

Jacek Juliusz Jadacki

Uniwersytet Warszawski

## KOMPOZYCJA MUZYCZNA. SZKIC ANALIZY SEMIOTYCZNEJ TERMINU<sup>1</sup>

W ese u Bohdana Pocięja "Msza h-moll /Puch Muzyczny 1985, nr 3, s. 6-7; wszystkie podkreślenia moje JJJ/ czytamy: /a/ "Czy mam prawo twierdzić, że taka wersja Mszy h-moll, jaką przedstawiają nam amerykańscy muzycy /pod dykcją J. Rifkina/ oddaje istotę dzieła?"

/b/ "Takie właśnie a nie inne jest to dzieło: lekkie i mocne, skupione i rozigrane, taneczne i medytacyjne, modlitewne i radosne".

/c/ "Wykonanie bez chóru ma posmak istotnej rewolucji w odczytywaniu Bachowskiego arcydzieła".

/d/ "Słuchałem wielokrotnie Mszy h-moll".

Czy we wszystkich wypadkach mówi się tutaj o tym samym przedmiocie? Porównajmy następujące wypowiedzi:

/1/ Powstawaniu Mszy h-moll towarzyszyło przekonanie Bacha o uniwersalności chrześcijaństwa.

/2/ Przyjmowany zwykle pięcioczęściowy układ Mszy h-moll jest niezgodny z intencją kompozytora.

/3/ Zakończenie Mszy h-moll jest olśniewające.

/4/ Bach przesłał w 1733 roku pierwsze dwie części Mszy h-moll Augustowi III.

/5/ Msza h-moll trwała ponad godzinę.

Jak ustalić, czy wypowiedzi /1/-/5/ są prawdziwe? W wypadku /1/

i /4/ jesteśmy dziś zdani na świadectwa pośrednie: za tym, że IDEA Mszy związana była ze wskazanym przeświadczeniem, przemawiałoby wprowadzenie Symbolum Nicenum; dowodem rzeczowym przekazania PARTYTURY Mszy Augustowi saskiemu jest /zachowany/ list Bacha, zawierający prośbę o przyznanie mu tytułu nadwornego kapelmistrza. Podobnie - w wypadku /2/: to, że w zachowanym rękopisie wydzielone są tylko cztery ustępy, podważa rozpowszechnioną INTERPRETACJĘ Mszy. O prawdziwości /3/ rozstrzygnąć może po prostu rzeczywista jakość naszej RECEPCJI Mszy; prawdziwość /5/ przesądzona być może za pomocą odpowiedniego pomiaru czasu określonej REALIZACJI Mszy.

Pojawiły się tu takie określenia, jak: "idea", "interpretacja", "recepcja", "partytura" i "realizacja". W związku z tym może powstać wrażenie, jakoby istniała jakaś Msza h-moll - ogólniej: kompozycja - nie będąca ani ideą /pomysłem/, ani interpretacją /odtworzeniem/, ani recepcją /odbiorem/, ani partyturą /zapisem/, ani też realizacją /wykonaniem/. Relację między pomysłem, odtworzeniem itd., a owym domniemanym dziełem /utworem/ rozumiałoby się może wówczas podobnie jakoś do rozumienia relacji między np. Stanisławem, a kolejno: jego pradziadkiem, dziadkiem, ojcem, bratem i synem. Nasz Stanisław nie jest oczywiście ani swoim pradziadkiem, ani dziadkiem itd. Jednakże zarówno pradziadek, jak i dziadek itd. pozostają do r ó ż n e g o od nich Stanisława w relacji p o k r e w i e ń s t w a, a może nawet p o d o b i e ń s t w a /pod pewnymi względami/.

Pragnąłbym bronić poglądu, że analogia powyższa w wypadku relacji pomysł-utwór, odtworzenie-utwór itd. jest myląca i nie-trafna. Równie bezpodstawne byłoby doszukiwanie się w tym wypadku jakiejś analogii do relacji część-całość, jaka zachodzi np. między korzeniem, pniem i koroną drzewa a - samym drzewem.

Jestem zdania, że kiedy mówimy o k o m p o z y c j i m u z y c z n e j /dziele, utworze/, to możemy mieć na myśli albo sam p o m y s ł utworu, albo tego utworu o d t w o r z e n i e, o d b i ó r, z a p i s lub w y k o n a n i e. Przyjmując tę tezę, uznaję wieloznaczność nazwy "kompozycja muzyczna". Trzeba to wyraźnie powiedzieć, aby nie powstało wrażenie, iż nazwie "kompozycja muzyczna" odpowiada pewien zbiór przedmiotów, któ-

rego jedynymi i wyłączającymi się wzajemnie podzbiorem są muzyczne idee, interpretacje, recepcje, partytury i realizacje. Terminy "pomysł", "odtworzenie" itd. stanowiłyby tedy po prostu człony podziału zakresu nazwy "kompozycja muzyczna", przeprowadzonego według zasady *i n n e j*, niż np. podział kompozycji na instrumentalne, wokalne i wokально-instrumentalne. To zaś byłoby poglądem całkowicie błędnym, ponieważ prowadziłyby do konsekwencji, że istnieje np. *n i e j e d n a* Msza h-moll Bacha, lecz kilka *r ó ż n y c h*. Jedna z nich powstała - dajmy na to - przed 1739 rokiem, inna "rozegrała się" sto lat po śmierci kompozytora w pewnej europejskiej sali koncertowej, jeszcze inna leży w tej chwili na fortepianie w moim mieszkaniu itd.

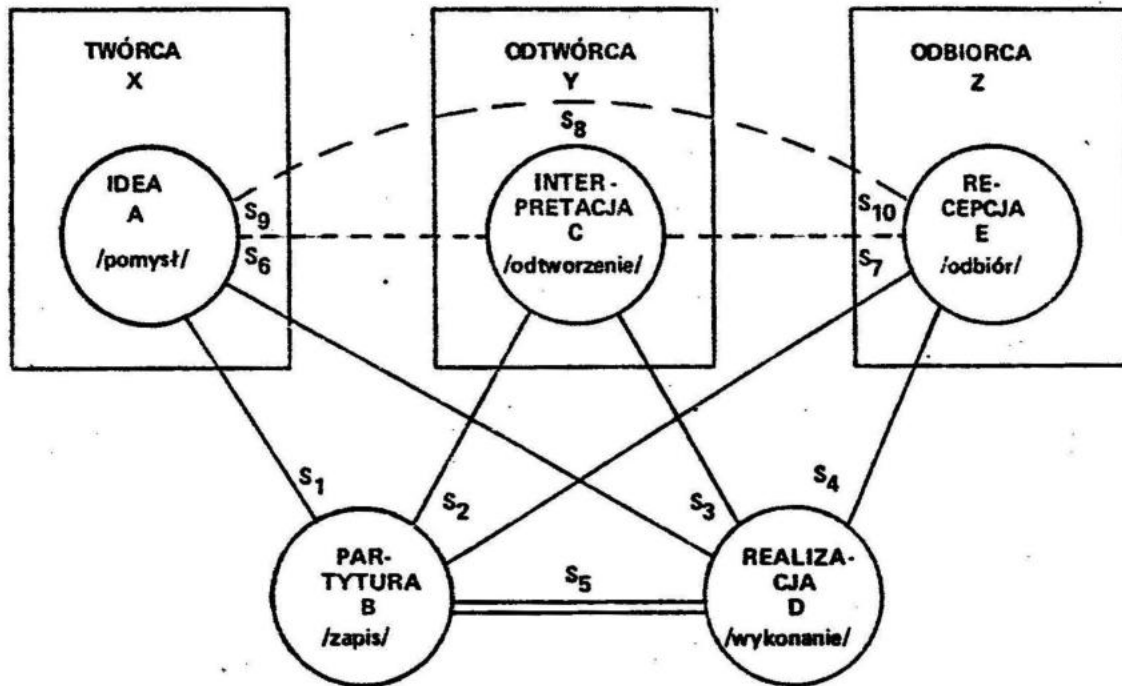
Takiej paradoksalnej konsekwencji nikt nie miałby chyba zamiaru akceptować. Albowiem pomysł utworu, odtworzenie utworu itd. ma się do *s a m e g o* utworu /oczywiście pod interesującym nas tu względem/ raczej jak ziarno róży, siewka róży, krzew róży, kwiat róży lub owoc róży do - róży "po prostu". Kiedy mówimy swobodnie "Róże są trudne do zdobycia" - nie wiadomo, czy to nasiona, siewki, krzewy, kwiaty, czy też owoce różane rzadko bywają w sprzedaży.

Powtórzmy zatem: nazwa "kompozycja muzyczna" jest *w i e l o z n a c z n a*: oznacza *k o l e j n o* różne przedmioty; bywa odnoszona kolejno do zbiorów różnych przedmiotów.

Jakie jest - albo ostrożniej mówiąc: jakie może być - źródło tej wieloznaczności? Załóżmy, że pierwotnie termin "kompozycja muzyczna" odnosił się do pewnej idei muzycznej. Mogą być jednak kompozytorzy, którzy po prostu *o d r a z u* "piszą" PARTYTURĘ, bez uprzedniego wyobrażenia sobie, "ułożenia w myśli", jak ona - czy też nawet "gotowa" REALIZACJA - ma wyglądać /brzmieć/. Inaczej mówiąc - obywają się bez /wstępnego/ pomysłu. Nie znaczy to przecież, że nie ma wówczas żadnego "utworu"; jest on tylko zwyczajnie *t o ż s a m y* z zapisem. Wśród kompozytorów są też i tacy, którzy nie dokonują ani "ułożenia w myśli", ani "zapisu" /czasem dlatego, że nie umieją tego zrobić/, tylko *o d r a z u* "grają" - i ta REALIZACJA stanowi wówczas /sam/ utwór /mam na myśli oczywiście faktyczną improwizację/. Redukcji tego rodzaju dalej nb, już posunąć nie można,

ponieważ gdyby tzw. odbiorca przeżywał pewne muzyczne wyobrażenie bez śledzenia jakiegoś wykonania, to przestawałby być odbiorcą, a stawałby się twórcą; jego wyobrażenie zaś stanowiłoby pewien muzyczny pomysł.

Między typami obiektów, do których może odnosić się nazwa "kompozycja muzyczna", zachodzą pewne szczególne relacje. Aby je z grubsza chociaż uchwycić, posłużymy się następującym diagramem.



Zauważmy, iż nazwy "pomysł", "odtworzenie" itd. robią wrażenie terminów relatywnych; dlatego np. jeżeli nie ma i nigdy nie było A, B i C, to przedmiotu D nie nazwiemy "wykonaniem", ale po prostu "utworem". Relacje  $S_1$ - $S_{10}$  są pewnymi odmianami stosunku podobieństwa i wszystkie je można - choć z pewnymi zastrzeżeniami - określić co do stopnia w i e r n o ś c i. Dla  $S_1$  i  $S_6$  tego dokonać może bezpośrednio tylko X, dla  $S_2$  i  $S_3$  - tylko Y, dla  $S_4$  i  $S_7$  - tylko Z, dla  $S_5$  - każdy /o ile oczywiście ma dostęp do danej partytury i realizacji/, a ocenić w i e r n o ś ć  $S_3$ - $S_{10}$  można tylko wtedy, gdy  $X = Y = Z$ . Jest tak dlatego, że przedmioty A, C i E /w przeciwieństwie do B i D/ są dla osób

odpowiednio innych niż X, Y i Z - poznawalne tylko pośrednio, a ponadto mogą być powtórzone tylko w drodze przypomnienia, /co jest powtórzeniem wielce niedoskonałym/. A, C i E są obiektami psychicznymi; natomiast B jest rzeczą, a D - zdarzeniem. Status ontologiczny B jest dość zawiły; partytura jest ciągiem znaków - a pewien przedmiot staje się znakiem dopiero wówczas, gdy jest /przez kogoś/ zrozumiany, a więc gdy odsyła użytkownika do czegoś poza sobą; w wypadku partytury - do pewnych tworów dźwiękowych.

Byłoby rzeczą wskazaną, aby z naszkicowanej sytuacji zdali sobie sprawę wszyscy zajmujący się muzyką. Chodzi, po pierwsze, o to, by mieli świadomość beznađziejności przedsięwzięć, zmierzających do rekonstrukcji niektórych spośród obiektów nazywanych "kompozycjami" na podstawie - pozostałych. Po drugie zaś, chodzi o to, by zawsze mieli świadomość tego, o czym mówią, mówiąc o kompozycjach, dziełach, utworach. Gdy bowiem mówią o idei, interpretacji lub partyturze, to występują - jak np. głoszący /a/ i /c/ /zob. wyżej/ - w roli teoretyków muzyki; gdy mówią o realizacji - jak np. głoszący /d/ - to uprawiają krytykę muzyczną; gdy natomiast mówią o /własnej/ recepcji - jak np. głoszący /b/ - to tylko zdają sprawę ze swoich przeżyć jako "zwykłego" odbiorcy. Sprawy te niestety bywają często mieszane, a pomieszanie owo jest nieraz źródłem poważnych nieporozumień: między estetykami - i między jurorami konkursów muzycznych.

x x x

Bohdan Pociąg w cytowanym już eseju stawia m.in. pytanie: "Co to znaczy" coraz lepiej poznawać dzieło muzyczne?". Posługując się wprowadzonymi wyżej rozróżnieniami, możemy dać na to pytanie następującą odpowiedź: coraz lepiej poznawać dzieło muzyczne - to tyle, co - w drodze analizy jego partytury, poprzez recepcję różnych realizacji, zbliżać się do takiej interpretacji, która byłaby możliwie najbardziej wierna w stosunku do idei utworu.

Jak trudny to bywa proces, wiedzą najlepiej ci, którzy mieli choć raz do czynienia ze wszystkimi jego elementami.

Przypisy:

<sup>1</sup>Niektóre myśli tutaj zawarte przedstawiłem w odczycie "O dziele muzycznym", wygłoszonym w czasie sesji związanej z trzydziestolecie Państwowej Szkoły Muzycznej im. F. Chopina w Olsztynie. Por. też moją rozprawę "O poglądach Romana Ingardena na dzieło muzyczne", opublikowaną w Zeszytach Naukowych Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Gdańsku, t. XIV /1975/, s. 5-30.