językiem poetyckim, być może bardziej niż sama poezja odpowiednim do wyrażenia wszystkiego, co przekracza w nas utarty horyzont; wszystkiego, co wymyka się analizie, wszystkiego, co przyciąga niedostępną głębię, niezniszczalne naleciałości, nieskończone przeczucia. Ten właśnie problem (...) kieruję raczej do kilku osób niż do tłumu; (...) do niewielkiej liczby tych, którzy pojmują cele sztuki wyższe niż (...) powierzchowną rozrywkę przemijających uciech”¹⁴.

Postulat ten znajduje swoją realizację między innymi w symfonii *Faustowskiej*, która wyraża pewną ideę, spójną koncepcję, nie jest ona jednak opowieścią opartą na relacjach przyczynowo-skutkowych. Liszt „przepisuje” na środki muzyczne własną interpretację dzieła Goethego: istotny jest tu sam temat, podczas gdy tekst literacki pozostaje kontekstem. Ów muzyczny „portret” staje się interpretacją psychologiczną; zakładamy, że odbiorca zna fabułę dzieła Goethego i potrafi w jej kontekście – również w kontekście tamtejszych relacji przyczynowo-skutkowych – odczytać koncepcję Liszta.

Zamysł kompozytora polega na sportretowaniu Mefistofelesa jako odbicia Fausta w krzywym zwierciadle. Osiągnięty jest on, po pierwsze, poprzez użycie analogicznej formy sonatowej w przypadku obu części (*Fausta* i *Mefistofelesa*). Po drugie, część *Mefistofeles* opiera się na odpowiednio zmodyfikowanych tematach z *Fausta*. Jest to gest bardzo wymowny, jako że finałowa część zazwyczaj wprowadza nowy materiał dźwiękowy. Liszt używa odmiennej artykulacji, instrumentacji, tempa *etc.*; stosuje *pizzicato*, ornamenty (tryle, obiegniki, *appoggiatury*), szybkie przebiegi chromatyczne, wysokie rejestry (np. użycie fletu *piccolo*). Wszystko to zmienia poważny, niekiedy nawet uroczysty charakter pierwszej części. Żywa, delikatna rytmika trzeciej części buduje atmosferę drwiny, ironii, groteski, a nawet parodii¹⁵. W ten sposób Mefistofeles jest sportretowany jako osobliwy, destrukcyjny chochlik, *anty-Faust*: „część tej siły, która zła pragnąc,

¹⁴ B. Morrison, *Franz Liszt: Illustrated Lives of the Great Composers*, London 2014, s. 49.

¹⁵ Za Zofią Lissą rozumiem kategorię groteski muzycznej jako „destrukcję układów, które uważamy za normalne”, tu: cytatów *Faustowskich*. Specyficzną odmianę groteski stanowi destrukcja dawnych kompozycji, związana ściśle z elokwencją słuchacza, co zbliża tę kategorię do parodii muzycznej. Zob. Z. Lissa, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965, s. 45–47.

wiecznie dobro czyni". Utwór sam w sobie nie zawiera „zmian w narracyjnym świecie”¹⁶, by zacytować Ryan, ale jednocześnie staje się ich wynikiem.

Wszystko to odnosi się do muzyki programowej, istnieją jednak inne sytuacje, które pozwalają znaleźć w pewnym zakresie wspólny mianownik, intersubiektywny poziom interpretacji. Skupię się na przypadkach, które uznaję za najwymowniejsze. Wspominałam Lisztowskiego *Mefistofelesa*, w którym już sam diabeł ma w retoryce muzycznej całą gamę ekwiwalentów. Chodzi między innymi o użycie odpowiednich przebiegów interwałowych, kolorystyki (dominacja instrumentów o niskim, infernalnym brzmieniu i ciemnej barwie, na przykład puzonów) lub też w ogóle tonacji (według XIX-wiecznych teoretyków ze sferą śmierci, strachu, piekła i demonizmu związana była tonacja f-moll). Średniowieczna formuła *diabolus in musica* odnosi się do brzmienia trytonu, natomiast popularne w XVII wieku opadające przebiegi chromatyczne tworzyły figurę *passus duriusculus*. Do innych przykładów dość jednoznacznej symboliki należy choćby dźwięk fanfar ewokujący zwycięstwo, brzmienie rogu, wiązane z polowaniem lub też ogólniej: dworskimi rozrywkami. Dzięki podobnym rozwiązaniom kompozytorzy mieli silny wpływ na późniejsze interpretacje ich dzieł – analogicznie do średniowiecznego i renesansowego malarstwa, z intensywnie rozbudowaną warstwą alegoryczno-symboliczną.

Oprócz dość jednoznacznych środków retorycznych warto zasygnalizować istnienie dzieł interpretowanych w kontekście intertekstualności. Wielu kompozytorów cytuje inne muzyczne kompozycje, grając z tradycją, konwencją lub też stylem innego autora. Kultura, w jakiej tworzą, często ma niebagatelny wpływ na rodzaj ich twórczości. Chociażby w przypadku Chopina, w którego twórczości pojawia się wiele różnorodnych nawiązań do muzyki ludowej. *Fantazja A-dur na tematy polskie* opus 13 zawiera trzy główne tematy, z czego dwa są tworzone przez tradycyjne melodie. Pierwsza, *Już miesiąc zaszedł, psy się uspiły*, to fragment wzięty z ballady Franciszka Karpińskiego *Laura i Filon* (ulubionej pieśni matki Chopina)¹⁷, druga to kujawiak *Idzie Jasio do Torunia*. Ukraińska kołomyjka, opracowana przez Karola Kurpińskiego w *Elegii na śmierć Tadeusza Kościuszki*, też się tu pojawia, nadając tej części mocno patriotyczny wydźwięk.

Zinterpretowałam ten fragment muzyki instrumentalnej jako posiadający aspekt patriotyczny – nie ze względu na tekst lub też komentarz odautorski, lecz w odniesieniu do samej melodii, którą „odkodowałam” i uznałam za istotną kulturowo. Można zatem zauważyć, że w powyższych przykładach – czy to w muzyce programowej, utworach posługujących się figurami retorycznymi, symboliką, czy też tych zawierających odniesienia intertekstualne – pojawia się istotny dla naszych rozważań wspólny mianownik: obecność kodów, z których odczytaniem kompetentny słuchacz nie powinien mieć problemów. W przypadku utworu Liszta istotna jest znajomość dzieła Goethego i umiejętność takiego zanalizowania przekształconych przez kompozytora motywów Fausta i Mefista,

¹⁶ M.-L. Ryan, *On Defining Narrative Media...*, op. cit.

¹⁷ Zob. pieśń ludowa oraz Chopinowska transpozycja: <https://www.youtube.com/watch?v=EbY95g4XaO4>, <https://www.youtube.com/watch?v=u4Gm9zDlcOI> (dostęp: 15.08.2015).

by możliwe stało się odczytanie owej muzycznej interpretacji dzieła literackiego. W przypadku utworów, w których kluczową rolę odgrywają figury retoryczne, ich znajomość jest niezbędna, podobnie jak w interpretacji utworu Chopina niezbędna jest znajomość polskiej kultury i pieśni ludowych, bez których odczytanie intertekstualnych odniesień byłoby niemożliwe.

Obraz mentalny tworzący się w umyśle słuchacza jest uzależniony od jego wiedzy, ale występuje w każdej sytuacji odbioru – a zatem samo jego pojawienie się nie będzie już zależne od kompetencji¹⁸. Jeśli odbiorca zapoznaje się z programem lub też innym elementem ekstradiegetycznym, może czerpać przyjemność z rozpoznania sekwencji reprezentujących opowieść i powrócić do opisu, by doświadczyć owej przyjemności ponownie. Interpretację odnoszącą się ściśle do programu można potraktować jako przykład ograniczenia, w którym wypowiedź stanowi próbę odgadnięcia intencji autorskich – choć to bardzo ciekawy i złożony, co widać wyżej, przypadek. Istotne jest tu jednak nie tylko konkretne odniesienie do treści pozamuzycznych, narzucające określony sposób słuchania, lecz także układ możliwości odczytania utworu oraz to, jak rzutuje on na ów odbiór¹⁹. Wskazówki odautorskie zatem mogą również stanowić zachętę do odgrywania możliwości interpretacyjnych.

3.

W zależności od swoich kompetencji w akcie słuchania (i/lub czytania partytury) odbiorca rozpoznaje muzyczne znaki, indywidualnie umiejscawia muzykę w kontekście, wiążąc frazy utworu z tymi, które pochodzą z innych dzieł, lub też z pozamuzycznymi ideami. W ten sposób dzieło zostaje indywidualnie ustrukturyzowane, uspołnione. To właśnie, zdaniem F.E. Mause, wiąże muzykę z opowieścią:

„Idea muzycznej opowieści nie jest alternatywna względem idei muzycznego doświadczenia lub muzycznego świata. Łącząc się one w następujący sposób: słuchacz może mieć ujednoczone doświadczenie, i to doświadczenie może zawierać wyobrazenie fikcyjnego świata, a zdarzenia w jego obrębie mogą formować opowieść”²⁰.

A zatem w akcie słuchania (i doświadczenia) muzyki traktowanie utworu (jego struktury) jako opowieści tworzy z niej spójną całość. Praktyki narratywizowania dzieła muzycznego bardzo często pojawiają się w literaturze lub programach koncertowych. Warto przywołać choćby krótki fragment jednego z tych ostatnich. Fragment dotyczy *Eroiki* Beethovena:

¹⁸ Rembowska-Pluciennik zaznacza, że w przypadku obrazowania mentalnego (na przykład wizualizacji podczas słuchania utworu) mówimy o doświadczeniowym charakterze samego momentu słuchania. Zatem proces refleksji, interpretacji lub też estetycznej ewaluacji zostaje wykluczony, ponieważ wymaga lektury wielokrotnej. W tym przypadku jednak taka interpretacja lub refleksja może nastąpić wraz z momentem zapoznania się odbiorcy na przykład z tytułem muzycznej kompozycji (dającej pojęcie na temat reguł gatunkowych bądź też inspiracji etc.). Zob. M. Rembowska-Pluciennik, op. cit., s. 132–133. Na temat indywidualnych różnic w obrazowaniu mentalnym zob. też: A. Paivio, *Individual Differences in Coding Processes* [w:] idem, *Mind and Its Evolution. A Dual Coding Theoretical Approach*, „Psychology Press” 2006, s. 317–325.

¹⁹ Zob. D. Attridge, „Wykonywanie” metafory. *Jednostkowość literackiego obrazowania*, tłum. B. Lutostański, M. Nowicka, „Tekstualia” 2012, nr 4 (31), s. 187.

²⁰ F.E. Maus, *Concept of Musical Unity* [w:] *Rethinking Music*, pod red. N. Cooka, M. Everista, Oxford 1999, s. 183.

„To wielkie dzieło zastało rozpoczęte, kiedy Napoleon był pierwszym konsulem, i miało przedstawiać pracę niezwykłego umysłu tego człowieka. W pierwszej części prosty temat, przewijając się płynnie przez harmonie, które czasami wydają się niemal chaotycznie poplątane, wyraża w sposób wspaniały stanowczość Napoleona. Część druga jest opisem honorów oddawanych nad grobem jednego z ukochanych generałów i nosi tytuł *Marsz pogrzebowy na śmierć bohatera*. Zdyszany rytm tej części przedstawia ostatnich z orszaku, którzy potykając się, podchodzą, by spojrzeć do grobu i słyszeć tży spadające na trumnę (...)”²¹.

Widać tu bardzo dobrze, że autor „wyjaśnienia” łączy cechy dzieła Beethovena (uroczysty charakter tematu, nieregularny rytm) z własną interpretacją na poziomie treści (stanowczość bohatera, potykanie się uczestników pogrzebu). Tworzenie tych interpretacji „wydarzeń” muzycznych, konstruowanie wokół nich opowieści pozwala je uchwycić i stanowić typową aktywność odbiorcy podczas słuchania muzyki.

„Ze względu na to, co dzieje się z człowiekiem w konkretnych okolicznościach – pisze David Herman – opowieści rozważane są w każdej kulturze jako podstawowa strategia uświadomienia sobie przez człowieka pojęcia czasu, procesu i zmiany”²².

Tropem tym podąża Kitty Klein, ujmując narrację jako efekt ludzkiej potrzeby komunikowania się z innymi i tworzenia sensu świata²³. Istotną staje się przy tym możliwość stworzenia językowej interpretacji słuchanego dzieła, strukturyzowanie indywidualnego doświadczenia, a tym samym zebranie tych rozpoznań w uchwytne całość i możliwość przekazania ich odbiorcy²⁴.

Opowieści są zarówno artefaktami kulturowymi, jak i sposobem mówienia o dziele. Stają się przedstawieniem wiedzy, doświadczeń, przekonań, pragnień, fantazji. Omawiane wcześniej przykłady udowadniają, że narracje kształtujące się w procesie słuchania umożliwiają dotarcie do wydarzeń oddalonych w czasie i przestrzeni, a przede wszystkim dotarcie do doświadczenia drugiego człowieka²⁵. Oczywiście jest zatem, że słuchanie muzyki nie jest procesem obiektywnym.

Konstruowanie narracji dokonuje się tu co najmniej dwukierunkowo. Już na poziomie pojedynczych motywów oraz obserwacji napięć harmonicznoritmicznych słuchacz może zbudować podstawową wiedzę na temat dzieła i postawić hipotezy interpretacyjne. Identyfikując elementy, które ocenia jako istotne (strukturalnie, ale i semantycznie – mam tu na myśli figury retoryczne, symbole, odniesienia intertekstualne i tym podobne), wpisuje je w kontekst na podstawie własnych przedsądów – wiedzy dotyczącej dzieła, jego programu, twórcy, epoki, nurtu itd. Im mniej jednoznacznych tropów i symboli możliwych

²¹ Fragment pochodzi z programu koncertu Filharmonicznego Stowarzyszenia Nowojorskiego (1843), cyt. za: G.R. Marek, *Beethoven*, tłum. E. Życieńska, Warszawa 1976, s. 349.

²² D. Herman, *Introduction* [w:] *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, pod red. D. Hermana, Stanford 2003, s. 1–30.

²³ Zob. K. Klein, *Narrative Construction, Cognitive Processing, and Health* [w:] *Narrative Theory...*, op. cit., s. 56–84.

²⁴ Zob. V. Meelberg, *Sounds Like a Story: Narrative Travelling from Literature to Music and Beyond* [w:] *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, pod red. S. Heinen, R. Sommera, Berlin-New York 2009, s. 246–247.

²⁵ D. Herman, *Introduction*, op. cit., s. 8.

do uzgodnienia na poziomie intersubiektywnym, tym więcej uzupełniających luki hipotez, składających się wraz z indywidualnymi aspektami doświadczenia muzycznego na ostateczną interpretację utworu: w tym przypadku narrację. Szersze ujęcie prezentuje Mieke Bal, która traktuje narrację jako reprezentację rozwoju czasowego, sekwencji wydarzeń dziejących się w czasie. Myśl tę rozwija, podając przykład konstrukcji domu – otóż może ona być rozważana jako sekwencja wydarzeń, jeśli możliwe jest np. nagranie procesu jej powstawania. W tym znaczeniu struktura dzieła muzycznego zawsze pozostanie procesem – i mam tu na myśli nie tylko sam akt komponowania, powstawania dzieła, lecz także każdorazowe jego (od)tworzenie, wykonanie. Tym samym ujęcie Bal wskazuje na dwojakie rozumienie narracji – jako cechy wewnętrznej dzieła muzycznego oraz jako właściwości aktualizującej się dopiero w jego odbiorze²⁶ – co pozostaje zbieżne z koncepcją Ryan.

Nierozłącznym aspektem aktu słuchania jest interpretowanie. Taka „lektura audialna” staje się źródłem znaczenia: utwór muzyczny, oderwany od kompozytora, tworzy się w akcie słuchania i zależy, jak już pisałam, od indywidualnych predyspozycji odbiorcy²⁷. Problemem jest brak precyzji. W artykule tym wydzieliłam dwa obszary: pierwszym są kompozycje, których „znaczenie” może jedynie aktualizować się w indywidualnej interpretacji każdego odbiorcy. Ten typ reprezentowany jest np. przez etudy, fugi, sonaty – jednym słowem kompozycje bez tytułu, komentarza i innych sygnałów wiążących się z próbą ich semantyzowania. Mogą one jednak, dzięki swojej tonacji, rytmowi, harmonii, stać się bodźcem dla wspomnień, emocji lub wyobrażeń słuchacza. Drugim obszarem są dzieła posiadające intencję opowiedzenia historii lub choćby zasugerowania pewnych nastrojów, emocji etc. Tu odbiorca odgrywa jednak nie mniejszą rolę. Równie ważna, jak aspekty kompozycyjne dzieła, jest skłonność odbiorcy do narratywizowania (lub też nie) muzyki oraz kontekst kulturowy, mogący w pewnych sytuacjach warunkować ową skłonność. Innymi słowy, odbiór o charakterze narracyjnym muzycznej kompozycji zasadza się zarówno na obecności narracyjnych wskazówek w samym dziele, jak i na strategii interpretacyjnej słuchacza, która jest również zależna od czynnika kulturowego.

Akt narratywizowania dzieła (wykonywanego lub jego zapisu nutowego) widziałabym, po pierwsze, w rozpoznaniu w tekście zasady formalnej oraz istotnych symboli, cytatów, tropów intertekstualnych, retorycznych, rozwiązań gatunkowych itd., po drugie, w powiązaniu owych elementów w spójną całość (w przypadku muzyki programowej: w odnalezieniu najistotniejszych dla programu struktur znaczących na poziomie mikro- i makroform), uzupełnieniu miejsc niedookreślenia, po trzecie zaś, w połączeniu spójnej na tym poziomie wizji z emocjami i tworzonymi obrazami mentalnymi.

²⁶ Zob. M. Bal, *The Point of Narratology*, „Poetics Today” 1990, vol. 11, s. 727–753.

²⁷ Pisząc o kompetencjach odbiorcy, mam na myśli umiejętność czytania nut, odkodowywania istotnych symboli i figur retorycznych, analizowania cząstek motywicznych, fraz, zdań, okresów, większych części, znajomość kontekstu dotyczącego historii muzyki, form etc. Odbiorca nieprofesjonalny nie jest w stanie zbudować tak bogatego obrazu mentalnego jak profesjonalista. Będzie się on skupiał na budowanym przez utwór nastroju i nadawał tworzonej przez siebie narracji interpretacyjnej wymiar emocjonalny. Innymi słowy, jego zaangażowanie w narrację dotyczy przede wszystkim poziomu emocjonalnego.

4.

Prace z obszaru narratologii postklasycznej i badań intermedialnych pozwalają traktować muzykę jako medium o niewielkim potencjale narracyjnym, akcentując jednak rolę odbiorcy i jego aktywności w procesie słuchania (i czytania). Narracyjność ma aktualizować się właśnie w spotkaniu z odbiorcą: narratywizując dzieło, interpretujemy je jako narracyjne²⁸, a zatem rekonstruujemy struktury, w których identyfikowane i percypowane są relacje czasowe. Karlheinz Stockhausen pisał, że muzyka przedstawia relacje uporządkowane w czasie²⁹, mając zapewne na myśli kolejne sekwencje: przekształcenia tematów w fudze lub wariacjach, przetworzenie następujące po ekspozycji w formie sonatowej etc. Warto jednak sprecyzować rozumienie „czasowego rozwoju” dzieła muzycznego. Muzyka wywołuje wrażenie napięcia, sekwencyjności, innymi słowy przekonanie, że jedno muzyczne wydarzenie³⁰ jest następstwem drugiego. Aby nie pozostawać w kręgu teorii, przywołajmy strukturę dominanty septymowej, która zwykła rozwiązywać się na tonikę. Jest to klasyczna sytuacja rozładowania napięcia harmonicznego stworzonego przez dysonujące brzmienie. Opozycja między narastaniem takiego napięcia a jego rozładowaniem poprzez rozwiązanie jest jednym z istotniejszych środków formotwórczych w muzyce tonalnej. W sytuacji zawieszenia dominanty bądź też innego rozwiązania (na przykład zwodniczego, na tonikę szóstego stopnia) nie otrzymujemy zmniejszenia napięcia harmonicznego (oczekiwanego przez słuchacza, kierującego się wcześniejszymi doświadczeniami), lecz jego wzrost. Mamy wobec tego do czynienia z pewnymi oczekiwaniami odbiorcy, dotyczącymi ściślego rozwiązania dominanty. Myślę tu również o słuchaczu-amatorze, który, co prawda, nie będzie potrafił nazwać struktury dominantowej, ale z pewnością będzie oczekiwał rozwiązania. W taki sposób, w przypadku gdy przyczyną pojawienia się toniki jest pojawienie się dominanty, rozumiem między innymi oczekiwania kreowane przez muzykę i owo wrażenie, że wydarzenia muzyczne na poziomie struktury są połączone łańcuchem przyczynowo-skutkowym³¹. W tym znaczeniu wykonaniu muzyki towarzyszy wrażenie jej linearnego rozwoju w czasie i celowości.

Derek Attridge pisze o dziele sztuki, definiując je w kategoriach zmienności [*alterity*], inwencji [*invention*] oraz jednostkowości [*singularity*]. Zmienność w czasie odbywa się

²⁸ Zob. M. Fludernik, *Natural Narratology and Cognitive Parameters* [w:] D. Herman, *Narrative Theory...*, op. cit., s. 243–267.

²⁹ Meelberg zwraca jednak uwagę, że poruszamy się w obszarze indywidualnej interpretacji, a relacje przyczynowo-skutkowe, które funkcjonują w literaturze poruszającej problem narracji w muzyce, traktować musimy metaforycznie. Wydarzenia muzyczne nie są przyczyną powstawania kolejnych, mogą być jednak zinterpretowane jako ich przyczyna; odbiorca może traktować sekwencję wydarzeń jako tworzącą rozwój i przekształcenie jednego stanu w inny. Tworzenie takich projekcji pozwala osiągnąć wrażenie lepszego „rozumienia” muzyki. Zob. V. Meelberg, op. cit., s. 247 i n.; M. Grant, *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*, Cambridge 2001, s. 135.

³⁰ Pisząc o wydarzeniu, mam na myśli drugie ujęcie Petera Hühna [event II]; badacz definiuje owo wydarzenie w odniesieniu do nieoczekiwanej zmiany stanu, która zależna jest od decyzji interpretatora. Tym samym narracja traktowana jest jako reprezentacja zmian o określonych właściwościach. W kontekście dzieła muzycznego traktuję wydarzenie jako wyodrębnioną całość, postrzeganą w ten sposób przez odbiorcę, mającą swoje granice w obrębie utworu muzycznego. Zob. P. Hühn, *Event and Eventfulness*, hasło [w:] *The Living handbook of Narratology*, http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Event_and_Eventfulness (dostęp: 30.06.2015).

³¹ Owe relacje przyczynowo-skutkowe wydają się odbiorcy jednym z ważniejszych sposobów strukturyzowania doświadczenia w ramach narracji.

nie tylko na poziomie pokoleń i epok, lecz także pojedynczych aktów odtworzenia (odstuchania w przypadku muzyki), obiorca zaś uczestniczy w dziele jako rozwoju czegoś w procesie³². Zmienność jest zatem cechą nierozdzielnie związaną z tożsamością konkretnego dzieła, podczas gdy inwencja i rozumienie jednostkowości zależą od otwartości na zmiany i nowe konteksty. Wszystkie te trzy cechy tworzą wyzwanie dla oczekiwań i przyzwyczajęń odbiorcy³³. Dzieło muzyczne jest tu rozważane w kontekście każdorazowego jego wykonania, które odbywa się poprzez, po pierwsze, czytanie partytury po cichu (odtworzymy w wyobraźni linię melodyczną, sekwencje harmoniczne itd.), po drugie, samodzielne wykonanie utworu bądź też jego fragmentu, po trzecie zaś – doświadczenie czyjegoś wykonania. We wszystkich tych przypadkach, twierdzi Attridge, będzie to *de facto* nasze własne wykonanie owego dzieła, ponieważ nasza reakcja na nie zawsze wymagać będzie od nas kreatywności. Elementem konstytuującym wydarzenie muzyczne (tak, jak je zdefiniowałam w przypisie dziewiętnastym), jest element nowości, niespodzianki, wbudowana – jak pisze Donald Davidson³⁴ – funkcja estetyczna, której doświadczamy na nowo, jak na przykład zwodniczy rytm lub też zaskoczenie w symfonii 94. Haydna. Niezbędnym elementem doświadczenia wydarzeń muzycznych jest odczytanie ich sekwencyjności, co pociąga za sobą otwarcie (przy każdorazowym wykonaniu) na nowe możliwości semantyczne (a zatem i emocjonalne, somatyczne), które stają się wynikiem rozpoznania relacji między jedną sekwencją a kolejną. Mamy tu zatem do czynienia ze swoistym kontinuum, w obrębie którego poszczególne sekwencje, odpowiadając w większym lub mniejszym stopniu oczekiwaniom odbiorcy, wiążą się (też w większym lub mniejszym stopniu) z interpretacją/inwencją słuchacza. Davidson powiedziałby, że doświadczenie muzyki łączy się z czerpaniem przyjemności z odczytywania owych sekwencji³⁵. Ze względu na rozważanie dzieła muzycznego w jego realizacji, każdorazowym „odegraniu”, odnosimy się w równej mierze do utworu (jako tego, co zostało stworzone), jak i procesu jego tworzenia w akcie wykonywania³⁶.

Warto w tym miejscu przywołać 4'33'' – najpopularniejszą, jak się wydaje, kompozycję Johna Cage'a, stworzoną w 1952 roku, w trzech częściach. Pierwsze wykonanie, autorstwa Davida Tudora³⁷, składa się z następujących sekwencji: pianista siada przy fortepianie, otwiera klawę i siedzi w ciszy przez trzydzieści sekund, a następnie zamyka klawę. Otwiera ją ponownie i siedzi w ciszy przez kolejne dwie minuty i dwadzieścia trzy sekundy. Dalej zamyka i otwiera klawę raz jeszcze, siedząc w ciszy tym razem przez minutę i czterdzieści sekund. Przez cały czas towarzyszy mu tykający zegarek, za pomocą

³² M. Blanchot, *Przestrzeń literatury*, London 1982, s. 202.

³³ Koncepcję przywołują za: D. Attridge, „Wykonywanie” metafory. *Jednostkowość literackiego obrazowania*, op. cit., s. 183–197.

³⁴ D. Davidson, *Co oznaczają metafory* [w:] *O metaforze*, pod red. Sh. Sacksa, Chicago 1979, s. 36.

³⁵ Zob. ibidem, s. 191.

³⁶ Attridge twierdzi, że dzieło sztuki ma cechy jednostkowości, inwencji i zmienności, co pociąga za sobą znalezienie sposobu, by w akcie odbioru reagować na nie z podobną jednostkowością, inwencją i zmiennością. Zob. D. Attridge, „Wykonywanie” metafory. *Jednostkowość literackiego obrazowania*, op. cit., s. 192.

³⁷ Nagranie dostępne pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY> (dostęp: 30.06.2015).

którego pianista odmierza czas poszczególnych sekwencji utworu. Artysta zamyka wreszcie klapę i schodzi ze sceny. Sugestia interpretacyjna uwypuklona podczas telewizyjnej emisji premiery dotyczyła całkowitego wyciszenia odbiornika, co służyło dokładniejszej percepcji wszystkich dźwięków z otoczenia, towarzyszących koncertowi. Odbiorca miał doświadczyć jednostkowości dzieła (wykonania), jego unikalności i niepowtarzalności, w konkretnym czasie i miejscu. W ten sposób uwypuklone zostało doświadczenie czasowości utworu. Oczywiście taki gest kompozytorski otwiera się również na pytania dotyczące samej koncepcji ciszy, jej istnienia, filozoficznego znaczenia tak skonstruowanej kompozycji czy wreszcie sytuacji odbiorcy skonfrontowanego z podobnym wykonaniem – tego, co dzieje się z nami samymi.

„Gdy »wykonuję« dzieło sztuki³⁸ – pisze Derek Attridge – realizuję je w postaci jednostkowego, odkrywczego »Innego«, który wpływa na moją kulturowo i historycznie określoną sytuację jako podmiotu. W ten sposób moje »wykonanie« jest jednostkowe i niepowtarzalne z powodu, na przykład, gry światła, dynamiki narracji czy emocjonalnych możliwości dźwięku w danym momencie. Rzec można, że przeżywam owo »wykonanie«, zamiast ograniczać się do pasywnej obserwacji”³⁹.

Dzieło muzyczne istnieje w odgrywaniu, w procesie wykonania, a doświadczenie z nim związane jest z aspektem czasowości (stawania się w czasie), procesualności. Akt słuchania muzyki staje się tym samym uczestnictwem w wydarzeniu angażującym odbiorcę na poziomie racjonalnym (wiedza, przedsądy) i emocjonalno-skojarzeniowym⁴⁰ – uczestnictwem poprzez proces narratywizowania muzyki.

To sytuuje (zgodnie z koncepcją wielu przywołanych tu badaczy, w tym Fludernik) doświadczający podmiot w centrum. Narracja staje się relacją doświadczającego podmiotu, odczytem i serią jego indywidualnych doświadczeń; kognitywno-komunikacyjnym procesem tworzenia, identyfikowania i interpretowania doświadczanego w czasie dzieła⁴¹. Studia nad narracyjnością muzyczną mogą zostać potraktowane jako rama dla poszukiwań sposobów interpretowania dzieła muzycznego. Narratywizowanie umożliwia bowiem refleksję na temat czasowości utworu, pozwala dotrzeć do różnych modusów jego recepcji, wiążąc się zawsze z aktywnym słuchaniem i osobistym wkładem odbiorcy w powstające dzieło – a tym samym z nowym jego rozumieniem.

³⁸ Wykonaniem, przypomnijmy, może być sam akt słuchania.

³⁹ D. Attridge, „Wykonywanie” metafory. *Jednostkowość literackiego obrazowania*, op. cit., s. 185. Podkr. moje – J.B.

⁴⁰ Celowo unikam nazywania tego poziomu „afektywnym”. O ile w psychiatrii i psychologii wiąże się on bezpośrednio z ekspresją emocji, o tyle w muzykologii ma odległe konotacje. Teoria afektów dotyczy tu ogólnie przyjętego kodu, składającego się z figur retoryczno-muzycznych, naśladujących, przedstawiających, którym przypisuje się określone pojęcie lub uczucie – i przez to pozwala wzmocnić na poziomie intersubiektywnym znaczenie poszczególnych kompozycji.

⁴¹ Pozostaje to w zgodzie z ujęciem Davida Hermana. Zob. idem *Narrative Theory and the Cognitive Science*, op. cit., s. 170 i n.

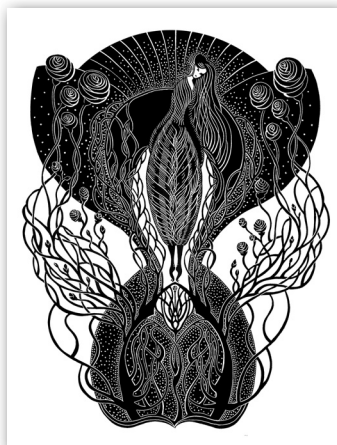
Summary

Meaning, Emotions, Narrative: the Uniqueness of a Musical Work

Sloboda wrote that the meaning and emotions are the most important elements of the musical experience. The paper focuses on both these aspects and poses three questions about music and narrativity. First: whether or when can we talk about a narrative or narrativity with reference to musical works? Second: when can we speak of meaning in music? Third: in what way do our emotions affect that meaning and determine our interpretation of a musical work? Whenever a musical work is perceived as if it created a story in our mind, it is based both on the composer's suggestions as well as on our own way of interpreting it, which depends on cultural factors. I make a distinction between two areas of music. The first one only stimulates individual emotions, reflections, recollections, etc., and it is represented, for instance, by etudes or fugues, without titles, commentaries, or any other hint as to the work's semantic interpretation. This kind of music would produce a different, particular meaning for each listener – through its tempo, key, and character. The second area is the music with an intention of telling a story or at least implying certain moods, emotions, and meanings. The article analyses e.g. Franz Liszt's *Faust Symphony in Three Sketches after Goethe* and Fryderyk Chopin's *Fantasy on Polish Airs in A major, Op. 13*. and seeks the ways of applying the category of „tellability” to them so as to ultimately address the question whether a musical piece can be a story.

Słowa kluczowe: narratologia postklasyczna, narracyjność, muzyka, muzyka programowa, jednostkowość dzieła, transmedialność.

Keywords: postclassical narratology, narrativity, music, program music, tellability, emotions, transmediality.



Jagoda Pajdas-Siwanowicz