

PETER KIVY

Brzmienie uczuć

esej o emocjach muzycznych
zawierający pełną wersję tekstu

Struny muszli



PETER KIVY

Brzmienie uczuć

PETER KIVY

Brzmienie uczuć

**esej o emocjach muzycznych
zawierający pełną wersję tekstu**

Struny muszli

Przekład

Jan Czarnecki

Mateusz Migut

Iwona Młodziak

Małgorzata A. Szyszkowska

Redakcja naukowa przekładu

Małgorzata A. Szyszkowska



Przekład z języka angielskiego publikacji

Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions, including the complete text of The Corded Shell (The Arts And Their Philosophies). Temple University Press 1989

Copyright © 1989 by Peter Kivy. All rights reserved

Published by arrangement with Aaron Meskin on behalf of the Author's successor

Redakcja naukowa przekładu

Małgorzata A. Szyszkowska Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Przekład

Jan Czarnecki ORCID 000-0002-2884-944X; Universität zu Köln

Mateusz Migut ORCID 0000-0002-4648-3146

Iwona Młodziak ORCID 0000-0001-5644-7993

Małgorzata A. Szyszkowska ORCID 0000-0003-1783-256X; UMFC

Recenzent

Dr hab. Anna Chęćka, prof. UG

Redaktor prowadzący

Małgorzata Yamazaki

Redakcja

Magdalena Orczykowska

Redakcja techniczna

Maryla Broda

Korekta

Katarzyna Bielawska-Drzewek

Projekt okładki i stron tytułowych

Wojciech Markiewicz

Skład i łamanie

INK GRAF S.C. Sławomir Łąkocy i Łukasz Łąkocy

Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego *Filozofia muzyki. Metafizyczne, fenomenologiczne i dekonstruktywistyczne ścieżki badań nad muzyką, jej praktyką i teorią* o nr. 2016/23/B/HS1/02325 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki

Copyright for the Polish edition © by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022

The work available under the Creative Commons licence CC-BY-NC-ND 3.0 PL (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl/>).

ISBN 978-83-235-5680-0 (druk)

ISBN 978-83-235-5688-6 (pdf online)

ISBN 978-83-235-5696-1 (e-pub)

ISBN 978-83-235-5704-3 (mobi)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego

00-838 Warszawa, ul. Prosta 69

e-mail: wuw@uw.edu.pl

księgarnia internetowa: www.wuw.pl

Wydanie 1, Warszawa 2022

Druk i oprawa

POZKAL

*Poświęcam pamięci Aarona Rosenberga,
który pisał i komponował
pod imieniem Saul Aarons*

Spis treści

Wprowadzenie (Joseph Margolis)	IX
Przedmowa do oryginalnego wydania „The Corded Shell”	XIII
Przedmowa do oryginalnego wydania „The Sound Sentiment”	XVI

CZĘŚĆ PIERWSZA

Struny muszli

Refleksje nad ekspresją muzyczną	1
I Paradoks opisu muzyki	3
II Ekspresja i ekspresywność	12
III Mówienie i śpiewanie	18
IV „Fizjologia” ekspresji muzycznej	29
V „Ikonografia” ekspresji muzycznej	41
VI „Fizjonomia” ekspresji muzycznej	49
VII „Fizjonomia” ekspresji muzycznej: obrona	60
VIII Kontur i konwencja	74
IX Przekraczanie bariery kulturowej	90
X Ton, tekst i tytuł	102
XI Całe to piękno	121
XII Jak odbierać muzykę emocjonalnie (i zachować twarz)	141

CZĘŚĆ DRUGA

Słowo się rzekło...

Dalsze refleksje na temat ekspresji muzycznej	159
XIII A jednak jest smutna...	160
XIV Problemy Newcomba	183
XV A jednak porusza...	215
XVI Formalizm i uczucia	239
Słowo na temat tłumaczenia	268
Podziękowania	271
Bibliografia	272
Indeks rzeczowy	278
Indeks osób	281

Wprowadzenie

Kiedy jakiś czas temu Peter Kivy wspomniał o swoim zamiarze dokonania rewizji *The Corded Shell*, tkwiący we mnie przedsiębiorca rozpoznał znakomitą okazję, aby w widoczny i mocny sposób zainaugurować serię wydawniczą „The Arts and Their Philosophies”. Moje bardziej ludzkie „ja” było jednak ciekawe, w jaki sposób Kivy poradzi sobie z tą rewizją. Kiedy po raz pierwszy zgodziłem się na wszystko, nie miałem pojęcia, co właściwie zamierza, poza ogólną świadomością intencji „odpowiedzenia na krytykę”. To zresztą całkowicie mi wystarczyło. Muszę jednak zauważyć, że uzupełnienia, których dokonał Peter, stanowią właściwie drugą książkę, i to niewiele krótszą od poprzedniej. A jest to dokonanie jedynie odrobinę mniej niż cudowne, maleńką odrobinę.

The Corded Shell okazała się wielkim sukcesem natychmiast po opublikowaniu w 1980 roku. Poza zdobyciem w 1981 roku Nagrody ASCAP – Deemsa Taylora wraz z *Mind and Art* (1972) Guya Sircella oraz *The Concept of Expression* (1971) Alana Tormeya książka ta stała się centrum poważnej, analitycznej dyskusji nad ekspresją w sztuce, a w przypadku Kivy’ego – nad ekspresją w muzyce. Właściwie tuż po publikacji *The Corded Shell* okazała się niezastąpionym źródłem obiecującej teorii ekspresji muzycznej. Wraz z ograniczoną liczbą współczesnych prac – takich jak na przykład praca Susanne Langer – wyróżnia ją to, że porównywana jest regularnie z dziełem Eduarda Hanslicka, które praktycznie do dnia dzisiejszego swoją nieokiełznaną krytyką wyznaczało ogólne ramy dyskusji na temat ekspresji muzycznej. Od czasu *The Corded Shell* Kivy wyrósł na jednego z najważniejszych współczesnych filozofów muzyki.

W decyzji zmiany tytułu na *The Sound Sentiment* [Brzmienie uczuć] – co w efekcie doprowadziło do stworzenia czegoś o wiele więcej niż nowe wydanie *The Corded Shell* – odnajduję przesunięcie akcentów w dobrze znanym osobistym, żartobliwym stylu Kivy’ego, ale również zapowiedź zawarcia w książce nowego ujęcia tematu. Urok pracy Kivy’ego wiąże się bowiem

z narracją kogoś, kto jednoznacznie wyraził już swoje stanowisko, jeśli chodzi o teorię ekspresji, a następnie powraca, aby zweryfikować, czy główni (choć także implikowani) krytycy jego pracy nie mają przypadkiem racji. Oczywiście Kivy nie porzuca swoich tez; dzięki tym próbom zyskują one jeszcze na sile. W konsekwencji na końcu nowej pracy Kivy umieszcza werdykt, jaki wypracował wcześniej: UCZUCIA w dźwiękach – o tyle, o ile podkreślają same DŹWIEKI.

Przesłanie uzupełnionej wersji pozostaje bardzo bliskie temu z *The Corded Shell*. Odrzuca sceptycyzm wobec ekspresywności muzyki i przeciwstawia muzycznemu emotywizmowi muzyczny kognitywizm – a więc pogładowi, zgodnie z którym ekspresja muzyczna wiąże się ze wzbudzaniem emocji w słuchaczach, przeciwstawia przekonanie, wedle którego rzeczywiście słyszymy określone emocjonalne lub ekspresywne jakości w muzyce. To stanowisko, skorygowane nieco przez krytyczny odbiór (także samego Kivy’ego), ugruntowuje rozwiązania zaproponowane w *The Corded Shell* dzięki dalszym skrupulatnym analizom.

W dyskusji Kivy’ego odnajdujemy wzbudzającą zaufanie sympatyczną szczerość, zarówno jeśli chodzi o ostateczność rozwiązania, jak i w odniesieniu do podobnych – wydawałoby się – przypadków (jak na przykład fikcja literacka). Można, jak sądzę, powiedzieć uczciwie, że Peter Kivy, jeśli jest do czegoś absolutnie przekonany, to nigdy nie jest po prostu dogmatykiem. Jego tezy pozostają w dużej mierze takie same: muzyka, podobnie jak twarz, może wyrażać smutek bez konieczności redukcji do, powiedzmy, bycia „wyrazem smutku”. Kivy nazywa to „konturowym modelem ekspresji muzycznej”.

Zabawny portret psa Bernardyna z rozmachem otwierający monografię na temat ekspresji muzycznej dodaje całej argumentacji pikanterii, jeśli mogę się tak wyrazić. Kivy ceni sobie żart: jest to coś, co z pewnością narzuciło mu się w trakcie przygotowywania *The Corded Shell*. Tym, co czyni dyskusję Kivy’ego tak atrakcyjną, jest fakt, że nużące kwestie podnoszone w literaturze fachowej od połowy dziewiętnastego wieku (a sięgające czasów antycznych) nigdy nie wychodzą daleko poza zwykłą rozmowę, a także nigdy nie wymagają zniekształcenia, by mogły zostać efektywnie wyjaśnione.

W *The Sound Sentiment* Kivy przedstawia pewną biologiczną sugestię dotyczącą responsywności wobec ekspresywnych jakości muzyki. To, jak szczególnie postępuje, oraz to, jak dosadnie – w odniesieniu do muzyki – może być oceniane z perspektywy drugiego z esejów *Problemy Newcomba*. Jednak spekulacja biologiczna zaproponowana została tutaj jedynie na próbę.

W tym eseju Kivy poddaje badaniu to, co jego zdaniem stanowi najbardziej trwałą i poważną krytykę *The Corded Shell*: esej Anthony'ego Newcomba, który ukazał się w czasopiśmie „Critical Inquiry” (1984). Prowadzi go to do różnych żartobliwych odpowiedzi na pojawiające się pytania: od dokładnego przestudiowania przykładów muzycznych do obiecującego odniesienia do literatury i krytyki literackiej. W kolejnym rozdziale (*A jednak porusza...*) Kivy kontynuuje badania w odniesieniu do tego, co uważa za najistotniejszy wysiłek w literaturze analitycznej po 1980 roku, aby ponownie ustanowić teorię wzbudzania – czyli emotywizm muzyczny. Z analizowanej dyskusji wybiera trzy przykłady – to, co nazywa modelem bodźca (*stimulus model*), modelem reprezentacji (*representation model*) oraz modelem własności (*property model*) – i przedstawia aktualną koncepcję ich niepowodzenia; koncepcję ogólnej strategii, a nie tylko przykładów.

W tym wszystkim powinniśmy mieć w pamięci, za jak mocnym stanowiskiem kognitywistycznym opowiada się Kivy. Prawdą jest, że taka postawa uważana była za niemożliwą lub prawie niemożliwą do obrony od czasów Hanslicka aż do naszych własnych. Poglądy Kivy'ego, jak sądzę, a także podobne stanowiska dotyczące sztuk pięknych i literatury prowadzą nas do uznania potrzeby odświeżenia teorii natury dzieł sztuki, muzycznych czy innych w opozycji do zwykłych dźwięków i znaków.

Kivy mimochodem łączy te kwestie między innymi z biologią. To jednak, jak zwraca uwagę, nie wyjaśnia wszystkiego, skoro – analogicznie do możliwości rozpoznawania twarzy jako smutnej – smutny kontur muzyki jest rozpoznawany również w samej muzyce. Staje się oczywiste, że potrzebna jest koncepcja, która ujawni sens muzyki jako fenomenu, do którego – w pojęciowo skuteczny sposób – mogą się odnosić określenia ekspresywne, o których mowa, ale który może także te jakości manifestować lub posiadać. To, co Kivy ukazał efektywnie w *The Corded Shell*, to między innymi fakt, że teoria ekspresji (czy to jako wzbudzania, wyrażania, analogonu tekstowego, czy to jako indywidualnej wypowiedzi psychologicznej) nie oddaje sensu „ekspresywnych” możliwości muzyki, które de facto przechowała ważna część tradycyjnej teorii muzyki, rozciągająca się od poglądów Arthura Schopenhauera czy Johanna Matthesona (1739) aż do Langer i Kivy'ego. W rzeczywistości linia argumentacji promowana w ramach tej tradycji nie stanowiła głównego elementu ani nie była dobrze uformowana w ataku Hanslicka na teorię ekspresji – jak również w pracy *The Power of Sound* Edmunda Gurneya (1880). Podstawową zaletą dokonania Kivy'ego (które jest, być może, najczytelniejszym i najefektywniejszym, jakie zna literatura) było wydzielenie i obrona tezy o ekspresywnych jakościach muzyki.

Z perspektywy czasu wydaje się, że ostateczne zaskoczenie zawarte w nowej książce Kivy'ego było właściwie do przewidzenia. Kivy pozostaje purystą, jeśli chodzi o muzykę instrumentalną, w sensie zbliżonym do Hanslicka. Jednak po odnalezieniu możliwości wyróżnienia jakości estetycznych w muzyce pogodzenie formalizmu z „uczuciem” okazuje się łatwe (w ostatnim rozdziale). Oto więc sam Kivy przeciwstawia się (uznając analizę emocji Anthony'ego Kenny'ego) modnej teorii wyrażania „uczuć codziennych” przez muzykę. Ja jednak sądzę, że siła koncepcji, którą wspiera Kivy, nie wymaga aż takiego zastrzeżenia. A nawet, że samo to zastrzeżenie zaciemnia różnicę pomiędzy wyrażaniem uczuć *przez muzykę* a konkretnymi uczuciami, jakie wzbudzone są *przy okazji słuchania muzyki*. Wydaje mi się, że ostateczna odpowiedź na pytanie zależy od dalszej analizy natury „bytów” lub zjawisk muzycznych, a także relacji kauzalnych, w jakie muzyka, jako taka, może wchodzić.

Kivy ma rację, opierając się prostej teorii wzbudzania; istnieje jednak inna opcja. Sam Kivy wydaje się ją wspierać, kiedy przyznaje, że „im bardziej muzyka jest ekspresywna, gdy chodzi, powiedzmy, o cierpienie, tym intensywniej porusza i tym więcej sprawia przyjemności”. Kivy przeciwstawia się, oczywiście, także semantycznym i przedstawieniowym konstrukcjom ekspresywności muzyki. Jest „formalistą emocjonalnym”. Z tego właśnie powodu przyznaje muzyce siłę poruszania.

Tym, co – jak sądzę – wyróżnia Kivy'ego i co może stanowić treść następnej książki (mam nadzieję), jest intrygujące pytanie o naturę dzieł sztuki – w szczególności muzyki – przynajmniej w tym zakresie, w jakim stanowią one zjawiska, które mogą posiadać własności ekspresywne. To pytanie prowadzi nieuchronnie w obszar realności świata kultury. Nie chodzi przy tym o to, by Kivy się temu przeciwstawiał, choć jego zgrabna koncepcja jakości ekspresywnych rozwijała się dotychczas, nie korzystając ze szczegółowych analiz tego typu.

Jak zawsze przyjemnością jest czytanie książki, która obiecuje gładkie i efektywne wykroczenie poza swoje ramy.

Joseph Margolis

przekład Małgorzata A. Szyszkowska

Przedmowa do oryginalnego wydania „The Corded Shell”

Argumentacja zaprezentowana w tej książce, a także jej źródła, wskazuje na długotrwałe i niesłabnące zainteresowanie autora siedemnastym i osiemnastym wiekiem. Wskazuje również na jego przekonanie, że choć piszący w tym czasie na temat ekspresji muzycznej autorzy mylili się co do wielu rzeczy, to jednak uchwycili coś ważnego, na czym można zbudować satysfakcjonującą teorię ekspresji muzycznej. Moim celem jest wydobyć tego czegoś oraz zbudowanie tej teorii.

Mam jednak nadzieję, że mój dług wdzięczności wobec siedemnastowiecznych i osiemnastowiecznych autorów nie spowoduje, że pierwsze rozdziały zostaną potraktowane jako historia teorii ekspresji w Oświeceniu. Nie próbowałem tego robić. Doboru stanowisk teoretycznych dokonałem nie ze względu na jakieś historyczne uprzedzenia, ale z uwagi na ich użyteczność przy konstruowaniu teorii. Historia siedemnasto- i osiemnastowiecznej estetyki muzycznej musi jeszcze zostać napisana; aktualne przedsięwzięcie nie stanowi zaś wkładu w ten cenny projekt, a co najwyżej do niego zachęca. To, czym książka ta ma być i czym jest, mam nadzieję, wpisuje się we współczesne rozumienie estetyki muzycznej. Część historyczna stanowi jedynie pomoc w osiągnięciu tego celu, nie jest zaś celem sama w sobie.

Słówko na temat przykładów muzycznych: stanowią one w dużej mierze część argumentacji. Jeśli zawiodą w przekonywaniu, to nie powiedzie się także argumentacja. Jeśli czytelnikowi nie uda się ich zrozumieć, grając je, słuchając ich czy też czytając ich partytury, wówczas argumentacja ta dosłownie i w przenośni trafi w próżnię. W związku z tym, aby uczynić muzykę jak najbardziej dostępną dla jak największej liczby czytelników, starałem się, po pierwsze, zaprezentować, co tylko sensownie było można, jako partie fortepianu lub jako wersję głosu z towarzyszeniem fortepianu, tak aby każdy z dostępem do tego instrumentu mógł je sobie przegrać; po drugie – wybierać, o ile tylko było to możliwe, utwory znane, łatwo dostępne w nagraniach płytowych. Niewielu z moich czytelników będzie w stanie czytać nuty, starałem się wziąć to

pod uwagę. Niefortunne, lecz prawdziwe jest to, że książki nie potrafią „śpiewać” tym, do których potrafią „przemawiać”.

Jak większość pisarzy akademickich w trakcie konceptualizacji i rekonceptualizacji mojej pracy zaciągnąłem kilka długów. Do niektórych z nich mogę się przyznać, inne niestety pozostaną nienazwane, ponieważ dawno już zostały zapomniane w procesie asymilacji, który pisarze akademicy, dla podniesienia własnego prestiżu, nazywają badaniem.

Moje podziękowania należą się tym, którzy wystąpili z sugestiami oraz krytyką w odpowiedzi na części tej pracy, które zostały upublicznione w postaci wystąpień oraz prelekcji na rozmaitych spotkaniach Amerykańskiego Towarzystwa Muzykologicznego, Amerykańskiego Towarzystwa Estetycznego, Filozoficznego Towarzystwa w New Jersey, w Columbia College, Rutgers University, the State University of New York w Binghamton, University of Chicago, University of Cincinnati, University of Wisconsin. Nie mogę wszystkim podziękować z imienia. Ci, których chciałbym wymienić, to: James Bogen, Martin Bunzl, Seymour Feldman, Nelson Goodman, Lawrence Gushee, Fadlou Shehadi, Francis Sparshott, Alan Tormey, Bruce Vermazon.

Specjalne podziękowania należą się Wilsonowi Cokerowi i Francisowi Sparshottowi za przeczytanie całości rękopisu i wiele pomocnych uwag krytycznych oraz sugestii.

Jestem głęboko wdzięczny Margot Cutter oraz Stanfordowi G. Teatcherowi z Princeton University, każdemu na inny sposób, za dopilnowanie rękopisu w procesie publikacji, który osobie z zewnątrz wydaje się często podobny do jednego z boskich misterii orfickich. „Sandyemu” zawdzięczam coś, co jest niezmiernie trudne do określenia: słowo „zachęta” nie oddaje tego nawet w połowie, lecz będę się musiał nim zadowolić. Margot Cutter zawdzięczam coś, co jest nie mniej trudne do określenia, ale łatwiejsze do nazwania: styl.

Dziękuję redaktorowi „*The Music Review*” A.F. Leightonowi Thomasowi za uprzejmą zgodę na przedruk w rozdziale 5 części mojego artykułu *What Mattheson said*, który ukazał się w 34 tomie tego czasopisma z 1973 roku. Dziękuję również Arthurowi Bloomowi za jego wspaniałe opracowanie przykładów nutowych, a także konstruktywną konsultację kilku kwestii muzycznych.

Jestem bardzo wdzięczny Priscilli i Elliotowi Billingsom za fotografię ich ukochanej Lillian.

Wreszcie, jestem najbardziej wdzięczny mojej żonie Lindley Hanlon za rozmowy o muzyce oraz wsparcie moralne w momentach załamania.

Dziękuję wszystkim i każdemu z osobna, zarazem zwalniając ich ze współodpowiedzialności za pracę, która tak w szczegółach, jak w całości może być im niemiła.

Nowy Jork
listopad 1979

przekład Małgorzata A. Szyszkowska

Przedmowa do oryginalnego wydania „The Sound Sentiment”

Istnieje pewna historia o tym, jak wielki Morris Rafael Cohen przyjmował w swoim gabinecie zagubionego studenta pierwszych lat z następującą skargą: „Nie rozumiem, profesorze Cohen. Na pierwszym roku filozofii powiedział nam Pan, że X. A teraz, na drugim, mówi nam Pan, że nie X. O co tu chodzi?”. Odpowiedź Cohena miała być następująca: „Cóż, proszę Pana, różnica pomiędzy nami jest taka, że ja nauczyłem się czegoś w ostatnim semestrze”.

Patrząc z dzisiejszego punktu widzenia, nie wstydzę się niczego z tego, co napisałem w moim *The Corded Shell*. A jednak od roku 1980 z pewnością nauczyłem się kilku rzeczy; możliwość powtórnego wydania tej książki sprawia, że wyraźnie widzę, jak wiele pytań pozostało bez odpowiedzi – a nawet bez przemyślenia – oraz jak wiele z tego, co powiedziałem, mogło zostać powiedziane inaczej. Oczywiście nie wypieram się swoich poglądów, w innym przypadku nie pozwoliłbym (nie mówiąc już o zaangażowaniu) na nowe wydanie tej książki. Moje poglądy zostały również zmodyfikowane, ulepszone i skorygowane przez krytykę oraz moje wysiłki, aby przemyśleć pewne kwestie.

Od czasu jej publikacji diametralna rewizja *The Corded Shell* – wobec najnowszych postępów filozofii – wydawała mi się zadaniem nużącym i auto-destrukcyjnym. Sama książka niechybnie straciłaby wiele w trakcie tych zabiegów. Pomyślałem, że lepiej pozostawić ją taką, jaka była, ale za to uaktualnić ją, dodając sprawdzone metodą prób i błędów eseje uzupełniające. To właśnie uczyniłem, w efekcie czego powstała, jak się okazało, publikacja niemal dorównująca wielkością poprzedniej.

Na tyle, na ile było to możliwe, w esejach uzupełniających próbowałem uniknąć dobrze znanej pozycji urażonego, niezrozumianego i upartego do granic możliwości autora. Jeśli czasem robię wrażenie nieprzejednanego, to – ufam – nie dlatego, abym trwał zaciekle w swoich błędach, lecz dlatego, że jestem silnie przekonany co do swojego stanowiska i podekscytowany możliwością przekonania do niego innych o tyle, o ile jest to możliwe w ramach racjonalnego dyskursu.

Krytykę w pomniejszych kwestiach, taką, która wydawała mi się zbyt oczywista, aby prowadziła do interesujących pytań, pomijam milczeniem. Mimo to owe eseje uzupełniające nie mogą nie wydać się próbą argumentacji. Wciąż jednak wierzę, że kierują one dyskusję w dobrym kierunku, choć robią tak, w przeważającej części mówiąc „nie”. Pozostaje mi tylko powiedzieć moim krytykom, tym, którym odpowiedziałem, i tym, którym nie odpowiedziałem, że jestem im wdzięczny za uwagę, jaką poświęcili mojej pracy. Lepiej jest, jak sądzę, pozostawać poza krytyką. Ale jeśli nie jest to możliwe, być krytykowanym oznacza być zauważonym. Trzecia droga to zapomnienie.

Nowy Jork
listopad 1988

przekład Małgorzata A. Szyszkowska

CZĘŚĆ PIERWSZA

Struny muszli

Refleksje nad ekspresją muzyczną

Czegóż Muzyka w sercu obudzić nie zdoła
I czegoż w sercu nie ukoi?
Gdy Jubal trącił strunę prostej liry swojej
Stojący dookoła
W podziwie pochylili czoła
Przed głosem niebios; każdy woła:
„Hosanna!”; każdemu się roi,
Że ton tak dźwięczny musiał być śpiewem anioła.
Czegóż Muzyka w sercu obudzić nie zdoła?

John Dryden¹
(przeł. Stanisław Barańczak)

¹ John Dryden, *Pieśń na dzień św. Cecylii*, w: *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy, 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci*, tłum. i oprac. Stanisław Barańczak, Znak, Kraków 1993, s. 215–216. Drydenowski obraz opatrzonej strunami muszli żółwia, który Kivy przywołał w tytule oryginału, pochodzi z wersu „When Jubal struck the corded shell”. Choć tytułowa muszla zniknęła z poetyckiego przekładu Barańczaka, w naszych uszach brzmiałby ten wers mniej więcej tak: „Gdy Jubal trącił struny muszli swojej...” (przyp. tłum.).



Paradoks opisu muzyki

1.

Opis jest często rodzajem pochwały, co być może tłumaczy, dlaczego tak lubimy opisywać dzieła sztuki. Gdy tylko opis tego rodzaju staje się dostatecznie interesujący lub dostatecznie pretensjonalny – zyskuje status „krytyki sztuki”. Wtedy to zaczynamy się zastanawiać nad jego przydatnością i nad tym, na ile dobrze lub źle go dokonano.

Opis muzyki jest w pewien sposób rzeczą wyjątkową. Jeśli tylko jest zrozumiały dla muzycznego laika – współczesny muzyk z miejsca uzna go za bezsensowny. A gdy do opisania muzyki weźmie się muzyk lub muzykolog – muzyczny laik z dużym prawdopodobieństwem uzna rzecz za tak tajemniczą jak kabała i mniej więcej tak interesującą jak traktat o odprowadzaniu ścieków.

Chciałbym zilustrować ten szczególny stan rzeczy – ten „paradoks” – przez odwołanie do czterech dobrze znanych rodzajów opisu muzyki. Wszystkie pochodzą z powszechnie znanych i podziwianych źródeł. Przykłady podam w porządku rosnącym pod względem stopnia uznania, jakim te opisy cieszyć się mogą współcześnie. Ograniczę się do tych czterech typów krytyki muzycznej, choć naturalnie nie muszę przypominać czytelnikowi, że mojej liście daleko do wyczerpującej typologii opisów muzyki.

2.

Pierwszy rodzaj opisu muzyki, który mam na myśli, nazwałem (z powodów, które natychmiast staną się oczywiste) *biograficznym*. Mój przykład pochodzi z pism Roberta Schumanna.

Spośród starszych artystów to mianowicie [Ludwig] Berger, poza Moschelesem, nie przyglądał się beczynnemu nowym kierunkom w muzyce fortepianowej. O ile dawne wspomnienia czasem jeszcze biorą nad nim górę, dźwiga się ponad nie i działa, póki starcza dnia. Po długim milczeniu tego już wiekowego artysty, który wszak cieszy się tak znaczną sławą jak właściwie nikt inny, jeśli spojrzeć

na relatywnie skromną pod względem liczby dzieł twórczość, można by się spodziewać czegoś innego niż takie etiudy [*Piętnaście etiud* op. 22 – przyp. P.K.]. Można by się raczej spodziewać, że będzie znajdował wytchnienie, niesiony strumieniem harmonii, że będzie cieszył się wspomnieniem długiej i pożytecznej pracy. Zamiast tego dane jest nam spoglądać na głęboko wzburzone życie, które ze wszystkich sił stara się nadażyć za duchem czasu. Tu i ówdzie napotykamy wynurzenia pełne ponurości, tajemnicze oznaki i potem nagłe skupienie sił, uczucie jakby zbliżającego się triumfu – wszystko to wszelako emanuje z głęboko poetycznego serca i wszystko prowadzone jest przez samoświadomość artysty z wyjątkiem chwil, w których – pod naporem silniejszego wzburzenia – jakby chciało samo siebie zagłuszyć².

Wszyscy wiemy, co tu nie gra. Schumann stwarza wrażenie, że będzie opisywał pewne etiudy Ludwiga Bergera. Pośrednio zresztą, jak sądzę, to robi. Ale w większości mowa jest o Bergerze, a nie o jego muzyce. Gdy słuchamy etiud Bergera, „dane jest nam spoglądać na głęboko wzburzone życie, które ze wszystkich sił stara się nadażyć za duchem czasu”. Dowiadujemy się, że muzyka emanuje z „głęboko poetycznego serca” i „samoświadomości artysty” i że wszystko to czasem „pod naporem silniejszego wzburzenia – jakby chciało samo siebie zagłuszyć”. Zdaje się, że słyszymy bardzo wiele o Bergerze, ale niewiele o jego muzyce. Niektórzy powiedzieliby zresztą, że i o Bergerze nie usłyszeliśmy niczego i że to, co tak naprawdę do nas dotarło, to romantyczne bajdurzenie Schumanna, że etiudy Bergera nie mogą dostarczyć podstaw dla stwierdzeń, które na jego temat wysuwa Schumann. Nie zamierzam tu badać, jak wiele można dowiedzieć się o osobowościach kompozytorów na podstawie ich muzyki. Dla naszych rozważań istotna jest nie tyle trafność lub nie-trafność uwag Schumanna o Bergerze, ile ich oczywisty brak związku z tematem. I oto nasz zarzut: przyszliśmy po opis muzyki, a dano nam zamiast tego opis kompozytora.

3.

Drugi rodzaj opisu muzyki nazwę, znów z powodów oczywistych, rodzajem *autobiograficznym* i znów sięgnę do znanego źródła, tym razem do wspomnień Hectora Berlioza.

Całkiem nieprzypadkowo ten drugi typ opisu muzyki, podobnie zresztą jak typ pierwszy, jest charakterystyczny dla rozkwitu romantyzmu.

² Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 2, Wigand, Leipzig 1854, s. 170. Przeł. z oryg. niem. J. Czarnecki.

Zamknąłem oczy i słysząc boski gawot z jego tak pieszczotliwą melodią, i łagodnie monotony szmer jego harmonii, i ten chór, *Jamais dans ces beaux lieux* (*Nigdy w tym pięknym miejscu*), którego szczęście wylewa się tak wdzięcznie, widziałem wokół siebie urocze splatające się ramiona, ślicznie krzyżujące się stopy, pachnące, rozsypujące się włosy, błyszczące diamentowe oczy i tysiące promiennych, upajających uśmiechów. Kwiat rozkoszy, miękko poruszany przez melodyjną bryzę, kwitł, a z jego oczarowującej korony wydobywał się koncert dźwięków, kolorów i zapachów³.

Schumannowi wyrzucaliśmy, że zamiast mówić o muzyce Bergera, mówi o samym Bergerze. Zarzut nasz wobec Berlioza jest podobnej natury. Znów mowa nie o tym, o czym miała być: w tym przypadku nie o kompozytorze, lecz o samym krytyku. Muzyka Christopha Willibalda von Glucka jest dla Berlioza po prostu bodźcem do snucia marzeń. Równie dobrze mógł być on zażyć dawkę laudanum zamiast dawki Glucka. O snutych przez Berlioza fantasmagoriach nie bardzo wiadomo, co powiedzieć: czy to urocze, czy raczej groteskowe. Muszę wyznać, że Berliozowa kolekcja ramion, stóp, włosów i oczu brzmi dla mnie raczej jak katalog części zamiennych niż czarodziejski ogród. Jakkolwiek by z tym zresztą było – chodzi o to, że spodziewamy się opisu *Armidy*, a zamiast tego dostajemy opis stanu ducha Berlioza. To, że Berlioz był wyjątkowo interesującym umysłem, czyni jego autobiograficzne prześledzenia jako takie wyjątkowo ciekawymi. Ale nie czyni ich opisami muzyki. Ich przedmiotem jest Berlioz.

4.

Przejdę teraz do rodzaju opisu muzyki, który zda się – przynajmniej na pierwszy rzut oka – znacznie poważniejszy niż romantyczne wynurzenia Schumanna i Berlioza. Moje przykłady tego gatunku pochodzą z dzieła, które – jeszcze nie tak dawno temu – cieszyło się opinią jednego ze szczytowych osiągnięć egzegezy muzycznej, z pracy *Essays in Musical Analysis* Donalda F. Toveya. Gatunek ten nazwę po prostu *opisem emocjonalnym*:

Pierwszy epizod [drugiej części *Eroiki*] to standardowo zbudowane trio w trybie durowym, które otwiera się pocieszeniem, by następnie dwakroć wybuchnąć triumfem. Potem światło zawodzi i powraca żałobny temat pierwszy... Ponad tym [wszystkim] w końcu pojawia się, w odległej tonacji, początek nowej wieści

³ Hector Berlioz, *Pamiętniki z lat 1803–1865: ze wspomnieniami z podróży do Włoch, Niemiec, Rosji i Anglii*, t. 2, tłum. Katarzyna Losson, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2019, s. 106.

niosącej pocieszenie, ale stopniowo zamiera i utwór kończy się finałowym pokazem tematu głównego, przy czym jego rytmy i akcenty łamią się pod naporem żalu.

Potem [w pierwszej części *I Symfonii* Brahmsa] następuje bardzo piękny łącznik przygotowujący wejście drugiego tematu; patetyczne diminuendo, które zaczyna się ze złością... i łagodnieje (przechodząc nadzwyczaj szybko przez szereg bardzo odległych tonacji) aż do osiągnięcia tonów głębokiej czułości i współczucia...⁴

Tovey, to oczywiste, dobrze wie, o czym ma mówić: nie o Ludwigu van Beethovenie, nie o Johannesie Brahmsie i nie o Toveyu, ale o muzyce. Jeśli ktoś miałby się z nim spierać, to przedmiotem sporu byłoby nie to, o czym on mówi, lecz to, co on o tym czymś mówi. Wszak to nie Beethoven ani Tovey są pocieszani, triumfujący, pogrążeni w żałobie czy złamani dojmującym żalem. Taka jest muzyka. Nie Brahms ani Tovey są patetyczni, wściekli, czuli czy współczujący. Taka jest muzyka.

I tu właśnie wykształcony muzyk i idący w zaparte filozof mogą zaraz zgłosić swoje obiekcje, z których dwie podnoszone są najczęściej. Po pierwsze – jakim cudem te wszystkie określenia emocji miałyby *rzeczywiście* odnosić się do *muzyki*? Muzyka złamana żalem? Cóż, jeśli tak, to czyż nie powinniśmy pocieszyć biedactwa, jak sugerował pewien żartowniś? Kompozytor może triumfować, a publiczność może się rozzłościć. Ale triumfująca i rozszłoszczona muzyka? Skoro symfonia Beethovena jest triumfująca, to czyż nie powinno się jej przyznać Krzyża Wiktorii albo skarcić za pyszałkowatość? Jeśli symfonia Brahmsa jest rozszłoszczona, to czyż nie powinno się jej uspokoić albo schodzić jej z drogi, dopóki się nie uspokoi? Bez wątpienia Tovey nie mógł chcieć przypisać tych wszystkich cech muzyce. Tylko czujące byty mogą odczuwać emocje. A zatem – pisząc, że melodia jest złamana żalem – musiał mieć na myśli, że Beethoven był złamany żalem, kiedy ją pisał, albo że on sam, Tovey, był złamany żalem, kiedy ją usłyszał. Kiedy mówi, że tematy u Brahmsa są rozszłoszczone czy tkliwe, musi to być przenośny sposób, żeby powiedzieć, że to Brahms czuł złość i czułość, kiedy je komponował, lub że on, Tovey, czuł złość lub czułość, kiedy ich słuchał. Jeśli rzeczy mają się tak w istocie, wróciliśmy do początku, mamy bowiem do czynienia z opisem *biograficznym* i *autobiograficznym*, co do których zgodziliśmy się, że są nie do

⁴ Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis*, Vol. 1, *Symphonies*, Oxford University Press, London 1935, s. 32 i 86.

przyjęcia. Innymi słowy – mówienie o emocjach w muzyce zdaje się zawsze redukować, koniec końców, do mówienia o emocjach kompozytorów lub słuchaczy; a ponieważ nie jest to już opisywaniem muzyki, emocjonalny opis *muzyki* jest niemożliwy.

Założmy jednak, ciągnie swój wywód przeciwnik emocjonalnego opisu muzyki, że mówienie w ten sposób o muzyce miałooby sens. Wciąż narzucałby się niebagatelny problem „obiektywności”: czy opisami emocjonalnymi można „dzielić” się w sposób intersubiektywny? Od prawdziwego opisu wymagamy nie tylko tego, żeby miał sens, lecz także tego, żeby był weryfikowalny: żeby istniały powszechnie przyjęte sposoby sprawdzenia, czy dany opis jest trafny, czy też nie. Tego właśnie, według muzycznego „purysty”, brakuje muzyce w opisie emocjonalnym. Jak pisał Edmund Gurney w traktacie *The Power of Sound*, „często okazuje się, że muzyka, która dla jednej osoby odznacza się możliwą do określenia ekspresją [emocji], dla innej osoby nie odznacza się nią wcale lub odznacza się jakimś innym jej rodzajem, choć muzyka podoba się obu słuchaczom w równej mierze”⁵. Muzyczny purysta zakłada powszechny brak zgody co do właściwych określeń emocjonalnego charakteru dowolnego tematu muzycznego czy kompozycji. Powodem tego braku zgody, wedle purysty, jest fakt, że nie istnieje żaden powszechnie akceptowany standard oceny poprawności w tej dziedzinie. W innej wersji tego stanowiska purysta przekonuje, że to całkowity brak zgody co do emocjonalnego charakteru muzyki *dowodzi* tego, że nie istnieje żaden powszechnie akceptowany standard oceny. Jest rzeczą całkowicie „subiektywną”, że Tovey uważa dany temat Beethovena za żałobny albo temat Brahmsa za patetyczny. Jeśli ktoś poszukuje „naukowej”, obiektywnej krytyki muzycznej, musi zwrócić się w inną stronę i unikać wciąż przecież kuszącego wybiegu, żeby opisywać muzykę językiem emocji. Jeśli bowiem ulegamy tej pokusie, to albo z miejsca popadamy w nonsens, albo mówimy rzeczy całkowicie nieweryfikowalne dla kogokolwiek poza nami. Oto pogląd muzycznego purysty na tę sprawę.

5.

Tym sposobem dotarliśmy do czwartego i ostatniego typu opisu muzyki, który – z braku lepszego określenia – nazwę *opisem technicznym*. Moje przykłady, także w tym przypadku, pochodzą z dobrze znanych i muzycznie nieposzlakowanych źródeł:

⁵ Edmund Gurney, *The Power of Sound*, Smith, Elder, London 1880, s. 339.

Rytm tematu ostatniej części *Symfonii G-dur „Niespodzianka”* Josepha Haydna [...] ma kształt znacznie bardziej wyraziście jambiczny. W tym przypadku grupy czołowe, choć obie amfibrachiczne, różnią się znacząco tak pod względem melodyki, jak i tempa, są do siebie bardzo zbliżone i powiązane mocną progresją akordów (I-V-I). Te dwie jednostki skłonne są zatem tworzyć grupę trocheiczną na drugim poziomie rytmicznym i tworzą pojedynczą, ujednoliconą anakruzę na trzecim poziomie rytmicznym⁶.

Bez wątpienia konfrontacja tonacji D-dur i f-moll [w pierwszej i drugiej części *Kwartetu c-moll* Beethovena] nie ma sobie równych jako najsłynniejsza w całym dorobku Beethovena. Druga tonacja pierwszej części od początku stanowiła modyfikację dominanty (*enhanced dominant*), Des-dur (niski VI st.) w miejscu C-dur (V st.). D-dur w drugiej części stanowi modyfikację tej modyfikacji. Ponadto owo *Allegretto ma non troppo* w tonacji D-dur stale wykracza do B-dur, swojego własnego akordu VI stopnia obniżonego, co stanowi tę samą relację do dominanty niskiego VI stopnia, na której wcześniej oparto tak wiele. W rezultacie przejście pomiędzy drugą a trzecią częścią kwartetu może opierać się na progresji D-dur – B-dur – H-dur, która jest równoległa do progresji F-dur – Des-dur – D-dur pomiędzy częścią pierwszą a drugą⁷.

Tutaj wreszcie osiągnięto ideał, do którego dążył purysta, obiektywny, naukowy opis muzyki, który nie jest bezsensowny, pozbawiony śladu subiektywizmu czy romantycznej przesady. Rytm jest albo nie jest jambiczny. Akord jest akordem V stopnia albo nim nie jest. Wszyscy wykształceni odbiorcy zgadzają się, mniej lub bardziej, co do tego, jak rozstrzygać tego typu kwestie. A jeśli dochodzi do sporów i pojawiają się przykłady graniczne – no cóż, któraż dyscyplina jest od nich wolna?

Nie mam wątpiwości, że istnieją ludzie, którzy naprawdę sądzą, że to jedyny intelektualnie poważny sposób opisywania muzyki i że opisywanie muzyki w kategoriach emocji, po nastaniu „naukowej” muzykologii i współczesnej teorii muzyki, sytuuje się niemal na równi z wyjaśnianiem zjawisk przyrodniczych w kategoriach animistycznych albo schorzeń psychicznych w kategoriach opętania przez nieczyste duchy. Chociaż nie zgadzam się z tą

⁶ Grosvenor Cooper, Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, University of Chicago Press, Chicago 1960, s. 65.

⁷ Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets*, Alfred Knopf, New York 1967, s. 175–176. Terminologia anglosaska, którą posługuje się Kerman, nie pokrywa się dokładnie z pojęciami (np. akordu pobocznego VI st. obn.) stosowanymi w polskiej tradycji analizy muzycznej. Za nadzwyczaj kompetentną konsultację przekładu tego fragmentu dziękuję dr. Aleksandrowi Mockowi, któremu zawdzięczaam pojęcie „niskiego VI st.”, a także Tomaszowi Praszczalkowi (przyp. tłum.).

opinią, bez wątpienia mogę się w nią wczuć. Krytycy muzyczni może i nie mają wyłączności na nonsens; z wszelką jednak pewnością w ostatnich dwustu latach wyprodukowali go aż nadto. A współczesny muzyk, teoretyk muzyki i muzykolog czują wielką ulgę, mogąc uciec przed zalewem tych emocjonalnych bzdur w zdrową atmosferę amfibrachów i relacji pomiędzy dominantami wtrąconymi.

Ale jakkolwiek nęcące byłoby to rozwiązanie dla uczonych w muzyce – wyrzuca ono znaczną i wartościową wspólnotę muzyczną poza nawias. Muzyka, koniec końców, jest nie tylko dla muzyków i uczonych, tak jak malarstwo jest nie tylko dla historyków sztuki, a poezja – nie tylko dla poetów. To dla mnie zarazem zdumiewające i nie do przyjęcia, że o ile można z pożytkiem czytać wielkich krytyków sztuki i literatury, nie będąc samemu profesorem filologii czy historii sztuki, o tyle w kwestii muzyki sprawy mają się zgoła inaczej. Osoby wykształcone humanistycznie, ale pozbawione technicznej wiedzy muzycznej, zdają się stać przed wyborem między opisami muzyki zbyt fachowymi do zrozumienia albo takimi, które uchodzą za nonsens w oczach autorytetów, szacunek wobec których wpoilo im toż samo wykształcenie. Opis muzyki może być więc albo poważną, „naukową” analizą za dobrze znaną cenę utraty wszelkich humanistycznych odniesień, albo wpada w znajomą retorykę emocji za cenę stania się, według uczonych w muzyce, pozbawioną znaczenia, subiektywną gadaniną.

Rozwiązaniem tego muzycznego „paradoksu” nie jest, rzecz jasna, dezawuowanie opisu fachowego. Ma on swoje zalety i – na gruncie własnego wykształcenia i skłonności – nie jestem wobec nich ślepy. Trzeba dokonać czegoś, co wznosi się ponad łatwe ataki na język specjalistyczny. Trzeba przywrócić językowi emocji w odniesieniu do muzyki należne mu poważne miejsce w oczach uczonych, by mógł znów stać ramię w ramię z językiem technicznym jako pełnoprawne narzędzie analityczne.

6.

Jedna z dobrze znanych strategii filozoficznych nadających się do zastosowania w tym miejscu polegałaby na przyznaniu, że opisy emocjonalne są zarówno pozbawione znaczenia, jak i subiektywne, oraz równoczesnym twierdzeniu, że takie „opisy” (wedle tego stanowiska „opisami” będące li tylko z nazwy) mają wszelako ważną funkcję do spełnienia w procesie krytycznym. Opis taki pozwala nam dostrzec w dziele coś *innego* niż to, co istotnie jest w nim do postrzegania. „Wydaje się rozsądne przyjąć – konkludował w swym wysoce wpływowym eseju o roli krytyki Arnold Isenberg – że krytyk myśli o pewnej

innej jakości, której pojęcia nie przekazuje nam użyty przezeń język, ale którą on *postrzega* i do postrzeżenia której przywodzi nas swoim użyciem języka”⁸. Jeśli tak jest, to czy zatem nie mogłoby być również tak, że emocjonalny opis muzyki jest zarazem nonsensowny i poważny? W tym mianowicie poważny, że byłby *użytecznym* nonsensem, nonsensem zdolnym przywieść nas do postrzegania, jak ujął to Isenberg, „pewnej innej jakości”, o której myśli opisujący, „której pojęcia nie przekazuje nam używany przezeń język”, ponieważ jego język ma charakter emocjonalny, a opis emocjonalny jest zarazem „subiektywny” i nieinteligibilny.

Nie mam nic przeciwko stwierdzeniu, że krytyk muzyczny przez to, iż opisuje muzykę emocjonalnie, może *czasami* prowadzić nas do dostrzeżenia jednej rzeczy, mówiąc o innej. W istocie, jeśli przyjrzymy się naraz *biograficznemu* i *autobiograficznemu* opisowi muzyki, okaże się, że w trybie biograficznym krytyk mówi o czymś innym niż muzyka, mianowicie o kompozytorze – po to, żebyśmy usłyszeli ekspresywność muzyki; w trybie autobiograficznym krytyk mówi zaś o czymś innym, mianowicie o sobie – po to, żeby osiągnąć ten sam cel. Wzdrażałbym się jednak przed stawianiem tezy mocniejszej, że emocjonalny opis muzyki zawsze jest mową „nie wprost”; że opis emocjonalny jest rodzajem nieuniknionej konspiracji, w ramach której krytyk zwabia nas podstępnie, byśmy usłyszeli to, czego on sobie życzy, a co gorsza, sprawia to, wygłaszając nonsensy, tak jakbyśmy nie byli jeszcze gotowi na przyjęcie okropnej prawdy albo jakbyśmy niezdolni byli pojąć rzeczową argumentację. Takie stanowisko jest przeciwne intuicjom, mówiąc najogólniej, i przede wszystkim – nie jesteśmy zmuszeni się do niego uciekać. Emocjonalny opis muzyki nie musi być konstruowany jako rozbudowana mistyfikacja.

Nie znaczy to, że odrzucamy stwierdzenie Isenberga i wielu innych, że istotą krytyki jest *przywieść nas do widzenia* (względnie *słyszenia*) pewnych rzeczy w dziełach, którymi krytyka się zajmuje. Przyjmujemy ten cel krytyki, odrzucając jedynie środki. Naturalnie, krytyk muzyczny stara się, żebyśmy usłyszeli pewne rzeczy w muzyce. Czasem wszakże robi to, opisując jej własności ekspresywne. Jednym z celów opisu tematu jako „doszczętnie złamane-go żalem”, co napotkaliśmy u Toveya, jest bez wątpienia to, żebyśmy usłyszeli nic innego jak właśnie to: żalność tego tematu. Twierdzenie, że emocjonalne opisy muzyki są rzeczywistymi, „obiektywnymi” opisami, nie oznacza wcale

⁸ Arnold Isenberg, *Critical Communication*, w: idem, *Aesthetic and Theory of Criticism: Selected Essays of Arnold Isenberg*, ed. William Callaghan, Leigh Cauman, Carl G. Hempel, Sidney Morgenbesser, Mary Mothersill, Ernest Nagel, Theodore Norman, University of Chicago Press, Chicago–London 1973, s. 162.

odrzućenia roli krytyka muzycznego jako tego, który wyostrza naszą percepcję. Przyjmuję to wręcz za truizm, że celem (jednym z celów) opisu jest spowodowanie, iż w opisywanym przedmiocie zobaczymy to, co w nim opisujemy. Tę właśnie cechę dzieli emocjonalny opis muzyki z naukowym opisem wszechświata, opisem naszych nieprawości dokonywanym przez moralistę czy opisem sytuacji finansowej klienta dokonywanym przez księgowego. Celem tych *wszystkich* opisów jest sprawić, że coś „dostrzeżemy”, *wszystkie* one są *opisami*.

Lecz znów podnosi się obiekcję: opisy emocjonalne są „opisami” li tylko z nazwy. Jak bowiem można cokolwiek właściwie nazwać „opisem”, jeśli nie mamy żadnych obiektywnych standardów, wedle których można by odróżnić opisy akuratne od nieakuratnych? A poza tym dość trudno pojąć, jak można opisywać muzykę językiem emocji w sposób dosłowny, bo przecież jedynie istoty czujące mogą w sposób dosłowny być smutne, wesołe i tak dalej.

Ten właśnie „paradoks” opisu muzycznego, mam nadzieję, pomoże rozwiązać niniejsza monografia. Stać nas na poważne intelektualnie opisy muzyki, które nie są odległe od humanistycznego sposobu rozumienia, do którego wszak zgodnie z tradycją zwracała się muzyka. Stać nas, w szczególności, na poważne intelektualnie opisy muzyki w znanym trybie opisu emocjonalnego, którego przykładem, może najświetniejszym w krytyce współczesnej, jest pisarstwo Toveya. Stać nas na to jednak tylko pod warunkiem, że odpowiemy na dwa główne zarzuty stawiane przez muzycznego purystę: że emocjonalne opisy muzyki są niezrozumiałe i że są z definicji „subiektywne”. Niniejsza książka jest odpowiedzią na te zarzuty w formie wyjaśnienia, jak *niektóre* predykaty emocjonalne mogą w sposób zrozumiały odnosić się do muzyki i dla czego możliwe jest ich intersubiektywne zastosowanie. Jest to, innymi słowy, to, co wiek osiemnasty nazywał teorią ekspresji muzycznej.

przekład Jan Czarnecki

Ekspresja i ekspresywność

1.

Tak jak zapowiedziałem, w tym rozdziale przedstawię teorię ekspresji muzycznej. Moje pierwsze zadanie to wyjaśnić, co przez to rozumiem.

Jeżeli w pewnych warunkach jestem wzburzony gniewem, krzyczę i zaciskam pięści, to słusznie można o mnie powiedzieć, że wyraziłem swoją emocję, o krzyku i zaciskaniu pięści zaś – że *wyrażają* lub *są wyrazami* mojego gniewu. Niezmiernie ważne jest tutaj, że zasadniczym warunkiem uznania krzyku i zaciskania pięści za *wyrazy* mojego gniewu jest to, żebym w istocie był zagniewany (jeżeli bowiem nie odczuwam gniewu, niepoprawne jest stwierdzenie, jakobym wyrażał gniew czy żeby mój krzyk i zaciskanie pięści były jego wyrazem). Uczyńmy to paradygmatem *ekspresji* emocjonalnej (*emotive expression*).

Skontrastujmy to jednak z innym przykładem. Pies bernardyn ma smutny pysk (zob. ilustracja poprzedzająca rozdział I). Nie chcemy przez to powiedzieć, że pysk bernardyna *wyraża* smutek; z pewnością bowiem bernardyn nie jest zawsze smutny. Ażeby móc zasadnie określić jego psie oblicze jako wyrażające smutek, musielibyśmy wiedzieć, że biedne stworzenie przebywa w nieustannym stanie zasmucenia. Zatem gdy określamy pysk bernardyna jako smutny, nie mówimy, że to psie oblicze wyraża smutek, lecz raczej *wyrazowo nacechowane jest* smutkiem (*is expressive of sadness*)⁹. Uczyńmy to paradygmatem *nacechowania wyrazowego* (*being expressive of*) jakąś emocją lub nastrojem (takimi jak gniew lub melancholia).

Od czasu do czasu wszyscy miewamy pokusę, by opisywać piosenkę lub melodię, motyw lub symfonię w kategoriach emocjonalnych. Mawiamy, że

⁹ Zawdzięczam to rozróżnienie książce Alana Tormeya, *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*, Princeton University Press, Princeton 1971, rozdz. II. Wdzięczny jestem również prof. Tormeyowi za to, że nauczył mnie myśleć o pojęciu ekspresji.

piosenka jest smutna, melodia – wesola (*gay*)¹⁰, motyw – gniewny, symfonia – pełna niepokoju (*brooding*). Znajdujemy tego rodzaju określenia muzyki wszędzie: zarówno w „najniższym”, jak i w „najwyższym” rejestrze krytyki muzycznej, zarówno na obwolucie płyty, jak i w eseju Toveya. Kompozytorzy, ci wielcy i nie tylko, opisywali swoją muzykę w kategoriach emocjonalnych, także i muzykolodzy (przynajmniej w swych słabszych chwilach). Kiedy mówimy (my kompozytorzy, krytycy, muzykolodzy), że melodia jest smutna, czy mówimy przez to, że *wyraża* smutek, czy że jest *nacechowana smutkiem*? Czy mamy przed sobą muzyczny odpowiednik zaciśniętej pięści czy pyska bernardyna?

2.

Jest według mnie dobry powód, by odrzucić wnioskowanie, że gdy mówimy „ta muzyka jest smutna”, mamy na myśli, że „ta muzyka wyraża smutek”. Jeśli bowiem muzyka wyraża smutek, to musi być w tej samej relacji wobec czyjegoś smutku co mój podniesiony głos i zaciśnięta pięść wobec mojego gniewu (gdy wyrażam gniew zgodnie z przedstawionym powyżej paradygmatem ekspresji emocjonalnej). Oczywistym kandydatem, którego smutek muzyka ma wyrażać, jest jej kompozytor. I tu leży dobrze znana trudność. John William Navin Sullivan, autor popularnej biografii Beethovena, przejawiał silną inklinację do tego typu wniosków, widząc w muzyce Beethovena zwierciadło jej autora – ekspresję porywów duszy kompozytora. W charakterystycznym ustępie pisał:

Odwaga i zdecydowanie, które znajdujemy w pierwszej części [sonaty *Hammerklavier*] są uderzająco surowe... Te zimne harmonie, tak typowe dla późnych dzieł Beethovena, nie niosą już uczuć pewności siebie człowieka, który nie wątpi w zwycięstwo u kresu drogi. Wyrażona jest tu naga, silna stanowczość, odwaga, ale niepodkolorowana żadną ekscytacją ze zmagania się [...] Człowiek, który tę muzykę napisał, jest już pustelnikiem. Nic nie stracił na odwadze, ale stała się ona bardziej ponura. Cierpienie, na to wygląda, zahartowało go; nigdy już, można by pomyśleć, się nie roztkliwi [...] Część wolna *Hammerklavier* jest zamierzonym wyrazem zimnej i niepomiernej żalości człowieka nieznającego powściągliwości – żalości, w której głębiach, jak się wydaje, nie przetrwa nic, co moglibyśmy nazwać życiem¹¹.

¹⁰ Ze względu na niewspółmierność polskiego i angielskiego zasobu przymiotników nacechowanych emocjonalnie większość emocjonalnych określeń dotyczących muzyki w niniejszym tłumaczeniu będzie opatrzona dla porównania oryginalnym wyrażeniem w nawiasie (przyp. tłum.).

¹¹ John William Navin Sullivan, *Beethoven: His Spiritual Development*, Vintage Books, New York 1960, s. 138–139.

I tak dalej.

Ten fragment, bez wątpienia, przepełniony jest sugestią, że muzyka – muzyka Beethovena przynajmniej – jest nie *nacechowana wyrazowo*, lecz *wyrażająca*; muzyka ma się wobec emocji autora tak jak zaciśnięta pięść wobec gniewu, a nie jak pysk bernardyna wobec smutku. Nie twierdę tego jedynie dlatego, że Sullivan, nie zważając na nic, używa określeń dotyczących „wyrażania” (*expression*) raczej niż „nacechowania wyrazowego” (*expressive of*), jak w przykładach: „Wyrażona jest tu naga, silna stanowczość...” lub „Część wolna jest zamierzonym wyrazem zimnej i niepomiernej żalości...” i tak dalej. Dyskurs muzyczny jest pełen rozmów o muzyce wyrażającej to, tamto czy owamto tam, gdzie z kontekstu doskonale można wyczytać, że jednakowoż chodzi o *nacechowanie wyrazowe*, gdyż nie ma sugestii, jakoby kompozytor dawał upust swoim uczuciom czy emocjom. Niemniej powyższy ustęp Sullivana daje nam wszelkie prawo sądzić, że znaczy dokładnie to, co literalnie znaczy, gdy mówi on o „wyrażaniu” – iż jakości emocjonalne muzyki były projekcją stanu psychicznego kompozytora. Według Sullivana w sonacie *Hammerklavier* muzyka Beethovena nie wyraża ciepła ani ufności tylko z tego powodu, że Beethoven już nie jest ciepły ani ufny (lecz jest „wielkim samotnikiem”, który nigdy już „się nie roztkliwi”). Raz za razem Sullivan wyjaśnia ekspresję muzyczną (*expression of music*) w kategoriach ewoluującego stanu ducha kompozytora. I jeżeli ten fragment nie czyni sprawy wystarczająco jasną, możemy wywołać Sullivana do odpowiedzi raz jeszcze, tym razem przyglądając się sformułowanej przez niego ogólnej zasadzie: „Funkcją rodzaju muzyki, o którym właśnie dyskutowaliśmy, jest komunikowanie wartościowych stanów duchowych, które świadczą o głębi natury artysty i jakości jego doświadczania życia”¹².

Przytaczam fragmenty z Sullivana z dwóch powodów: aby odciąć się od tego typu poglądów oraz aby uczynić absolutnie jasnym, że nie buduję zamków na piasku (*setting up a man of straw*).

Teoria ekspresji muzycznej, którą zamierzam zarysować tutaj, ma na względzie wyjaśnienie, jak to się dzieje, że muzyka może być *nacechowana wyrazowo emocjami*; nie jest to teoria tego, w jaki sposób muzyka może je *wyrażać*. Uważam, że muzyka nie jest po prostu wyrazem emocji (choć czasem może nim być). Chcę przedstawić teorię tego, co tak naprawdę zachodzi, gdy opisujemy muzykę w kategoriach emocjonalnych przy braku jakichkolwiek sugestii, że wyraża ona emocje kompozytora (lub kogokolwiek innego). Muzykę opisujemy bowiem emocjonalnie nawet wtedy, gdy jest całkowicie jasne, że nie jest

¹² Ibidem, s. 36.

ona (i nie może być) wyrazem tych emocji, które jej w tym opisie przydajemy, lub też gdy nie możemy rozstrzygnąć, czy była wyrazem akurat tych emocji, ponieważ nie wiemy, w jakim stanie ducha był kompozytor, gdy ją pisał. Oznacza to, że wiele, zapewne nawet większość, naszych emocjonalnych określeń muzyki jest niezależnych logicznie od stanów emocjonalnych kompozytora tejże muzyki – podczas gdy to, czy moja zaciśnięta pięść jest wyrazem gniewu, jak najbardziej jest logicznie zależne od tego, czy odczuwam gniew czy nie. Nie do pomyślenia jest, że powinienem wprowadzić poprawkę do charakterystyki początkowych taktów *41 Symfonii g-moll* (KV 550) Wolfganga Amadeusza Mozarta jako posępnej, złowieszczej i melancholijnej (*somber, brooding, and melancholy*), gdybym przedłożył dowody, że Mozart był w stanie niczym niezmaconego szczęścia podczas jej pisania. Jeżeli jednak moja charakterystyka miałaby naprawdę oznaczać, że te początkowe takty symfonii KV 550 *wyrażają* posępną i złowieszczą melancholię, to właśnie to musiałbym wpierw zrobić, tak jak musiałbym przestać uznawać zaciśniętą pięść za wyraz gniewu, gdybym odkrył, że ten, kto ją zaciska, nie jest akurat zagniewany. To kwestia logiki.

3.

Jest tu jednak kluczowe, aby uzgodnić pewne obostrzenia i zastrzeżenia.

Po pierwsze, wcale nie zaprzeczam psychologicznemu uogólnieniu – które zapewne może być słuszne, w co jednak wątpię – jakoby smutna muzyka była zawsze komponowana przez smutnych kompozytorów, wesoła zaś – przez wesołych. Jeżeli to uogólnienie jest słuszne – a nie znam żadnego dowodu, że tak jest – to nie wystarczy uprawomocnić tezę, że smutna muzyka zawsze wyraża smutek, a wesoła – wesołość. Fakt – gdyby to był fakt! – jakoby kompozytorzy, którzy są smutni, mieli predylekcję do pisania muzyki smutnej, a kompozytorzy weseli – do wesołej, nie czyni tej muzyki, sam z siebie, ekspresją ich smutku czy też wesołości.

Po wtóre, muzyka może wyrażać nie tylko emocje (lub być nimi nacechowana wyrazowo) – mogą to być też idee, punkty widzenia i tak dalej¹³. Nie chcę rozstrzygać tutaj, czy muzyka naprawdę może wyrażać czy być nacechowana w tych kategoriach. Ograniczam się jedynie do kwestii, w jaki sposób muzyka może być nacechowana wyrazowo w kategoriach, które nazywamy „emocjami” i „nastrojami”.

¹³ Por. np. Sidney Finkelstein, *How Music Expresses Ideas*, International Publishers, New York 1976.

Po trzecie, nie zamierzam twierdzić, że muzyka nie wyraża emocji – lub że nie jest w ogóle w stanie wyrażać emocji. Owszem, jestem skłonny uznać, że czasem jak najbardziej może i dość ważne jest, aby zdawać sobie z tego sprawę. Choćby na przykładzie Mozarta w miarę jasne wydaje się, nawet gdy oddzielimy skąpe fakty biograficzne od mnogości narosłych wokół nich fikcji, iż fragmenty jego *Requiem* (KV 626) były wyrazem jego przeczucia śmierci i lęku przed nią, a nie po prostu nacechowane wyrazowo lękiem (*expressive of terror*). Można by tu zaoponować, że stanowiłoby to wartość dla psychologa sztuki lub biografa Mozarta, ale nie dla słuchacza czy krytyka. To kwestia doniosła w filozofii i krytyce sztuki, na której roztrząsanie jednak nie ma tutaj miejsca. Lęk i przestrach bowiem będą słyszalne w *Dies irae* niezależnie od tego, czy muzyka ta rzeczywiście stała się ich wyrazem, czy nie. I to ten rodzaj lęku, którym nacechowana wyrazowo jest muzyka, stanowi przedmiot tych dociekań. Moja uwaga skupia się tutaj na jednym z ważnych sposobów, w jaki muzyka może być nacechowana wyrazowo emocjami, a nie na zaprzeczaniu, że może stanowić wyraz [czyichś] emocji, czy też na odmawianiu racji bytu krytyce posługującej się tym drugim sformułowaniem. Nie przeczę też, że to, co czasem ktoś może rozumieć przez słowa „Ta muzyka jest smutna”, jest tożsame z tym, co zawiera się w zdaniu „Ta muzyka wyraża smutek [jej autora]” (co, zdaje się, w istocie miał na myśli Sullivan). Niczemu takiemu nie przeczę.

Po czwarte, istnieją zapewne inne sposoby, w jakie muzyka może być nacechowana emocjonalnie, niż te, które będę tu objaśniać¹⁴. Jestem skłonny wierzyć, że przedstawiane przeze mnie rozumienie ekspresywności muzycznej obejmuje kluczowe punkty krytyki muzycznej i doświadczania muzyki od czasów pierwszego rozkwitu polifonii. Nie będę tutaj szerzej uzasadniał tego przekonania, lecz zostawię do oceny muzycznego czytelnika, na ile szeroką ścieżkę wydeptałem mu w gąszczu możliwych znaczeń muzycznych. Byłoby wszak szaleństwem twierdzić bez słowa wyjaśnienia, że to, co przedstawiam w swoich rozważaniach, to jedyne możliwe sposoby muzycznej ekspresji emocji czy też jedyne możliwe sposoby opisu muzyki w kategoriach emocjonalnych. Niczego takiego nie twierdę.

Z jednej strony moja teoria służy wyjaśnieniu, dlaczego istnieje zasadnicze porozumienie (a widzę przecież, że tak jest) co do tego, jakie charaktery-

¹⁴ Olśniewające, wyczerpujące studium różnorodności artystycznych „ekspresji” czytelnik znajdzie w doskonałej książce Geya Sircella *Mind and Art: An Essay on the Varieties of Expression*, Princeton University Press, Princeton 1972.

tyki emocjonalne – przynajmniej w przybliżeniu – można przypisywać wielu częściom konkretnych utworów muzycznych. Niewątpliwie istnieją przy tym niezgodności co do delikatnych odcieni emocjonalnych „zabarwień”. (Otwarcie *Symfonii g-moll* jest „melancholijne” i „posępne” czy może tylko „poważne” i „dostojne”?). Nasze sądy estetyczne chadzają jednak bardzo przewidywalnymi drogami. (Nikt, według mojej najlepszej wiedzy, nie próbował nigdy opisywać otwarcia *Symfonii g-moll* jako „wesołego” i „tryskającego humorem” [*spritely and good humored*] czy też nazywać „ponurą”, „posępną” lub „melancholijną” arii Papagena *Der Vogelfänger bin ich ja* z *Czarodziejskiego fletu*). Ufam, że moja teoria pozwoli to wyjaśnić. I tylko w tym zakresie, w jakim moje wyjaśnienie będzie miało sankcję historyczną (*will be an historical one*) i opierać się będzie na konkretnych faktach dotyczących muzyki i jej rozwoju w kulturze Zachodu, monografia ta będzie mieć charakter filozoficzny tylko w sensie granicznym (*borderline*).

Z drugiej strony jednak moja teoria usiłuje dać choć częściowe wsparcie estetycznemu dyskursowi zdominowanemu przez emocjonalne określenia muzyki; opatrzona więc zostanie słowami kluczowymi „filozofia sztuki” lub „estetyka” we współczesnym ich rozumieniu. Teoria ta, żeby było jasne, jest silnie „psychologiczna” w sensie nieformalnym. Lecz w tym osobliwym czasie w historii filozofii w ogólności, a w historii filozofii sztuki w szczególności nie trzeba się z tego tłumaczyć; psychologia bowiem wróciła na filozoficzne salony.

Być może, powiedziawszy to wszystko, powinienem teraz pójść za ciosem i pozwolić czytelnikowi zdecydować, do jakiej dziedziny zaliczać tę teorię i na jakiej półce stawiać niniejszą książkę. W dłuższej perspektywie nie ma to jednak znaczenia, gdyż, jak podobno zauważył już Alfred N. Whitehead, wszechświat nie składa się z dziedzin (*is not divided into departments*).

przekład Mateusz Migut

Mówienie i śpiewanie

1.

Na początku siedemnastego wieku w ramach nieudanej próby przywrócenia do życia tego, co miało być autentyczną praktyką wykonawczą greckiej tragedii, wykształcił się nowy styl muzyczny, którego „powstanie [...] często uważane jest za najważniejszy punkt zwrotny w historii muzyki”¹⁵. W istocie rzeczy jest to moment narodzin w epoce nowożytnej pieśni solowej, to jest: „melodii solo z akompaniamentem akordowym”¹⁶. Śpiewanie solowe z towarzyszeniem instrumentu, często lutni, należało do zwykłej praktyki muzycznej doby renesansu. W wykonaniach tych jednak brak było *muzycznego* dystansu pomiędzy linią wokalną a akompaniamentem. Faktura była jednolicie polifoniczna, przy czym śpiewak wykonywał jedną z partii *obbligato*. Cały kontrast pomiędzy tym głosem a jego akompaniamentem polegał na tym tylko oczywistym fakcie, że głos ów był śpiewany, reszta zaś – grana. W istocie rzeczy sam termin „akompaniament” w odniesieniu do praktyki śpiewania w renesansie jest mylący, sugeruje bowiem muzyczną nierównoprawność wobec partii solowej. Niemniej w ostatnich dekadach szesnastego i pierwszych dekadach siedemnastego stulecia pojawia się coś całkiem odmiennego, rodzaj *parlando*, „recytatywu”, zwanego przez jego prekursorów „monodią” albo *stile rappresentativo* (to znaczy: stylem aktora lub deklamatora), w którym głos solowy intonuje tekst, czemu towarzyszy prosta linia basu wyposażona w cyfry i inne znaki określające, jakie akordy mają zostać zrealizowane przez akompaniujący instrument klawiszowy (tak zwane *basso continuo* muzycznego baroku).

¹⁵ Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, Norton, New York 1947, s. 25. W tekście przytaczam przekł. pol.: *Muzyka w epoce baroku: od Monteverdiego do Bacha*, tłum. Elżbieta Dziębowska, PWN, Warszawa 1970, s. 45 (przypr. tłum.).

¹⁶ Ibidem.

Pojawienie się *stile rappresentativo* było w równej mierze skutkiem pracy teoretycznej i czysto twórczego impulsu. Monodia, wytwór grupy florenckich intelektualistów znanych jako Camerata, „należy do tych nielicznych innowacji w historii muzyki, kiedy teoria wyprzedza praktykę”¹⁷. Dla umysłów kompozytorów-teoretyków tworzących ten muzyczny „salon” najważniejsze było „emocjonalne traktowanie tekstu słownego oraz wirtuozeria ozdobników”¹⁸. We wczesnej więc monodii akompaniowanej mamy do czynienia ze stylem muzycznym, który wprost odzwierciedla zastaną teorię ekspresji muzycznej. Z powodów, które wnet staną się jasne, teorię tę nazywał będę „teorią językową” ekspresji muzycznej (*“speech theory” of musical expressiveness*).

Pietro de’Bardi, syn pierwszego patrona Cameraty florenckiej, zostawił nam cenną relację o jej początkach i o założeniach teoretycznych, na których się wspierała. Jacopo Peri, któremu tradycyjnie przypisuje się autorstwo pierwszej opery w historii, *Dafne* (w roku 1597), „znalazł sposób – powiada nam Bardi – by naśladować zwykłą mowę za pomocą niewielu dźwięków”¹⁹. Sam Peri w przedmowie do swej opery *Euridice* (pierwotny wydruk 1601) opisuje szerzej swoje „odkrycie”:

Wiedziałem [...] że w naszej mowie pewne słowa są tak intonowane, że można oprzeć na nich harmonię [...] Mając zaś na uwadze te właśnie sposoby modulowania i akcentowania, które służą nam w naszym żalu, w naszej radości i w podobnych stanach, sprawiłem, żeby bas poruszał się w ich tempie, nie bardziej i nie mniej, podążając za namiętnościami [...]²⁰.

Giulio Caccini, którego nazwisko także blisko wiąże się z początkami *stile rappresentativo*, w dedykacji do swojej *Euridice* – pierwszej wydrukowanej opery (1600) – przechwala się w podobnym tonie: „w tym stylu śpiewania posłużyłem się pewną niedbałością środków, osiągając jakiś pierwiastek szlachetności, wierząc, że tym sposobem przybliżam się znacznie do zwyczajnej mowy”²¹. I znów, w przedmowie do swojego zbioru monodii akompaniowanych zatytułowanego *Le nuove musiche* z 1602 roku Caccini wyjaśnia: „[...] w tych moich późnych kompozycjach starałem się stworzyć taką muzykę,

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ List do Giambattisty Doniego, w: Oliver Strunk, *Source Readings in Music History*, Norton, New York 1950, s. 364.

²⁰ Oliver Strunk, op. cit., s. 374.

²¹ Ibidem, s. 371.

dzięki której ludzie mogliby, że tak powiem, rozmawiać w harmonii, przez użycie w tym rodzaju śpiewania pewnej dozy szlachetnej niedbałości o pieśń [...]”²².

Peri i Caccini rozwijali więc rodzaj muzycznej deklamacji, która, podążając za wznoszeniem się i opadaniem mówiącego głosu, gdy wyraża emocje mówiącego, prowadzi do powstania linii muzycznej o wyraznie niemelodycznym charakterze. To ma właśnie na myśli Caccini, gdy mówi, że „zastosował pewną niedbałość”, „dozę szlachetnej niedbałości o pieśń”. Innymi słowy: sprawił, że linia wokalna podąża dokładnie za deklamacją tekstu, tak jakby był on wypowiedzany, dbając o to, by nie popadała w nadmiernie zdobną, melizmatyczną melodię. Ta technika muzyczna przetrwała w recytatywie, ostoi muzycznej „konwersacji”.

Przyjrzyjmy się, tytułem ilustracji, początkowi *Lamentu Ariadny*, jedyne-go zachowanego fragmentu opery Claudia Monteverdiego *L’Arianna* (1608). Jest to, być może, najśłynniejszy przykład wczesnej monodii akompaniowanej – utworu, który porusza wciąż do głębi. Dość przypomnieć, że podczas jego prawykonania, wedle relacji, „wszyscy słuchacze byli najgłębiej poruszeni i żadnej z dam nie udało się powstrzymać łez”²³. Lament otwierają słowa „Lasciatemi morire!” [Pozwólcie mi umrzeć!]:

PRZYKŁAD 1

Monteverdi, *Lament Ariadny*



Oczywiście Monteverdi ma pojęcie o tym, jak ktoś w stanie emocjonalnego wzburzenia, a tak należy sobie wyobrażać porzuconą Ariadnę, może wypowiadać te słowa. Pozwolił odzwierciedlić to opadającej linii muzycznej:

²² Ibidem, s. 378. Tłumacząc brzmienie przytaczane przez Kivy’ego. Por. oryginalne sformułowania Cacciniego: *nobile sprezzatura*, Giulio Caccini, *Ai lettori*, w: idem, *Musiche nuove*, Marescotti, Firenze 1601, s. [1] i [8] (przyp. tłum.).

²³ Cyt. za: Leo Schrade, *Monteverdi: Creator of Modern Music*, Norton, New York 1950, s. 239.

La-scia-te-mi mo-ri-re!

—
—
— —
— — —

Można sobie wyobrazić podobne opadanie głosu i po polsku, gdyby słowa te ktoś deklamował z pasją:

Poz-wól-cie mi um-rzeć!

—
—
— —
— —

Nawet uwzględnienie wymagań estetycznych prowadzenia linii muzycznej nie zaciera tu uderzająco dokładnego odwzorowania w tonach muzyki intonacji głosu deklamującego.

W tym miejscu chcę więc uwypuklić rzecz następującą: linia muzyczna może być, i była, rozumiana jako rodzaj muzycznej ikony, która przypomina dany fragment ludzkiej ekspresji emocji. Tak w praktyce, jak w teorii muzyka pewnego rodzaju rozumiana jest jako podobieństwo ludzkiej ekspresji. Tutaj musimy zadać sobie pytanie: czy to zjawisko już samo w sobie jest wyjaśnieniem problemu, jak muzyka może *wyrażać* (*can be expressive of*) emocje, które do zaoferowania ma nasza „teoria językowa”? Czy muzyczny kształt „Lasciatemi morire” sam w sobie wyraża żal, że naśladuje głos osoby wyrażającej żal? Czy może jest w tym coś jeszcze?

2.

Wydaje się, że tak naprawdę istnieją dwie odrębne „teorie językowe”, obie wyrastające z muzycznych spekulacji Cameraty florenckiej. Dwoistość teorii jest pochodną nieostrości pewnych stwierdzeń dotyczących relacji zachodzących pomiędzy emocjami „przedstawionymi” w muzyce i emocjami, które „odczuwają” jej słuchacze. Nowy styl śpiewania, mówi nam Bardi, „uzdolnił muzykę do poruszania emocji w sposób wyjątkowy [...]”²⁴. Caccini twierdzi coś podobnego w *Le nuove musiche: stile rappresentativo*, powiada, „może lepiej służyć osiągnięciu celu muzyka, a mianowicie cieszyć i wywoływać

²⁴ Oliver Strunk, op. cit., s. 364. Por. oryg. w: Angelo Solerti, *Le origini della musica scenica*, Fratelli Bocca, Torino 1903, s. 143–147 (przyp. tłum.).

wzruszenia ducha”, bo „wykrzyknienie jest głównym środkiem poruszania emocji [...]”²⁵.

Wedle jednej z oczywistych interpretacji stwierdzeń tego typu mowa w nich o *wzbudzaniu* emocji. Linia muzyczna „Lasciatemi morire” przypomina wyraz żalu, tym samym *wzbudzając* żal w słuchaczu. W rzeczy samej taka właśnie teoria muzyki jako środka wzbudzającego emocje była powszechnie przyjmowana w późnym wieku siedemnastym i u początków wieku osiemnastego.

Na przykład w pochodzących z lat 1695–1728 rękopisach Rogera Northa, angielskiego muzyka i teoretyka muzyki, znaleźć można rozsianą w różnych miejscach teorię muzycznej ekspresji jako mowy. Teoria ta wyjaśnia mechanizm wzbudzania emocji przez podobieństwo do mówiącego głosu, ale samą ekspresywność muzyczną wiąże z wywoływaniem emocji, a nie z podobieństwem do nich. Inaczej mówiąc: według Northa muzyka wyraża (powiedzmy) smutek przez to, że wzbudza smutek, a nie dlatego, że przypomina jego wyraz; owo podobieństwo jest tylko środkiem do celu, jakim jest wzbudzenie emocji. North pisze zatem:

Co się zaś tyczy każdego rodzaju Muzyki, poza *czczym* podobaniem się zmysłom, trzeba ją odnieść do mocy przywoływania, za pomocą podobnych dźwięków, naszym umysłem albo pamięci stanu radości lub smutku, lub też mniej ważnych afektów wedle tego, co słyszymy. Jakże, na przykład, mógłby ktoś słyszeć wołanie nieszczęśnika i nie współczuć? A skądże taka reakcja, jeśli nie ze zmysłowego odbicia lub przypomnienia takich samych lub podobnych okoliczności? Muzyka zaś poprzez swe dźwięki czyni to samo i przez takież działania umysłu [...] Pokazałem to na przykładzie smutku, ale sprawy mają się tak samo we wszystkich różnorodnych stanach ludzkich; gdy bowiem słyszymy dźwięki podobne do tych, które zwykle służą ludziom do wyrażania ich sytuacji, nasze umysły ulegają odpowiedniemu poruszeniu²⁶.

Melodia przypomina pełną emocji mowę, emocje też, odpowiednio, poruszają słuchacza. Zadaniem kompozytora jest „rozważyć, jakich środków wyrazu użyliby ludzie w określonych okolicznościach, i sprawić, by pisana przezeń melodia przypominała je tak dokładnie, jak to tylko możliwe”²⁷.

²⁵ Oliver Strunk, op. cit., s. 364.

²⁶ *Roger North on Music: Being a selection from the essays written during the years c. 1695–1728*, ed. John Wilson, Novello, London 1959, s. 292.

²⁷ Ibidem, s. 111.

W konsekwencji „słuchacz winien znaleźć się w podobnym stanie, tak jakby stan przedstawiony [w muzyce] był jego własnym”²⁸.

Pogląd ten sformułowany został jeszcze jaśniej w pierwszej ćwierci osiemnastego wieku w niezwykle wpływowym traktacie estetycznym – być może pierwszym tego rodzaju – autorstwa Francisca Hutchesona: *Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design* (1725). Hutcheson pisze:

Muzyka ma dla wielu ten jeszcze urok, niepojęsamy z harmonią, który polega na wzbudzaniu przyjemnych namiętności. Głos ludzki w sposób oczywisty zmienia się pod wpływem wszystkich silniejszych namiętności. I tak właśnie, gdy tylko ucho nasze pochwyci najmniejsze choćby podobieństwo pomiędzy charakterem danej melodii, czy to śpiewanej, czy to granej na instrumencie, czy to w jej tempie, czy tonacji, czy jakiegokolwiek innej okoliczności, do brzmienia głosu ludzkiego pod wpływem jakiegokolwiek namiętności, będziemy tym poruszeni w najdelikatniejszy sposób, a melancholia, radość, powaga, zamyślenie zostaną wywołane w nas przez rodzaj *współodczuwania* czy *zaraźliwości*²⁹.

To stanowisko nazywał będę językowo-wzbudzeniową teorią ekspresywności muzycznej (*arousal speech theory of musical expressiveness*). Jest to teoria, która głosi, że (1) muzyka jest smutna (albo radosna, albo jakakolwiek inna) z racji tego, że wzbudza smutek w słuchaczu; (2) muzyka wywołuje smutek przez muzyczne upodobnienie się do mówiącego głosu, gdy ten wyraża smutek; (3) słuchacz rozpoznaje podobieństwo i czuje stosowną emocję na zasadzie rodzaju empatii, współodczuwania, mniej więcej tak, jak można być zasmuconym smutkiem przyjaciela.

Teorii głoszącej – w jakiegokolwiek formie – oparcie ekspresji muzycznej na wzbudzaniu emocji nie da się utrzymać. Poważne zastrzeżenia wobec tej teorii nie są niczym nowym. Po pierwsze, istnieje oczywista obiekcja, że nawet najbardziej nieprzyjemne emocje, jakie można sobie wyobrazić, są postrzegane w muzyce. Gdyby równało się to *odczuwaniu* tych emocji, najzupełniej niewytłumaczalne byłoby, dlaczego ktoś miałby się poddawać muzyce dobrowolnie. *Tristan i Izolda* to dzieło pełne muzyki wyrażającej najgłębsze udręki. Nikt, jak sądzę, o ile nie jest masochistą, nie słuchałby takiej muzyki, gdyby rzeczywiście wzbudzała w nas ona udrękę. A jeśli wziąć pod uwagę *zakres* emocji, którymi wyrazowo nacechowany jest *Tristan*, to nie sposób też wyobrazić sobie, żeby słuchacz koncertu był w stanie doznać ich wszystkich w ciągu

²⁸ Ibidem, s. 110.

²⁹ Francis Hutcheson, *Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, ed. Peter Kivy, Martinus Nijhoff, The Hague 1973, s. 81.

pięciu godzin. No chyba że byłaby to osoba z silnymi zaburzeniami maniakalno-depresyjnymi. Zachowanie bywalców teatru i filharmonii dostarcza mocnych dowodów na to, że nie przeżywają oni emocji, które postrzegają. Miętówki i lody sprzedawane są w antraktach Royal Shakespeare Company, nawet gdy na afiszu jest *Król Lear*; jest tak dlatego, że nie tracimy apetytu, chociaż postrzegamy burzę emocji w sztuce, co bez wątpienia miałoby miejsce, gdybyśmy te emocje *czuli*. (Czy Kordelia mogłaby zająć się miętówkami?)³⁰. Owszem – choć postrzegam nawet najbardziej zatrważające emocje w dziele sztuki, jednocześnie mogę się nimi wcale nie przejmować. Zdarza się to dość często, gdy dany utwór jest nie najwyższych lotów, a nawet wtedy, gdy mam do czynienia z arcydziełem.

Te poszczególne zastrzeżenia kierują nas do wniosków natury bardziej ogólnej. Określenia ekspresywne użyte w odniesieniu do dzieł sztuki nie dotyczą ich w sposób taki jak te, które odnoszą się do usposobienia człowieka. Smutek jest jakością muzyki, a nie muzyczną mocą określonego działania na słuchacza. Jak trafnie ujął to Richard Wollheim, zasadnicza obiekcja wobec wzbudzeniowej teorii ekspresji muzycznej „jest taka, że usuwa ona to, co zwykle uważamy za jedną z istotnych cech dzieła sztuki spośród rzędu jej ewidentnych własności i spycha to [...] w dziedzinę jego niejawnych czy też związanych z wpływem na nasze nastawienie implikacji”³¹. Albo, by rzec to samo w nieco bardziej przewrotnym stylu Oetsa K. Bouwsma, „smutek ma się do muzyki raczej tak jak czerwień do jabłka niż jak czknięcie do cydru”³².

3.

Jaki więc element teorii językowej mógłby podsunąć nam wiarygodne wytłumaczenie ekspresji muzycznej? Odrzucamy tę część teorii, która tłumaczy „X jest smutny” jako „X wywołuje smutek”. Lecz tkwi tam wciąż, mimo wszystko, całkiem intrygująca myśl, że muzyka może przypominać głos mówiący pod wpływem emocji, a słuchacz może *rozpoznawać* to podobieństwo. Jeśli amputujemy chorą kończynę, może uda nam się, przy pomocy kilku zabiegów chirurgii rekonstrukcyjnej, zyskać chociaż zrab zdrowej teorii. W rzeczy samej można się zastanawiać, przynajmniej w odniesieniu do teorii językowej, czy jakakolwiek operacja chirurgiczna jest tu niezbędna, o ile

³⁰ Oets K. Bouwsma, *The Expression Theory of Art*, w: *Philosophical Analysis: A Collection of Essays*, ed. Max Black, Cornell University Press, Ithaca 1950, s. 82–83.

³¹ Richard Wollheim, *Art and Its Objects: An Introduction to Aesthetics*, Harper and Row, New York 1968, s. 22.

³² Oets K. Bouwsma, op. cit., s. 100.

teorię tę interpretować przychylnie i z pominięciem części odnoszącej się do wzbudzania emocji. To właśnie miałem na myśli wcześniej, gdy sugerowałem, że tak naprawdę istnieją *dwie* teorie językowe skryte w rozważaniach Cameraty florenckiej. Przyjrzyjmy się raz jeszcze niektórym spośród wcześniej przytaczanych stwierdzeń, żeby wydobyć z nich ową drugą teorię.

Przypomnijmy: Bardi mówi nam, że styl monodii akompaniowanej ma zdolność „poruszania emocji w wyjątkowy sposób”, a Caccini, że „może on służyć lepszemu osiągnięciu celu muzyka, którym jest cieszyć i wzbudzać wzruszenia umysłu” i że „wykrzyknienie jest głównym środkiem poruszania emocji”³³. Ale być może zbyt pochopnie przyjęliśmy, że główny cel każdego muzyka, a mianowicie wzbudzanie namiętności i emocji, jest tożsamy z przedsięwzięciem, jakim jest przydawanie muzyce wyrazu; albo że emocja, którą kompozytor ma wzbudzać za jej pomocą, z konieczności tożsama jest z emocją, którą wyrażać ma (*to be expressive of*) muzyka.

Wyrażając żal, mogą wzbudzić litość. Jeśli muzyka wyraża żal, czyż nie mogłaby wzbudzać litości raczej niż żalu, zgodnie z poglądami Bardiego, Cacciniego i innych? Czyż wobec tego nie moglibyśmy interpretować stanowisk reprezentantów teorii językowej tak, jakby twierdzili, że ekspresywność muzyki służy dalszemu celowi, poruszaniu namiętności i emocji, a nie że natura muzycznego wyrazu sprowadza się do owego wzbudzania emocji? Wtedy otrzymalibyśmy teorię, która głosi, że:

- a) muzyka jest smutna (lub radosna, lub jakakolwiek inna) dzięki temu, że przedstawia pełne wyrazu tony i inne cechy ekspresywne ludzkiego głosu;
- b) słuchacz rozpoznaje i identyfikuje te muzyczne „ikony”;
- c) owo rozpoznanie z kolei wywołuje pewną emocję w słuchaczu, niekoniecznie tę samą, którą przedstawiono w muzyce.

Stwierdzenia (a) i (b) łącznie nazywał będę językowo-kognitywną teorią ekspresji muzycznej (*the cognitive speech theory of musical expression*). Myślę, że można znaleźć jej zwolenników w wieku osiemnastym. Pozwolę sobie wskazać jednego z nich.

Thomas Reid, filozof działający w późnym wieku osiemnastym, blisko związany z kierunkiem znanym jako szkocka filozofia zdrowego rozsądku, wypracował rozbudowaną i subtelną teorię ludzkiej ekspresji, która stworzyła podwaliny nie tylko filozoficznego namysłu nad sztukami pięknymi, lecz

³³ Oliver Strunk, op. cit., s. 364.

także filozofii umysłu, analizy percepcji, jak również teorii wiedzy³⁴. Reid, podobnie jak wielu jemu współczesnych, uważał, że istnieje naturalny, nie-uczony język namiętności i emocji, który rozumie każdy. I to z „naturalnych oznak emocji i nastawień umysłu [...] czerpią swój wyraz malarstwo, poezja i muzyka”³⁵.

Zdaje się, że w odniesieniu do muzyki Reid podtrzymywał wersję teorii językowej, teorii dość już w tym czasie, należałoby dodać, niemodnej. Melodia, jak sądził, była często „naśladowaniem tonów głosu ludzkiego, wyrażającego dane uczucie czy namiętność [...]”³⁶. Jako się rzekło, muzyka wyrażała według Reida namiętności i uczucia. Powstaje jednak naturalnie pytanie, na czym, według Reida, polega ekspresja? Czy na wzbudzaniu emocji i namiętności, czy na ich „naśladowaniu”?

Byłoby nieuczciwie twierdzić, że Reid był całkowicie nieskażony teorią wzbudzeniową. Jego wypowiedzi nie są całkiem jednoznaczne. Istnieje jednak przynajmniej jeden fragment wyrażający dobitnie to, co sam nazywam teorią językowo-kognitywną. W ustępie rękopisu jego *Lectures on Fine Arts* (1774), o którym mówię, Reid stwierdza:

Jest w muzyce coś, co nazywamy ekspresją i co nam się podoba [...] Owa ekspresja jest niczym innym jak zdolnością pewnych dźwięków do wywoływania pewnych uczuć w naszych umysłach. Pierwsza matka w dziejach ludzkości, gdy jej syn po raz pierwszy się rozplakał, zrozumiała w lot: przecież go boli [...] Tak to już właśnie jest, mocą urządzenia naszej natury, że tego rodzaju dźwięki winny wywoływać u nas tego rodzaju uczucia³⁷.

Ekspresja muzyczna polega więc na „zdolności pewnych dźwięków do wywoływania pewnych uczuć w naszych umysłach”. Ta zdolność dźwięków czyni z nich część naturalnego języka emocji; a muzyka, gdy je przypomina, sama staje się naturalnym językiem emocji. Ale uwaga: rzeczywista wartość sfor-

³⁴ W sprawie szczegółowego wyjaśnienia poglądów Reida na ekspresję w sztuce por. mój artykuł *Thomas Reid and the Expression Theory of Art*, „The Monist” 1978, Vol. 61, No. 2.

³⁵ Thomas Reid, *Essays on the Active Powers of the Human Mind*, ed. Sir William Hamilton, 8th ed., James Thin, Longmans, Green, Edinburgh–London 1895 (Works of Thomas Reid, Vol. 11), III, ii, s. 574.

³⁶ Idem, *Essays on the Intellectual Powers of Man*, ed. Sir William Hamilton, 8th ed., James Thin, Longmans, Green, Edinburgh–London 1895 (Works of Thomas Reid, Vol. 1), VIII, iv, s. 504. Przekł. pol.: *Rozważania o władzach poznawczych człowieka*, przeł. oraz wstępem i przypisami opatrzył Michał Hempoliński. Pomija on część ósmą (por. *Od tłumacza*), z której pochodzi niniejszy cytat. O ekspresji muzycznej por. jednak s. 597–598 (przyp. tłum.).

³⁷ Idem, *Lectures on the Fine Arts*, red. Peter Kivy, Martinus Nijhoff, The Hague 1973, s. 49.

mułowania „wywoływać pewne uczucia w naszych umysłach” wyjaśniona została przez przykład matki, która „rozumiała, że gdy jej syn po raz pierwszy się rozplakał – bolało go”. Ona nie czuła bólu; ona *rozumiała*, że jej syn znajdował się w tym stanie. Ból został przywołany nie w sensie takim, że doświadczała go matka, tylko w sensie takim, że pojęcie bólu zostało jej zakomunikowane jako wiedza, że jej syna coś boli. A skoro ekspresja muzyczna porównywana jest do sytuacji matki, jasne zdaje się, że muzyka wyrażająca smutek nie wywołuje w nas tej emocji, sprawiając, żebyśmy poczuli się smutni, ale przekazując nam pojęcie smutku. Rozpoznajemy, że muzyka ta wyraża smutek. Warto odnotować, że słowo *sentiment* tak w czasach Reida, jak w naszych oznacza nie tylko „uczucie”, ale także „opinię”. Zatem jeśli mówi się, że dźwięki wywołują w nas *sentiments*, możemy równie dobrze rozumieć to tak, że wyrabiają w nas „opinię” – w tym przypadku: opinie na temat emocji.

Reid zatem podtrzymywał wersję, którą nazwałem językowo-kognitywną teorią ekspresji muzycznej: *kognitywną*, bo ekspresywność muzyki polega na naszym rozpoznawaniu emocji, nie na ich przeżywaniu; *językową* ponieważ to, co rozpoznajemy, jest rodzajem muzycznej „ikonografii” mowy emocjonalnej.

Co nam zostało z tych siedemnasto- i osiemnastowiecznych teorii muzyki jako mowy? Jaki pożytek płynie dla nas z tych spekulacji? Sądzę, że myślą, którą warto z tych teorii zachować, jest sugestia, iż głównym czynnikiem ekspresji muzycznej, a przynajmniej jednym z ważniejszych czynników, jest muzyczne podobieństwo jakiegoś aspektu ludzkiej ekspresji naturalnej i że, co więcej, jednym z tych aspektów jest ludzka mowa. Źródłem tej teorii jako konkretnego programu estetycznego, dającego oparcie konkretnemu stylowi muzycznemu, nie należy rozumieć opacznie. Nie ograniczają one mocy wyjaśniającej tej teorii do żadnej konkretnej epoki historii muzyki ani żadnej szczególnej formy kompozycji muzycznej. Teoria językowa nie jest, innymi słowy, jedynie wyjaśnieniem monodii akompaniowanej w siedemnastym wieku, chociaż tak właśnie postrzegali ją jej pierwsi głosiciele. Przeciwnie, teoria ta ma zastosowanie do *jakiegokolwiek* muzyki, stworzonej w *jakimkolwiek* okresie historii muzyki, o ile cechuje ją wymagana tu analogiczność do wypowiedzi człowieka, świadomie kultywowana przez Cameratę florencką. Należą tu więc i motet izorytmiczny, i renesansowy madrygał, i symfonia klasyczna, i pieśń Gustava Mahlera – i tak dalej. Bez wątpienia teoria językowa sama w sobie nie stanowi jeszcze wystarczającego wyjaśnienia ekspresji muzycznej, nawet ekspresji tego rodzaju, o którym mowa: po pierwsze dlatego, że nie cała ekspresja muzyczna tego rodzaju polega na muzycznym podobieństwie zachowań

nacechowanych ekspresją; po drugie dlatego, że mowa ludzka nie jest jedynym aspektem naszego życia emocjonalnego, który przypominać może muzyka. Niemniej mamy tu dobry punkt wyjścia. Muzyka jako „ikona mowy” pozostanie częścią teorii ekspresji muzycznej, którą szkicuję w niniejszej pracy. Potrzeba będzie jednak więcej zabiegów, żeby teoria ta zaczęła działać.

przekład Jan Czarnecki

„Fizjologia” ekspresji muzycznej

1.

Chociaż to Camerata florencka odpowiedzialna była za stworzenie stylu wokalnego, historia muzyki od tego czasu aż do końca osiemnastego wieku charakteryzowała się niepowstrzymanym, stabilnym rozwojem muzyki i techniki instrumentalnej. W miarę wzrostu złożoności linii muzycznej oraz wirtuozerii wykonawców niemożliwe stawało się pojmowanie ekspresywności (*expressiveness*) muzycznej wyłącznie jako funkcji analogonu wobec pełnego napiętności głosu. Trudno wyobrazić sobie bardziej ekspresywną melodię niż ozdobna kantylena – typowa dla tego rodzaju – którą Johann Sebastian Bach przeznaczył dla oboju w drugiej części *I Koncertu brandenburskiego*:

PRZYKŁAD 2

Bach, *I Koncert brandenburski*



Przesadą byłaby jednak próba przedstawienia ekspresywności tego muzycznego „lamentu” w sposób podobny do *Lamentu Ariadny*. Jest tam z pewnością rodzaj skargi lub łkania przypominającego to, którego Bach użył w partii wokalnej Ewangelisty w *Pasji według św. Jana* i *Pasji według św. Mateusza*, kiedy starał się naśladować łkanie Piotra po zaparciu się Chrystusa.

PRZYKŁAD 3

Bach, *Pasja według św. Mateusza*, cz. II

Evangelist

Und ging her-aus, und wei - - - ne - te bit- ter-lich.

BASSO CONTINUO

6 6 #6 5b 7 5b #

Mamy więc tutaj co najmniej mocną sugestię ludzkiej wypowiedzi, choć jeszcze nie ludzkiej mowy. Niemniej jednak złożoność linii melodycznej jest tak duża, że aluzje wobec ludzkiej wypowiedzi mogą stanowić jedynie część ekspresywnej opowieści. Instrumentalnie pojmowana muzyka wymagała zupełnie innego wyjaśnienia ekspresywności muzycznej (*musical expressiveness*) niż to, jakie zapewniała teoria językowa, odwołania do innego mechanizmu ekspresji niż wznoszenie się i opadanie głosu mówionego. A już rodząca się wraz z Oświeceniem mechanistyczna wizja świata zapewniła, że ten model ekspresji będzie modelem mechanistycznym.

Alternatywę dla teorii językowej stanowiły w osiemnastym wieku dwa „mechanizmy” używane przez autorów piszących o ekspresji w muzyce. Jednym z nich było niejednoznaczne „powinowactwo idei”, które w tym czasie silnie przytłaczało brytyjską [proto]psychologię, filozofię moralną oraz estetykę. Drugim była równie wpływowa psychologia kartezjańska, która rozkwitała na kontynencie. W tym rozdziale oba z nich chciałbym przeanalizować na podstawie przykładów zaczerpniętych ze źródeł brytyjskich i w całości stanowiących teorie wzbudzeniowe (*arousal theories*). Ich słabości będą wysoce pouczające, ich ukryte zalety okażą się zaś istotne dla późniejszych rozważań.

Pierwsza koncepcja jest w zasadzie poprawna, ponieważ muzyka może wzbudzać emocje i czasami w istocie to robi. Jednakże, jak argumentowaliśmy, wzbudzanie emocji nie ma nic wspólnego z ekspresywnością muzyki (*expressiveness of music*), koncepcja ta jest niepoprawną teorią ekspresji muzycznej. Druga koncepcja stanowi całkowicie niepoprawną teorię wzbudzania emocji, a ponieważ jest to właśnie teoria wzbudzania, eo ipso jest ona również niepoprawną teorią ekspresji. Wnikliwa analiza pozwoli nam jednak znaleźć tam elementy teorii poprawnej – i do tych właśnie elementów będziemy starali się dotrzeć.

2.

Spójrzmy wobec tego na teorię asocjacji idei jako na teorię ekspresji muzycznej. Wyrasta ona z trywialnej, choć prawdziwej obserwacji, że – w normalnych warunkach – mamy skłonność, aby myśleć o B po tym, jak doświadczyliśmy A i pomyśleliśmy o nim, o ile w przeszłości doświadczyliśmy i postrzegaliśmy A i B razem, lub mamy skłonność, aby czuć się w pewien sposób, kiedy – w normalnych warunkach – postrzegamy A, doświadczamy go lub myślimy o nim, jeśli czuliśmy się w ten sposób w przeszłości, kiedy postrzegaliśmy A lub go doświadczyliśmy. Wszystko to było znaną prawdą w siedemnastym i osiemnastym wieku i było filozoficznie roztrząsane przez Thomasa Hobbesa, Barucha Spinozę, Johna Locke’a, Davida Hume’a i innych, zanim pod koniec osiemnastego wieku przyjęło postać psychologicznej i filozoficznej doktryny asocjacionizmu Davida Hartleya.

Jak wszyscy wiemy, znaki i dźwięki, smaki i zapachy przypominają nam o zdarzeniach i miejscach oraz sprawiają, że czujemy się w określony sposób, o ile są skojarzone z wydarzeniami, miejscami lub doświadczeniami z naszej przeszłości. „Muzyka zatem – pisze w *An Essay on Musical Expression* (1752) Charles Avison – albo naśladując różne dźwięki zgodnie z prawami *powietrza* i *harmonii*, albo stawiając nam przed oczami przedmioty naszych uczuć zgodnie z jakąkolwiek inną metodą asocjacji [...], naturalnie wzbudza w nas różnorodne uczucia [...]”³⁸.

Pogląd Avisona jest mniej więcej następujący: muzyka może wywołać obrazy w naszych myślach na jeden z dwóch sposobów – po pierwsze, imitując dźwięki realnych przedmiotów (na przykład szum strumienia czy śpiew ptaka), po drugie, dzięki „asocjacji” (mogę przypomnieć sobie Wiedeń dzięki piosence, którą tam słyszałem). Kiedy na jeden z owych dwóch sposobów w myśli pojawia się obraz, wywołuje w nas uczucia lub emocje, które zostały z nim skojarzone: szczęście, jeśli byłem szczęśliwy w Wiedniu, strach, jeśli się tam bałem, i tak dalej. Avison zakłada jednak, że w każdym przypadku taki obraz będzie miał z grubsza ten sam efekt – jest to założenie w tej teorii potrzebne, ale całkowicie nieuzasadnione i stanowiące poważną wadę teorii ekspresywności muzycznej (*musical expressiveness*).

Na początku tej książki zasugerowałem, że teorie takie jak ta Avisona stanowią poprawne (a w każdym razie prawdopodobne) wyjaśnienia wyrażania emocji przez muzykę. Zdarza nam się rzeczywiście odczuwać emocje z powodu muzyki w pewien określony sposób i częściej, niż chcielibyśmy to przyznać,

³⁸ Charles Avison, *An Essay on Musical Expression*, 3rd ed., Lockyer Davis, London 1775, s. 3–4.

uciekam się do wynajdywania powodów podobnych do tych, które podaje Avison. Ściśle biorąc, wedle Avisona to nie muzyka (bezpośrednio) wywołuje w nas emocje – wywołują je obrazy i wspomnienia z przeszłości, które muzyka wzbudza. W dużej mierze, jak sądzę, Avison ma rację. Wydaje się to potwierdzać przynajmniej moje własne doświadczenie tego, co jest znane jako zjawisko „naszej piosenki”. *Des Knaben Wunderhorn* Mahlera, kiedy słucham go dzisiaj, także jego „wesółych” części, zawsze powoduje, że czuję się nieco przygnębiony, ponieważ kojarzy mi się ze szczególnie nieszczęśliwym okresem w moim życiu. Nikt nie powinien wątpić, że muzyka może wywoływać emocje w ten sposób i że to robi. Należy jednak zaprzeczyć, aby miało to cokolwiek wspólnego z ekspresywnością muzyczną (*musical expressiveness*). To zaś, że tak wiele z muzycznej siły wzbudzania emocji wynika z prywatnych, idiosynkratycznych asocjacji, stanowi dodatkowy powód, aby raz na zawsze odrzucić teorię wzbudzania jako teorię ekspresywności muzycznej (*musical expressiveness*). Oczywiście, kiedy przypisujemy muzyce własności ekspresywne (*expressive properties*), zamierzamy powiedzieć o niej coś „publicznego”, coś „obiektywnego”. Jednak stwierdzenie „muzyka jest smutna” oznacza tylko tyle, że „muzyka ta czyni mnie smutnym” – niczego takiego zatem nie robimy. Zdolność konkretnej kompozycji muzycznej do tego, by wywołać we mnie smutek (inaczej niż, powiedzmy, w przypadku mocy kwasu, który wypala mi skórę) nie jest bowiem taka sama wobec wszystkich „zwykłych” ludzi. Muzyka ta zyskała ową zdolność, odgrywając szczególną rolę w moich osobistych sprawach, a te nie są częścią „publicznego”, „obiektywnego” estetycznego odbioru muzyki.

Zapewne można powiedzieć, że współcześni autorzy mają do zaoferowania o wiele więcej na temat teorii wzbudzania niż wyświechtana koncepcja asocjacji idei z jej niechcianymi implikacjami na temat prywatnych i subiektywnych znaczeń. Z pewnością znane są wzajemne powiązania najnowszych wyników badań z zakresu psychologii, fizjologii i psychologii muzyki omawiające to, jaki wpływ na organizm ludzki mają dźwięki w ogóle, a dźwięki muzyczne w szczególności – w tym jeśli chodzi o określonego rodzaju reakcje emocjonalne. Być może tak jest, ja jednak nic o tym nie wiem i sądzę, że już wstępna refleksja nad taką możliwością wskazuje, że jest to ślepy zaułek. Nie wynika z tego, co chciałbym podkreślić, próba apriorycznego odrzucenia jakiegokolwiek postępu w psychologii percepcji audialnej. Sugerowałbym raczej, że postępy te stanowią po prostu odpowiedzi na pytania różne od tych, które dotyczą ekspresji muzycznej.

To, że bodźce dźwiękowe mają wpływ na stan afektywny człowieka, nie ulega wątpliwości. Poza wszelką wątpliwością pozostaje również to, że dźwięk w postaci muzyki posiada co najmniej część z owych zdolności pobudzających, które mają charakter inherentny lub nabyty. Jakie są owe inherentne lub pozyskane zdolności pobudzania, stanowi z pewnością pytanie, na które odpowiedzieć musi, między innymi, psycholog percepcji. Myślę, że mogłaby mieć ona postać podobną do spekulacji, jaką współczesny, dobrze poinformowany teoretyk muzyki, Wilson Coker, miał na myśli, kiedy pisał:

Kiedy wykonujemy muzykę lub jej słuchamy, to, co niosą ze sobą gesty tonów muzycznych, wpływa na nas [...] Jeśli gest wydaje się agresywny lub gniewny, naszą najbardziej naturalną reakcją jest fizjologiczna mobilizacja do walki lub ucieczki³⁹.

Takie odpowiedzi są „prymitywne”, „instynktowne”, „nieświadome”.

Nie chciałbym tutaj wcale twierdzić, że taki pogląd jest błędny – choć oczywiście może taki być, zwłaszcza że Coker nie przedstawia żadnych dowodów dla twierdzenia, iż „fizjologiczna mobilizacja do ucieczki lub walki” czy jakakolwiek inna reakcja pojawia się, kiedy słuchamy muzyki. De facto twierdzenie to zawiera antidotum na najbardziej oczywisty przeciwdowód. Bez wątpienia nie uciekamy ani nie walczymy. A więc jedyne, co można w tej sytuacji bezpiecznie twierdzić, to to, że tylko „fizjologicznie” przygotowujemy się do ucieczki bądź walki. Dla lepszej obrony przed dowodem przeciwnym mówi się nam, że robimy to „nieświadomie”, w ten sposób odrzucając jakikolwiek introspektywny dowód na coś przeciwnego. Co w takim razie stanowi lub mogłoby stanowić dowód na twierdzenie, że fizjologicznie przygotowujemy się do ucieczki lub walki? Najwidoczniej nie ma takiego. Wszystko, co nam się mówi, prowadzi do stwierdzenia, że są to nasze najbardziej naturalne reakcje. To jednak stanowi wyraźny unik. Naszą najbardziej naturalną odpowiedzią na „gniewną” muzykę rzeczywiście byłoby przygotowanie do walki lub ucieczki, gdybyśmy przez „gniewną” rozumieli muzykę, która wzbudza w nas gniew. „Najbardziej naturalną odpowiedzią” na „gniewną muzykę”, o ile przez gniewną muzykę rozumiemy muzykę, która „nacechowana jest gniewem” (*is expressive of*), byłoby, przeciwnie, pozostanie na miejscu i wysłuchanie muzyki – co w rzeczywistości robimy.

³⁹ Wilson Coker, *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*, Free Press, New York 1972, s. 149.

Jednak znowu nie chodzi to, że pogląd ten może być błędny. Załóżmy, że byłoby to prawdą; załóżmy, że istnieje jakaś nieświadoma psychologiczna reakcja na dźwięki muzyczne, którą można by poprawnie określić jako „emocjonalną” lub „afektywną”. Osiągnięcia psychologii filozoficznej sugerują, że tą „emocją” nie mógłby być strach ani gniew czy smutek (i Coker jest całkowicie tego świadomy). Emocje nie są tylko fizjologicznymi reakcjami na bodźce, takie jak zmiany chemiczne w organizmie. Stanowią one oparte na pojęciach typy uwagi oraz stosunki, które nie mogą istnieć bez odpowiednich przedmiotów i towarzyszących im okoliczności, nawet wówczas gdy są neurotyczne lub patologiczne (czy też nieświadome). Nie jesteśmy po prostu gniewni, przestraszeni lub smutni; jesteśmy zagniewani na kogoś, przestraszeni czymś lub zasmuceni jakąś sytuacją. Odczuwanie tych emocji wymaga tak wiary, jak czucia. Z pewnością nie jesteśmy zagniewani wobec muzyki, nie boimy się jej ani nie jesteśmy smutni z powodu dźwięków. W sali koncertowej czy teatrze operowym nie ma przedmiotu ani sytuacji, które powodowałyby, byśmy odczuwali tego typu emocje. Jednak to właśnie te emocje – złość, strach, smutek i tym podobne – przypisuje się muzyce. To, czy takie „prymitywne”, „instynktowne” i „nieświadomione” emocje, jak je określa Coker, mogą być wzbudzane przez dźwięki muzyczne, jest wątpliwe; nie wydaje mi się, aby istniały twarde dowody na to, że tak jest. A nawet gdyby można było takie dowody uzyskać, z podanych wyżej powodów wskazywałoby to na istnienie stanów afektywnych innych od tych, do których odnosimy się, opisując muzykę emocjonalnie. I dlatego mogę z przekonaniem twierdzić, że jakiegokolwiek byłyby fizjologiczne czy psychologiczne odkrycia w odniesieniu do dźwięków jako bodźców afektywnych, nie dadzą one odpowiedzi na pytania związane z problematyką ekspresji muzycznej (*musical expression*), tak jak była ona tradycyjnie rozumiana oraz tak jak ja ją tutaj rozumiem. Nie jest to kwestia odkryć empirycznych, ale „logiki” pojęć.

Jeśli zatem muzyka wywołuje prawdziwe emocje – strach, złość, smutek i tym podobne – a sądzę, że może i że tak się czasem dzieje, wywołuje je w ten dobry, staroświecki sposób, jaki zasugerował Avison: przez asocjację idei. Ta droga może dostarczyć kontekstu oraz przedmiotów niezbędnych dla takich zbudowanych na podłożu idei stanów mentalnych (kiedy *Des Knaben Wunderhorn* powoduje, że jest mi smutno, mój smutek ma przedmiot: nie-szczęśliwe wydarzenia w moim życiu, które przywołuje dla mnie drogą skojarzeń). Skojarzenia te, jak twierdziłem wcześniej, są nieodmiennie prywatne i idiosynkratyczne – nie są to zaś dostępne w dyskusji publicznej elementy, jakich domagamy się dla wyjaśnienia ekspresywności muzycznej, które zaspo-koiliby współczesnego muzyka i „naukowego” muzykologa.

Tutaj, być może, muzyczny sceptyk twierdziłby, że od początku robimy unik względem zadanego pytania. Jeśli rozpoczynamy od założenia, że ekspresywność muzyczna (*musical expressivness*) jest sprawą publiczną i obiektywną, to musimy odrzucić teorię wzbudzania z jej asocjacionistycznymi implikacjami jako wyjaśnienie kompletnie nieakceptowalne. Sceptyk będzie jednak nalegał, że powodem akceptacji teorii wzbudzania jest właśnie jej bezwstydną „subiektywność”. Rzeczywiście (zdaniem sceptyka), orzekając „smutność” muzyki, nie robimy nic innego, jak tylko projektujemy nasze uczucia na muzykę, mylnie biorąc, jak przystało na entuzjastów, „subiektywne” stany uczuciowe za „obiektywne” własności. Jest to stara śpiewka estetyków, sceptyczna odzywka w stylu Hume’a.

Do pewnego stopnia sceptyk ma rację. Od początku zakłada się – przynajmniej jako hipotezę roboczą – że ekspresywność (*expressiveness*) jest zjawiskiem publicznym i obiektywnym. Jednak moją intencją nie jest pozostawienie tak tej sprawy. Cała dalsza praca musi być ukierunkowana na racjonalne uzasadnienie założenia o obiektywności ekspresywnej (*expressive objectivity*). Wszystko, co na razie możemy odpowiedzieć sceptykowi, to: poczekamy i zobaczymy. Jeśli w końcu uda się przedstawić prawdopodobną koncepcję ekspresywności muzycznej (*musical expressiveness*) jako publicznej, „obiektywnej” własności, sceptyk otrzyma wszystkie odpowiedzi, jakich potrzebuje.

3.

Przejdźmy więc od teorii kojarzenia do kartezjanizmu. Powinienem od razu powiedzieć, co mam na myśli, mówiąc „kartezjanizm”, na razie ogólnie raczej niż konkretnie. W pracy Daniela Webba *Observations on the Correspondence between Poetry and Music* (1769), którą zaraz się zajmę, nazwisko filozofa nie pojawia się ani razu, nie ma też żadnych bezpośrednich dowodów na to, aby Webb był świadomy psychologicznych czy fizjologicznych spekulacji Kartezjusza. Webb odwołuje się raczej do autorów klasycznych jako przykładów. Niemniej jednak teoria ta jest tak kartezjańska w zamyśle, że nie jest pomyłką określenie jej tym mianem, nawet jeśli byłoby to mylące względem wykorzystanych źródeł. W następnym rozdziale przyjrzymy się teorii Johanna Matthesona, która jest kartezjańska w bardziej dosłownym sensie. Ważne jest jednak, abyśmy mieli przed oczami teorię taką jak ta Webba – teorię, której można ją przeciwstawić. Teorie te różnią się zasadniczo pod jednym względem: teoria Webba jest teorią wzbudzania, teoria Matthesona zaś – nie. Ponieważ jednak większość takich teorii to również teorie wzbudzania – de facto wszystkie

z wyjątkiem teorii Matthesona – ów dosyć niesprawiedliwie wrzucany był z nimi do jednego worka.

Webb rozpoczyna od wyrażonego wprost założenia, że muzyka wzbudza emocje, a także od ujętego *implicite* twierdzenia, że jest to właśnie sens, w jakim muzyka „wyraża” emocje. Zagadnienie ekspresji muzycznej (*musical expression*) staje się dla niego kwestią tego, w jaki sposób przebiega wzbudzenie emocji.

Chociaż wpływ muzyki na nasze emocje jest ogólnie odczuwany i zauważany – pisze – [...] czujemy się jednak zawstydzeni w naszych próbach racjonalizacji z powodu trudności, jakie wiążą się ze sformułowaniem jasnej idei jakiegokolwiek naturalnego związku między dźwiękiem i uczuciem⁴⁰.

Stanowisko asocjacionistyczne zostaje doraźnie odrzucone, czemu towarzyszy zadziwiająca obserwacja, że niektóre emocjonalne odpowiedzi na dźwięki są bezdyskusyjnie wrodzone, a nie nabyte, jak na przykład niektóre odpowiedzi niemowląt.

Obserwowałem dziecko, które płakało gwałtownie, słysząc dźwięk trąbki, a które w kilka minut później zasnęło przy cichych dźwiękach lutni. Mamy tutaj oczywiste oznaki ducha, który został wprowadzony w różne nastroje niezależnie od możliwego kojarzenia idei⁴¹.

Dla asocjacionistów absurdem byłoby oczywiście zaprzeczać, że dźwięk trąbki przy uchu wystraszy dziecko, podobnie jak dla Webba byłoby nim znalezienie się w sytuacji, w której twierdziłby, że ta sama emocja, którą odczuwam dzisiaj, gdy słyszę *Deutschland über alles*, towarzyszyłaby mi także w kołysce. Webb wydaje się mylić tezę, że dźwięki mogą wzbudzać emocje bez wcześniejszych asocjacji, z tezą, że może to robić muzyka. Asocjacionista nie potrzebowałby zaprzeczać pierwszej z tych tez. Dobrym pytaniem jest to, czy w pewnych indywidualnych przypadkach reagujemy na dźwięki, czy na muzykę – to zaś, jaką odpowiedź wybierzemy, może posłużyć do pominięcia milczeniem pytania natury estetycznej. Susanne Langer, próbując bronić swojej tezy, jakoby wzbudzanie uczuć nie miało nic wspólnego z emocjonalnym znaczeniem (*emotive significance*) w muzyce, argumentowała: „wpływy soma-

⁴⁰ Daniel Webb, *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, J. Dodsley, London 1769, s. 1–2.

⁴¹ Ibidem, s. 2–3.

tyczne zdają się oddziaływać zarówno na muzykalnych, jak i na niemuzycznych [...] są zatem funkcjami dźwięku raczej niż muzyki”⁴². Łatwo jest podejrzewać, że u źródeł przypisywania wzbudzania uczuć zawsze dźwiękom, a nigdy muzyce leży wcześniejsze założenie, iż muzyka nie potrafi wzbudzać emocji, co wygląda bardzo podobnie do przypisywania czemuś prawdziwości ze względu na przyjętą definicję: „Nie mogłeś odpowiedzieć na muzykę, ponieważ odpowiedziałeś z emocją”. Jakkolwiek by było, Webb poszukiwał mechanizmu wzbudzania emocji gdzie indziej niż w asocjacji idei.

Muzyka wykonywana stanowi zakłócenie w ośrodku fizycznym. Według Webba problem, tak jak go widzi: wyraźnie kartezjański, polega na tym, jakie może być połączenie pomiędzy ruchem owego ośrodka fizycznego a ludzkimi emocjami – pomiędzy, jak mówi Webb, dźwiękiem i sentymentem. Webb odpowiada na to pytanie, stawiając założenie bliskie temu, z jakim wyszedł Kartezjusz w *Namiętnościach duszy*: że w ludzkim organizmie znajduje się ośrodek fizyczny rozproszony po całym ciele, który przez swoje poruszenia wzbudza w nas emocje i który jest z kolei poruszany przez emocje. A więc poruszenia ze świata zewnętrznego – przez to, co odtąd za Kartezjuszem będę nazywał duchem witalnym lub zwierzęcym⁴³ – powodują wzrost emocji; a ich poruszenie przez emocje, powiedzmy strach, powoduje odpowiednie poruszenie ciała – ucieczkę, obronę lub cokolwiek innego. Oto hipoteza Webba ujęta jego własnymi słowami:

Ponieważ nie mamy żadnej bezpośredniej wiedzy na temat mechanicznych oddziaływań namiętności, usiłujemy wytworzyć jakąś ich koncepcję z tego, w jaki sposób na nas wpływają: mówimy, że miłość łągodzi, uśmierza, łączy; złość przyspiesza, wzbudza, zapala; duma rozpiera, nadyma; smutek zniechęca, osłabia; a wszystkie te idee, jak można zaobserwować, stanowią różne modyfikacje poruszeń ujmowane tak, aby jak najlepiej odpowiadały naszym odczuciom związanym z poszczególnymi namiętnościami. W tym, jak również w ich widocznych i odczuwalnych skutkach, tkwi usprawiedliwiona przyczyna, aby zakładać, że owe namiętności zgodnie z ich różnorodną naturą produkują pewne osobne i odróżnialne poruszenia w najbardziej wyrafinowanych i drobnych częściach ludzkiego ciała [...] Możemy zatem założyć, że umysł, pod wpływem niektórych

⁴² Susanne K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, tłum. Alina H. Bogucka, PIW, Warszawa 1976, s. 317.

⁴³ Dalej, zgodnie z terminologią polskiego przekładu *Namiętności duszy*, w całej pracy używamy pojęcia „duchów żywotnych”, por. René Descartes, *Namiętności duszy*, tłum. Ludwik Chmaj, Księgarnia Kasy im. J. Mianowskiego, Warszawa 1938, s. 49 (przyp. tłum.).

uczuć (*affections*), wywołuje pewne wibracje w nerwach i odciska pewne poruszenia w duchu żywotnym⁴⁴.

Webb sugeruje wobec tego, że bezpośrednio nieobserwowalne medium fizyczne („byt teoretyczny”, jak chcieliby współcześni filozofowie) wpływa, jak zakładamy, na to, co możemy zaobserwować. Jego struktura, stanowiąca część możliwości wyjaśniania, jest, jak się zakłada, podobna w pewnym ważnym sensie do struktury naszych emocji, co odślania nam się w typowych opisach. Obok tego, co jest dość nieprawdopodobne, znajduje się tutaj również coś, co, jak za chwilę zobaczymy, wydaje się dość intrygujące i sugestywne.

Gdzie wobec tego mieści się w tym wszystkim muzyka? „Zakładam – pisze Webb – że elementem natury muzyki jest wzbudzanie podobnych wibracji, aby zakomunikować podobne poruszenia nerwom i duchom”⁴⁵. A skoro tak, to jakiegokolwiek ruchy przekazuje muzyka duchom żywotnym, skutkują one wzbudzeniem emocji właściwych dla tych ruchów; tak jak bezpośrednio stymulowany jest mój mózg, jeśli właściwie pobudzony zostaje nerw wzrokowy: powoduje to, że mam takie samo doznanie wzrokowe, jak gdybym patrzył w jasne światło.

Kiedy wobec tego dźwięki muzyczne produkują w nas takie same doznania, jakie towarzyszą jakiejś konkretnej pasji, wówczas mówimy, że muzyka jest w zgodzie z ową pasją; i umysł musi, ze względu na podobieństwo efektów, doznawać żywo uczucia wynikającego z podobieństwa ich funkcjonowania⁴⁶.

Możemy zatem stworzyć, by tak rzec, pewną listę bodźców muzycznych (*pharmacopoeia*), dźwięki którym kompozytor i słuchacz mogą wyznaczyć, na co będą reagować.

Wszystkie wrażenia muzyczne, które są jakkolwiek powiązane z emocjami, mogą, jak sądzę, zostać podzielone, w taki czy inny sposób, pomiędzy cztery klasy.

Jeśli agresywnie poruszają nerwy, duch unosi się w odruchu złości, odwagi, obrazy i tym podobnych.

Bardziej łagodne i zgodne wibracje pozostają w zgodzie z miłością, przyjaźnią i życzliwością.

⁴⁴ Daniel Webb, op. cit., s. 4–6.

⁴⁵ Ibidem, s. 6.

⁴⁶ Ibidem, s. 7–8.

Jeśli duch jest wzburzony lub poruszony, powstaje jak duma, chwała i naśladowanie.

Jeśli nerwy są rozluźnione, duch osuwa się w omdlewające poruszenia smutku⁴⁷.

Oczywiście nie spędziliśmy tyle czasu, omawiając koncepcję Webba, tylko po to, aby ją z miejsca odrzucić. Niemniej jednak musimy ją odrzucić, zanim jeszcze rozważymy, co wartościowego moglibyśmy z niej wyłuskać. Jest ona wadliwa przynajmniej w trzech punktach. Jako fizjologia ludzkich emocji jest ona, nie da się ukryć, żałośnie przestarzała. Jako koncepcja omawiająca wzbudzanie emocji przez muzykę jest w ogólnym ujęciu błędna (nawet z zasadniczo poprawną fizjologią), ponieważ zdolność muzyki do wzbudzania emocji Webb uważa za wewnętrzną, „naturalną” własność dźwięków, a nie za nabytą zdolność odpowiedzi słuchaczy na muzykę. I wreszcie jako teoria ekspresji, która zakłada wzbudzanie emocji, pada ofiarą wszystkich zarzutów, które zostały wcześniej wysunięte przeciw takim koncepcjom.

Co jest tutaj zatem intrygujące? Chodzi o kuszącą myśl, że muzyka przypomina „strukturę” emocji w szerszym zakresie, niż mogła to wyjaśnić teoria językowa. Kiedy zwolennicy teorii językowej zaobserwowali podobieństwo między melodią a namiętną mową, otworzyło to możliwości myślenia o muzyce jako o emocjonalnym obrazie raczej niż zwykłym emocjonalnym bodźcu. Jednak mowa stanowi zaledwie jeden, chociaż bardzo istotny, aspekt emocjonalnego życia człowieka. Mowa namiętna nie wyczerpuje możliwości doświadczenia emocjonalnego ani ekspresji emocjonalnej, a podobieństwo między melodią a mową nie wyczerpuje nawet w części możliwości ekspresywności muzycznej. Koncepcja Webba, przy wszystkich swoich błędach, poszerza nasze horyzonty.

To, co jest szczególnie sugestywne w małej książeczce Webba, to jego aluzje w odniesieniu do języka, którymi zazwyczaj opisuje nasze „odczuwanie” emocji – ich fenomenologiczną strukturę, jak można powiedzieć. Webb uważa za ważne, aby wskazać to, że „mówimy, że miłość czyni delikatnym, uśmierza, sugeruje; złość przyspiesza, podnieca, zapala; duma rozpiera, nadyma; smutek, oddala, rozluźnia”. Jednak poza faktem, że tak właśnie, być może, nasze emocje „odczuwamy”, jest to także sposób, w jaki emocje ujawniają się, mniej lub bardziej, w naszych *zachowaniach*, Webb nazywa to „widocznym i znanym efektem” namiętności, a nie tylko zachowaniem *lingwistycznym*. Działanie

⁴⁷ Ibidem, s. 9–10.

miłości nie tylko bywa określana jako „delikatne”, lecz „czyni” nasze nastawienie „delikatnym”; złość jest nie tylko agresywna w odczuciu, ale jest agresywna w działaniu; doświadczając dumy, nie tylko doświadczamy wynoszącego uczucia, lecz także stajemy się wyniośli w gestach i postawie; smutek nie tylko obniża nasze samopoczucie, ale i tonuje nasze zachowanie. A muzyka, zdaje się mówić Webb, wszystko to oddaje w ten sam sposób. Gdyby Webb od początku nie był niewolniczo zapatrzony w paradygmat wzbudzania, mógłby widzieć związki muzyki z emocjami jako coś więcej niż związki między bodźcami a reakcjami emocjonalnymi, dla których podobieństwo między muzyką a duchami żywotnymi stanowi ukryty mechanizm. Możemy, oczywiście, zrekonstruować omawianą koncepcję tak, aby pasowała do naszych potrzeb. De facto nawet nie potrzebujemy tego robić. Taka teoria istniała już w czasach Webba. Została zaproponowana przez kompozytora i wpływowego teoretyka muzyki Johanna Matthesona. Ogólnie uważa się, jak już mówiłem, że Mattheson nie zaproponował nic poza prostą teorią wzbudzania. W następnym rozdziale przedstawię argumentację wskazującą, że nie jest to właściwe odczytanie stanowiska Matthesona. To, czego nie odnajdujemy u Webba, możemy znaleźć u jego poprzednika, a mianowicie: rozwiniętą ikonografię ekspresji muzycznej, idącą o wiele dalej i obszerniejszą w swoim „słowniku” niż to, na co teoria językowa mogła kiedykolwiek liczyć, odwołując się wyłącznie do ludzkiego głosu.

przekład Małgorzata A. Szyszkowska

„Ikonografia” ekspresji muzycznej

1.

W tym rozdziale zamierzam rozważyć niektóre ustępy z bardzo znanej i wpływowej pracy Johanna Matthesona *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Teorię, którą mam nadzieję zrekonstruować na podstawie tej pracy, mógłbym podsumować w następujący sposób:

- a) Muzyka nie jest przede wszystkim bodźcem, a jej emocjonalna ekspresywność nie manifestuje się w emocjonalnej odpowiedzi.
- b) Muzyka nosi w swojej strukturze ślady podobieństwa wobec „życia emocjonalnego”, a podstawową wobec niej odpowiedzią estetyczną jest odpowiedź kognitywna, rozpoznanie obecnej w muzyce treści emocjonalnej.

Teraz musimy rozstrzygnąć, jak Mattheson radzi sobie z tymi twierdzeniami, rozpoczynając dla wygody od drugiego z nich.

2.

Bardzo widoczne jest, że Mattheson, podobnie jak Webb, uważa, iż struktura muzyki przypomina coś bardzo blisko spokrewnionego z emocjami, a więc ruch oraz strukturę kartezjańskiego ducha żywotnego lub animalnego. Akapit, w którym to ustala, jest bardzo istotny, należy go więc zacytować w całości.

55. Ci, którzy są biegli w naukach ścisłych (*natural science*), wiedzą niejako fizycznie, jak funkcjonują emocje. Posiadanie jakiejś wiedzy na ten temat byłoby [równie] korzystne dla kompozytora.

56. Skoro, na przykład, radość jest wynikiem rozszerzenia się (*expansion*) naszego ducha żywotnego, wynika z tego naturalnie i rozsądnie (*sensibly*), że efekt ten najlepiej mógłby zostać wyrażony przez duże i rozszerzone interwały.

57. Z kolei smutek spowodowany jest zacieśnieniem się tych samych małych części naszego ciała. Łatwo jest zatem dostrzec, że najmniejsze interwały byłyby tu najbardziej odpowiednie.

58. Miłość wynika z rozluźniania się (*diffusion*) ducha. Aby zatem zrealizować tę pasję w kompozycji muzycznej, najlepiej byłoby użyć interwałów tej samej natury [...].

59. Nadzieja bierze się z wznoszenia się ducha; rozpacz – z upadania w dół (*casting down*) tego samego. Te właśnie przedmioty mogą zostać dobrze przedstawione przez dźwięki, szczególnie kiedy inne okoliczności (na przykład tempo) biorą w tym udział. W ten sposób ktoś może przedstawić konkretny obraz wszystkich emocji i komponować wedle niego⁴⁸.

Główną ideą jest tutaj, podobnie jak w tekście Webba, strukturalna analogia pomiędzy pewnymi elementami ciała, mianowicie: duchem żywotnym oraz interwałową (melodyczną i harmoniczną) strukturą muzyki. Na pytanie, czy dla Matthesona wynika z tego, że muzyczna struktura stanowi analogię wobec struktury, którą nazwałem na początku „życiem emocjonalnym”, będzie można odpowiedzieć dopiero po ustaleniu, co dokładnie rozumiemy przez „życie emocjonalne” oraz jaka jest dokładnie relacja pomiędzy nim a duchem żywotnym.

Susanne Langer z aprobatą cytuje wypowiedź psychologa muzyki Carrola Pratta, twierdzącego, że „jedynie dźwięki muzyczne brzmią w taki sposób, w jaki odczuwamy nastroje”⁴⁹. Możemy posłużyć się tym jako częściową wskazówką, jak należy zrozumieć wyrażenie „życie emocjonalne”. Według Langer struktura muzyki jest przystająca do naszego życia emocjonalnego i to odpowiada w jakiś sposób twierdzeniu, że dźwięki muzyczne brzmią tak, jak odczuwamy nasze emocje. Wobec tego nasze życie emocjonalne może być, przynajmniej częściowo, rozumiane jako następstwo odczuwanych emocji. Muzyka, według Pratta i Langer, nosi ślady podobieństwa wobec subiektywnej fenomenologii życia emocjonalnego – wraz z „odczuwaniem” naszych emocji. Jednak powinniśmy się tutaj zatrzymać; nie musimy ujmować „życia emocjonal-

⁴⁸ Hans Lenneberg, *Johan Mattheson on Affect and Rhetoric in Music*, „Journal of Musical Theory” 1958, Vol. 2, s. 51–52. Ogólnie polegałem na znakomitym przekładzie Lenneberga; jednak nie bałem się dokonać zmian tam, gdzie uważałem to za właściwie.

⁴⁹ Susanne K. Langer, op. cit., s. 360 (Kivy myli się prawdopodobnie co do źródła cytatu, który wydaje się pochodzić od Hugo Riemanna. Por. Susanne K. Langer, op. cit., przyp. 77 i 78, s. 360 – przyp. tłum.). Por. Carroll Pratt, *The Meaning of Music*, McGraw-Hill, New York 1932.

nego” aż tak wąsko. Podobnie jak w przypadku koncepcji Webba, myślimy o charakterze ducha żywotnego w wersji Matthesona jako odnoszącym się nie tylko do tego, w jaki sposób opisujemy „odczuwanie” emocji, lecz także do sposobu, w jaki opisujemy zachowania podejmowane pod ich wpływem. Życie emocjonalne jest dla Matthesona tym, przede wszystkim, w jaki sposób „odczuwamy” emocje, ale, co chcę również zasugerować, tym również, w jaki sposób są one wyrażane w gestach, wyrazie twarzy, postawie i tak dalej. Chodzi o zachowanie, z jakim emocje są kojarzone oraz jakie pomaga je nazwać. Ustaliliśmy już, że według Matthesona muzyka przypomina ducha żywotnego pod względem struktury. Gdybyśmy mogli pokazać, że ruch i struktura ducha żywotnego noszą ślady podobieństwa do życia emocjonalnego, jak to zostało powiedziane wcześniej, pokazalibyśmy w ten sposób, że muzyka przypomina życie emocjonalne (zakładając przechodniość relacji podobieństwa).

Stanowisko Kartezjusza nie było jednoznaczne, jeśli chodzi o relację, która, jak zakładał, istnieje pomiędzy emocjami a duchem żywotnym. Miała być ona wyłącznie przyczynowa. Pasje, pisał, „są spowodowane, podtrzymywane i wzmacniane przez pewien ruch duchów żywotnych”⁵⁰. Oczywiście, Kartezjusz nie twierdził nigdy, że obserwował bezpośrednio coś, co można by nazwać duchem żywotnym, podobnie jak Sigmund Freud nigdy nie twierdził, że obserwował ego czy id, Niels Bohr zaś – że obserwował elektrony i nukleony. Są to konstrukcje teoretyczne i, podobnie jak było w przypadku Webba, utworzone dla sprawozdania z pewnych obserwowalnych zjawisk – „model” uszyty na miarę organizacji danych. To, co jest od razu widoczne, jeśli chodzi o żywotnego ducha u Matthesona, a także Webba, to to, że model ten uszyty jest na miarę oddawania sposobu, w jaki zazwyczaj opisujemy i odczuwamy emocje. Radość (*joy*) jest powszechnie opisywana jako uczucie ekspansywne; wobec tego ekspansję ducha żywotnego postuluje się jako przyczynę tej emocji, zgodnie z założeniem, że pomiędzy przyczyną a efektem musi zachodzić strukturalne podobieństwo (jak ująłby to Kartezjusz, przyczyna musi być adekwatna wobec skutku, co oznacza, że musi istnieć coś, co jest wspólne im obu).

⁵⁰ René Descartes, *The Passions of the Soul*, transl. Elisabeth S. Haldane, G.R.T. Ross, Dover, New York 1955 (Philosophical Works of Descartes, Vol. 1), s. 349. (W tłumaczeniu polskim, tak jak poprzednio, por. René Descartes, *Namiętności duszy*, op. cit., s. 62 – przyp. tłum.). Warto zaznaczyć, że choć Mattheson zaadaptował emocjonalną doktrynę Descartesa i w tym znaczeniu był kartezjańczykiem, w moim przekonaniu nie podziela on opinii muzycznych Kartezjusza. Descartes, przynajmniej w jego wczesnym *Compendium Musicae* (c. 1618), wyraźnie przyjmuje teorię ekspresji muzycznej poprzez „wzbudzanie”, pisząc, że „celem [muzyki] jest sprawiać przyjemność i wzbudzać w nas różne emocje”. Zob. idem, *Compendium Musicae*, transl. Walter Robert, American Institute of Musicology, Rome 1961, s. 11, passim.

Tak samo, jeśli mówimy o byciu uniesionym lub *wyniesionym* przez nadzieję; o nadziei mówi się, że jej przyczynę stanowi uniesienie ducha żywotnego. Sądzę, że jest wystarczająco jasne, iż Mattheson, tak jak Webb, ujmował duchy żywotne jako przypominające odczuwane emocje; gdyż właśnie to podobieństwo miało, jak widać, konstytuować modus operandi związku przyczynowego. Możemy także wnioskować, że Matthesonowi muzyka przypomina życie emocjonalne, skoro przypomina ruch i strukturę ducha żywotnego oraz ruch i strukturę żywotnego ducha odczuwanych i wyrażanych emocji.

3.

Udało nam się ustalić, że założenia Matthesona są zbieżne z drugą z wymienionych na początku rozdziału tez. Aby jednak zbadać spójność całej jego teorii, musimy ustalić nie tylko to, czy Mattheson uważał, że muzyka jest strukturalnie podobna do emocji (w końcu Webb także w to wierzył), lecz także to, czy, inaczej niż Webb, sądził on, że odpowiedź słuchacza na muzykę jest przede wszystkim kognitywna: jest rozpoznawaniem treści emocjonalnej. Tym samym, oczywiście, będzie można ustalić, czy Mattheson zgodziłby się również z substancją tezy pierwszej, zaprzeczając implicite temu, by podstawową odpowiedzią na emocjonalną zawartość muzyki była odpowiedź emocjonalna. Nie znaczy to jednak, jak zobaczymy, by Mattheson zaprzeczał jakimkolwiek estetycznie znaczącym emocjonalnym efektom muzyki.

W jednym z ustępów Mattheson zdaje się sugerować, że rzeczywiście prezentował teorię wzbudzania jako teorię ekspresji muzycznej, bardzo podobną do tej, którą głosił Webb. We wprowadzeniu do dyskusji na temat treści emocjonalnej Mattheson napisał: „Ta część bada wpływ dobrze dobranych dźwięków na emocje oraz na duszę”⁵¹. Mając jako przykład poglądy Webba, czy nie byłoby rozsądnie wnioskować, że Mattheson uważał podobieństwo między muzyką a duchem żywotnym za wyjaśnienie tego, w jaki sposób muzyka oddziałuje na niego przyczynowo, wzbudzając emocje, które, jak się sądzi, wyraża? Taka interpretacja narzuca się łatwo, ponieważ teorie takie były bardzo popularne w osiemnastym wieku. Wielu, jak sądzę, przyjęło taką interpretację – choć jest ona tyleż zachęcająca, co zwodnicza. W toku dalszej lektury okaże się, że emocje, które muzyka wyraża, często nie są tymi, które wzbudza (lub które powinna wzbudzać) – nie bardziej niż emocje, które wyrażam, są tymi, które wzbudzam (lub zamierzam wzbudzić).

⁵¹ Hans Lenneberg, op. cit., s. 51.

Według Matthesona najważniejszą funkcją kompozytora jest funkcja moralna:

[...] aby przedstawić muzyką cnotę i zło – i wzbudzić w słuchaczu miłość do pierwszej oraz nienawiść wobec drugiej. Prawdziwym celem muzyki jest bowiem, aby była ponad wszystko lekcją moralną⁵².

Takie etyczne zaangażowanie kompozytora, które kojarzy się zwykle z oświeceniowymi kompozytorami, jak Mozart, Haydn czy Beethoven, było widocznie szeroko rozpowszechnione również w okresie baroku. Odnajdujemy je na przykład u przyjaciela z młodości Matthesona, Georga Friedricha Händla, który po tym, jak lord Kinnoul miał powiedzieć, że *Messiah* stanowił „wielką rozrywkę”, rzekomo odpowiedział: „Mój Panie, przykro mi, jeśli tylko ich rozerwałem, chciałem ich uczynić lepszymi”⁵³.

A więc emocje, jakie wyraża kompozytor, powinny być zasadniczo dwie: *miłość* i *nienawiść* – miłość cnoty i nienawiść wad. W mniej, być może, ewangeliczny sposób można by powiedzieć, że zadanie kompozytora jako moralisty polega na rozbudzeniu w słuchaczach pozytywnego stosunku wobec cnoty i negatywnego względem wad. Pośrednio może to robić, wyrażając w muzyce różne inne emocje: radość, nadzieję, złość, strach i tak dalej. Ale jedyne emocje, jakie zamierza wyrazić – a są to „emocje” w najszerszym sensie tego słowa – to moralna aprobata lub dezaprobata. Te jednak nie są – i prawdopodobnie nie mogły być – emocjami, które może wyrażać muzyka. Spróbuję to zilustrować.

Powiedzmy, że chcę podłożyć do muzyki tekst religijny wychwalający chrześcijańską cnotę miłosierdzia. Poeta zapewnił mi wersy, które mówią coś o dniu sądu ostatecznego, w którym wszystkie hojne dusze otrzymają nagrodę wiecznej *radości* w niebie, podczas gdy wszyscy samolubni „ściubigrosze” trafią do innego miejsca i będą cierpieć wieczny *smutek*. Za każdym razem, kiedy podkładałam do muzyki słowo „radość”, podążałam za radami Matthesona i używam „dużych i rozszerzonych interwałów”; podobnie – za każdym razem, kiedy sięgam po słowo „smutek”, używam „małych interwałów”. Zgodnie z koncepcją Matthesona moja muzyka wyraża teraz radość i smutek. O ile mi się to udało, *wzbudziłem* w słuchaczach chrześcijańską miłość wobec dobroczynności i nienawiść wobec samolubności. Moi słuchacze rozpoznają

⁵² Ibidem.

⁵³ Cyt. za: Newman Flower, *George Friedrich Handel: His Personality and His Times*, Charles Scribner's Sons, New York 1948, s. 301–302.

radość i smutek, którą wyraża moja muzyka, i to pomaga im uchwycić lekcję moralną, którą usiłowałem przekazać. Miłość cnoty i nienawiść wobec wad została wzbudzona: częścią tego kognitywnego procesu jest kognitywna odpowiedź wobec ekspresywności muzyki. Jest to rodzaj kognitywnej odpowiedzi na emocjonalne podobieństwo muzyki, jakie, jak to sobie wyobrażam, miał na myśli Manfred Bukofzer, kiedy opisywał muzykę baroku jako „pewną niebezpośrednią ikonologię dźwięków”⁵⁴.

Mattheson utrzymywał, że muzyka przypomina w pewien sposób nasze indywidualne emocje, odczuwane i wyrażane, oraz że podstawową odpowiedzią słuchacza na emocjonalną „treść” muzyki jest odpowiedź kognitywna, a nie afektywna. W ten sposób koncepcję Matthesona można uznać za zgodną z obydwojma początkowymi twierdzeniami, a to, jak sądzę, czyni go niezwykle postacią w historii współczesnej estetyki muzyki, której właściwe znaczenie dopiero musi zostać rozpoznane. Powinien on, jak myślę, zająć miejsce honorowe, które Langer wyznaczyła Schopenhauerowi – jednak nie z powodów, jakie podaje ona sama.

4.

Langer uznała Schopenhauera za najwcześniejszego przedstawiciela jej teorii muzycznego „znaczenia”.

Najbardziej znanym pionierem na tym polu jest Schopenhauer; ogólnie przyznaje się, że jego próba interpretacji muzyki jako symbolu irracjonalnego elementu życia umysłowego, woli, była czymś pozytywnym, choć, oczywiście, wpływająca z niej „metafizyczna” konkluzja była niesłuszna. Jakkolwiek by było, jego nowatorski wkład w problem, który rozważamy, polegał niewątpliwie na ujęciu muzyki jako bezosobowej, poddającej się dyskursowi prawdziwej semantyki, symbolizmu idei pełnych treści, a nie jawnego znaku czyjegoś stanu emocjonalnego⁵⁵.

Zasugerowałbym jednak, że Schopenhauer nie tyle zapowiada semantyczną teorię Langer, ile wskazuje wstecz na teorię podobieństwa Matthesona (co

⁵⁴ Manfred Bukofzer, *Allegory in Baroque Music*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1939–1940, Vol. 3, s. 21. Nie chcę przez to powiedzieć, że Mattheson nie uważał, iż muzyka może być „poruszająca”, ale tak się nieszczęśliwie złożyło, że pewne ustępy, w których o tym mówi, uznane zostały mylnie, jak sądzę, za mówiące o konkretnych namietnościach, które muzyka porusza lub wywołuje. Wątpię, aby tak było: większość tych ustępów można przy uważnym przeczytaniu uznać za zbieżne z interpretacją Matthesona, którą tutaj rozwijam. Na ten temat zob. np. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, C. Herold, Hamburg 1739, II, ii, 40.

⁵⁵ Susanne K. Langer, op. cit., s. 326–327.

stanowi zamierzony komplement). Mówię tak z dwóch powodów: po pierwsze, ponieważ to, co robi Schopenhauer, jak można zobaczyć, jest zasadniczo przywłaszczeniem sobie teorii Matthesona (lub innej bardzo do niej podobnej), podstawia on bowiem „metafizyczny” przedmiot podobieństwa w miejsce „fizjologicznego”, „psychologicznego” czy „ekspresywnego”; po drugie, ponieważ, przyjmując teorię Matthesona niemal dosłownie, w całej rozciągłości akceptuje on również myśl, że muzyka może zostać właściwie opisana w kategoriach specyficznych emocji – radości, gniewu, smutku i tak dalej.

Muzyka, mówi nam Schopenhauer, „jest [...] odbiciem samej woli [...]”⁵⁶. Wola jest tutaj oczywiście nie wolą ludzką, lecz wolą metafizyczną, której „reprezentacją” jest świat. Dla Schopenhauera muzyka znajduje się wobec metafizycznego centrum emocji, czyli woli, w tej samej relacji, w jakiej znajduje się wobec fizjologicznego źródła emocji, czyli ducha żywotnego, dla Matthesona. Zdaniem Matthesona muzyka przypomina ruch i strukturę ducha żywotnego, które z kolei przypominają to, w jaki sposób emocje są odczuwane i wyrażane. Schopenhauer sięga po to samo równanie, lecz podstawia doń inne zmienne. Dla Schopenhauera, tak jak dla Matthesona, muzyka odnosi się do emocji w sposób, który można zidentyfikować w konkretnych kategoriach emocjonalnych. Nie jest jednak wyrazem indywidualnych emocji, to znaczy moich czy twoich, czy kompozytora, reprezentuje raczej typy lub esencje emocji. Tak jak można sądzić, że *Mysłiciel* nie reprezentuje myśli Platona czy Arystotelesa, ale myśl samą w sobie. Niemniej jednak tym, co reprezentuje muzyka, są pojedyncze emocje – w tym sensie, że emocje muszą być zindywidualizowane, a nie „ogólne” – to kwestia, która, jak sądzę, przy formułowaniu filozofii muzyki została przez Langer pominięta. Schopenhauer pisze:

Dlatego nie wyraża tej lub innej określonej uciechy, tego lub innego zmartwienia, bólu lub przerażenia, lub radości, lub wesołości, lub spokoju ducha, lecz samą uciechą, samo zmartwienie, samo przerażenie, samą radość, samą wesołość, sam spokój ducha, niejako in abstracto wyraża to, co w nich istotne, bez wszelkich dodatków, a więc także bez motywów po temu. Mimo to rozumiemy doskonale tę wydestylowaną w niej kwintesencję⁵⁷.

⁵⁶ Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, Vol. 1, transl. E.F.J. Payne, The Facon's Wing Press, Indian Hills, CO 1958, s. 257. Wszędzie dalej, o ile nie podaję inaczej, odwołuję się do polskiego tłumaczenia: idem, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, tłum. Jan Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 398 (przyp. tłum.).

⁵⁷ Ibidem, s. 404.

Schopenhauer był, być może, w dużym stopniu niezaznajomiony z teoretycznymi aspektami muzyki; być może też nie widział powodu, aby jeszcze raz przerabiać to, co już zostało zrobione. Jakikolwiek był tego powód, wydaje się, że po prostu wykorzystał do swoich filozoficznych celów to, co było łatwo dostępne w jednym z najczęściej konsultowanych dzieł na temat muzyki osiemnastego wieku – *Der vollkommene Capellmeister* Matthesona. Sława tej pracy była tak wielka, że jeszcze Beethoven odnosił się do niej w roku 1802, umieszczając wpływy Matthesona wprost w zasięgu Schopenhauera, którego *Świat jako wola i przedstawienie* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) zostało opublikowane w roku 1818⁵⁸. Oznaką filozoficznego geniuszu Schopenhauera jest również to, że z tak wyraźnie osiemnastowiecznego pojęcia ekspresywności muzycznej uczynił termin z gruntu romantyczny; zrobił to w tak swobodny, pewny siebie i oszczędny sposób, że po zabiegu tym nie pozostał żaden ślad. Muzyczna metafizyka, która zawsze wydawała się idealnie dopasowana do czasów *Tristana i Izoldy*, w rzeczywistości jest bardziej dziełem baroku niż romantyzmu. Odpowiada jednak obu. Jeśli się nie mylę, to tak właśnie powinno być, ponieważ, jak wskazywała od początku moja argumentacja, najbardziej sugestywnych wskazówek na temat natury ekspresywności muzycznej (*musical expressiveness*) powinniśmy szukać w siedemnastym i osiemnastym wieku. Najwyższy już czas, aby wykazać prawdziwość tej tezy, łącząc owe wskazówki w spójną całość.

przekład Małgorzata A. Szyszkowska

⁵⁸ Zob. Richard Kramer, *Notes to Beethoven's Education*, „Journal of the American Musicological Society” 1975, Vol. 28, No. 1, s. 94–97.

„Fizjonomia” ekspresji muzycznej

1.

Tym, co łączy Langer, Schopenhauera, Matthesona, Reida i Cameratę florencką, jest odkrycie, że muzyka raczej *jest ekspresywna (expressive)* niż *jest ekspresją (expression)*; rozpoznajemy emocje jako cechy muzyki bardziej niż odczuwamy je jako rezultat pobudzenia. Langer oddała się jeszcze od swoich poprzedników, którzy uważają, że muzyka ekspresywnie wyraża indywidualne emocje – żal, melancholię, radość i inne – sądząc, że muzyka jest ekspresywnym wyrazem w sensie nieokreślonym. „Ponieważ muzyka może naprawdę oddać jedynie morfologię uczucia [...]”⁵⁹. Jest jasne, jak sędzę, że praktyka krytyki muzycznej staje po stronie tych, którzy słyszą w muzyce identyfikowalne ludzkie emocje, ponieważ emocjonalna charakterystyka muzyki jest narzędziem i materiałem krytyka. Jestem przekonany, że praktyka ta odzwierciedla powszechne doświadczenie muzyczne – a z pewnością odzwierciedla moje. Byłoby jednak błędem zbyt szybkie odrzucenie takich poglądów, jakie prezentuje Langer, ponieważ wsparte są one na przekonujących argumentach, na które trzeba odpowiedzieć, nim pójdziemy dalej w naszych rozważaniach.

Istnieją, jak sędzę, dwa znane argumenty na poparcie tezy, że jeśli muzyka w ogóle jest ekspresywna, to nie wyraża ona indywidualnych, specyficznie ludzkich emocji. Pierwszy z tych argumentów będzie znany czytelnikom muzycznym ze względu na wykorzystanie go przez takich formalistów, jak Hanslick i Gurney, choć jest to argument dobrze znany także w szerszych kręgach filozoficznych. Chodzi o znaną formułę: «Nie ma ogólnej zgody co do tego, czy X jest czy nie jest Φ ; a zatem Φ nie może zostać uznane za „obiektywną” cechę X». Hanslick przedstawił ten argument tutaj:

⁵⁹ Susanne K. Langer, op. cit., s. 351.

Czy oznacza to, że przedstawiane jest określone uczucie, skoro nikt nie wie, co właściwie jest przedstawiane? Co do uroku bądź uroków utworu muzycznego wszyscy prawdopodobnie będą zgodni, co do treści – już niekoniecznie⁶⁰.

Drugi argument, również znany, jest właściwie udoskonaloną wersją pierwszego w tym sensie, że o ile nie ma „zasad”, „konwencji” lub innych ustalonych kryteriów określających, czy dane indywidualne X jest, czy nie jest Φ , Φ nie może być „obiektywną” własnością X . Jaki to rodzaj „zasad” czy „konwencji”, zależy oczywiście od natury przedmiotów i własności, o których mówimy. W przypadku Langer własności te są odrębnymi „znaczeniami”, wobec tego argument ten jest ujmowany w kategoriach semantycznych.

Czysto strukturalne wymagania symbolizmu – przekonuje Langer – spełnione zostają przez szczególnie zjawiska tonalne, które nazywamy „muzyką”. A jednak – nalega – [...] z logicznego punktu widzenia nie jest to język, ponieważ nie ma słownika [...] [D]źwiękom bowiem brakuje tej właśnie cechy, która odróżnia słowo od zwykłego dźwięku: stałej konotacji czy „słownikowego znaczenia”⁶¹.

Argument z niezgody, na który Hanslick i Gurney kładą tak duży nacisk, jest przede wszystkim, jak się okazuje, niespójny (*non sequitur*). Z samego faktu niezgody co do tego, czy X jest, czy nie jest Φ , nie wynika bowiem, że X jest lub nie jest jakieś. Podejrzewam jednak, że zwolennicy tego argumentu mają na myśli nie to, że muzyka nie może być określana emocjonalnie po prostu z powodu niezgody co do tego, które określenia pasują do danego utworu w danym momencie, lecz z powodu *zbyt wielkiej* niezgody co do tego, aby emocje mogły być „obiektywnymi własnościami” muzyki. Niestety, jak można się spodziewać, nikt nie ma najmniejszego pojęcia, ile to jest „zbyt wiele”, wobec czego uzasadnienie to pozostaje... nieuzasadnione.

W dodatku określenie „niezgoda” jest kompletnie niejasne. Czego dokładnie dotyczy niezgoda, która jest „zbyt duża”? Czy dotyczy ona szczegółów znaczenia? A może przedstawiciele roztrząsanego sporu różnią się tak dalece, że zachodzi tu sytuacja „białe” kontra „czarne”? Jak sugerowałem wcześniej, założeniem obecnego studium jest istnienie zgody co do rozróżnień na najwyższym poziomie ogólności; a to, jak sądzę, w zupełności wystarcza. To, że dwaj krytycy nie zgadzają się co do tego, czy dany temat wyraża „szlachetny żal”

⁶⁰ Eduard Hanslick, *O pięknie muzycznym. Przyczynek do rewizji estetyki sztuki dźwięków*, tłum. Joanna Giel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2017, s. 81.

⁶¹ Susanne K. Langer, op. cit., s. 338–339.

czy „bezdennej smutek”, nie martwi mnie zbyt. Spór ten tak samo nie dowodzi faktu, że temat ten nie wyraża żadnej określonej emocji, jak dyskusja na temat tego, czy tkanina jest koloru błękitnego czy morskiego, nie dowodzi, że nie jest ona niebieska.

Wyobraźmy sobie, że dwoje ludzi nie zgadza się co do tego, czy pysk bernardyna jest wyrazem „głębokiej, zamyślanej melancholii” czy „rozdrażnionego dziecinnego rozczarowania”. Istotna dla naszych celów jest ogólna zgoda co do tego, że pysk bernardyna jest wyrazem (*is expressive of*) smutku, a nie radości. Taki – nie mniejszy i nie większy – rodzaj i stopień porozumienia wymagany jest dla prezentowanej tu teorii ekspresywności muzycznej. Wydaje się także, iż słuchacze i krytycy zgadzają się przynajmniej co do tego. Dlatego taka zgoda istnieje, stanie się jasne już za chwilę, gdy, jak ufam, zaczną się klarować główne konkluzje tego studium.

Nie mogę jednak pozostawić dyskusji na temat Hanslicka bez jednej jeszcze obserwacji. Wobec całkowitego nieporozumienia dotyczącego estetycznego braku zgody – jak również jego stopni oraz implikacji – ważne, że Hanslick wyraża przekonanie co do ogólnej zgody w kwestii tego, czy dany utwór jest, czy nie jest piękny („Co do uroku bądź uroków utworu muzycznego wszyscy prawdopodobnie będą zgodni”) oraz ogólnego braku zgody w kwestii odpowiedniego określenia emocjonalnego („co do treści – już niekoniecznie”). Wszak najbardziej znany i najstarszy argument sceptyczny w estetyce (znajdujemy go już w świecie starożytnym) dotyczy twierdzenia, że istnieje *zbyt wielka* niezgoda co do tego, czy przedmioty są „piękne”, aby można było pozwolić na traktowanie „piękna” jako własności „obiektywnej”. Hanslick jednak – uwikłany w swoją własną, szczególnego rodzaju paranoję estetyczną – skłonny jest twierdzić, że istnieje ogólna zgoda co do piękna, choć nie co do jakości ekspresywnych. Wątpię, aby dowodziło to czegokolwiek ważnego na temat piękna i ekspresywności. Powinno to nas jednak przekonać, aby „argument z niezgody” uważać za bezwartościowy. Nie tylko nie możemy się zgodzić co do stopnia i zasięgu estetycznego nieporozumienia; nie możemy się nawet zgodzić co do tego, gdzie ono jest, a gdzie go nie ma.

2.

Jeśli chodzi o drugi argument, to nie sposób wyłożyć go tu należycie, gdyż wykład taki sprowadziłby się również do ogólnych konkluzji na temat ekspresji muzycznej. Możemy jednak przynajmniej spróbować zmierzyć się z tym zagadnieniem.

Langer sugeruje, że do tego, by jakiś (powiedzmy) temat mógł być wyrazem (*be expressive of*) specyficznej emocji ϕ , musiałaby istnieć jakaś reguła

semantyczna lub definicja słownikowa, która określałaby, że ten temat „oznacza” ϕ . Można by to uogólnić, jak sądzę, dla wszystkich własności. Predykat ϕ nazywa „obiektywną” własność – jak możemy argumentować – wtedy i tylko wtedy, gdy istnieją publiczne, powszechnie zaakceptowane kryteria, które ponad wszelką wątpliwość określają, czy coś jest, czy nie jest ϕ .

Oczywiście, semantyczna teoria ekspresywności (*expressiveness*) muzycznej zakłada raczej rygorystyczne warunki orzekania, co stanowi adekwatne kryteria. Jeśli mówiąc, że temat X wyraża (*is expressive of*) emocję ϕ , mówimy, że X *oznacza* ϕ , musi istnieć reguła oznaczania, jakaś „definicja słownikowa”, aby temat X (lub jakaś jego własność) *oznaczał* ϕ – w ten sam sposób, w jaki podręcznik z zakresu wojskowości wyjaśnia, że jakiś sygnał oznacza „odwrót”. I choć nie jest to nie do pojęcia, aby kultura muzyczna posiadała takie reguły oznaczania i taką sztukę muzyczną, to jednak w zachodniej kulturze muzycznej tradycja semantyczna tego rodzaju nie istnieje. To właśnie staramy się tutaj zrozumieć.

Jeśli jednak twierdzimy, że emocje w muzyce raczej rozpoznajemy niż odczuwamy jako efekt stymulacji, nie oznacza to, że reprezentujemy semantyczną teorię ekspresywności muzycznej (*music expressiveness*). Rozpoznajemy smutek na pysku bernardyna, ale nie musimy mówić, że pysk bernardyna oznacza smutek (tu można by podążyć w kierunku analizy ekspresji Nelsona Goodmana, w związku z czym pysk bernardyna wyrażałby smutek dosłownie, a byłby smutny metaforycznie, ponieważ to zwierzę, a nie jego pysk „odczuwa” smutek i, idąc dalej, można by stwierdzić za Goodmanem, że „przedmiot” reprezentuje to, co wyraża [*is expressive of*], a zatem również to symbolizuje, ponieważ egzemplifikacja jest funkcją symboliczną⁶². Skłaniam się ku konstatacji, że to posunięcie w kierunku symbolizmu, inaczej niż w przypadku Langer, jest spójne ze sposobem myślenia, który tu przedstawiam).

Pewne jest, że nasze „odczytanie” smutku w fizjonomii bernardyna zależy od „konwencji”, niepisanych zasad i powszechnie przyjętych, publicznych „kryteriów” ekspresji. Nie oczekujemy jednak, aby takie reguły miały być zapisane w słownikach i podręcznikach gramatyki. Porażka w dowodzeniu, że muzyka jest „językiem” (którym nie jest), niekoniecznie stanowi niepowodzenie w wykazaniu, że muzyka może być nacechowana wyrazowo (*is expressive of*) pojedynczymi, rozpoznawalnymi ludzkimi emocjami.

⁶² Nelson Goodman, *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis–New York 1968, s. 85–86, passim.

3.

Wypada nam teraz powrócić do źródeł siedemnastowiecznych i osiemnastowiecznych, aby sprawdzić, czy na ich podstawie da się zbudować wiarygodną koncepcję. Być może dobrze byłoby na początek krótko przybliżyć, jak taka koncepcja ekspresywności muzycznej (*musical expressiveness*) miałaby wyglądać. Po pierwsze, chcielibyśmy móc stwierdzić, że emocje są rozpoznawane w muzyce w taki sam sposób, w jaki rozpoznajemy smutek na pysku bernardyna. Po drugie, tak jak fizjonomia bernardyna jest wyrazowo nacechowana (*is expressive of*) specyficznym smutkiem, tak nasza koncepcja musi móc wyjaśnić, w jaki sposób muzyka może być nacechowana (*is expressive of*) poszczególnymi emocjami ludzkimi, które słuchacze i krytycy w niej rozpoznają. Wreszcie chcielibyśmy móc dostatecznie jasno wykazać, jakie konwencje, kryteria czy zasady określają przypisywanie muzyce terminów emocjonalnych. Nie uda nam się dowieść, że muzyka rzeczywiście posiada jakości emocjonalne (*emotive qualities*), jeśli nie zdołamy wykazać, że istnieją powszechne kryteria stosowania terminów, które podobno te jakości nazywają.

Na początek spróbujmy ustalić, co rozpoznajemy, kiedy rozpoznajemy smutek w fizjonomii bernardyna – na pewno nie to, że bernardyn jest smutny. Pysk bernardyna wyrażający smutek (*being expressive of*) jest niewspółmierny z emocjonalnym stanem psa; nie jest on ekspresją [psiego] smutku. Niemniej jednak ma to coś wspólnego ze sposobem, w jaki normalnie wyrażamy (*express*) smutek. Kiedy jesteśmy smutni, zazwyczaj marszczymy brwi, opuszczamy kąciuki ust, słowem: wyglądamy jak zbity pies – co czyni pysk bernardyna szczególnie odpowiednim dla ekspresji (*expression of*) smutku. Gdyby istniało miejsce czy planeta, na której stworzenia z twarzami takimi jak nasze „marszczyłyby brwi” i opuszczały kąciuki ust dla wyrażenia radości (*joy*), pyski ich bernardynów (gdyby mieli tam bernardyny) byłyby opisywane jako wyrażające (*expressive of*) radość. Być może nawet ich płaczące wierzby płakałyby, nie opuszczając gałęzi.

A zatem to, co widzimy i mówimy, że wyraża (*expressive of*) ϕ , jest współzależne wobec tego, co widzimy i uważamy za ekspresję ϕ (*expressing*). Uważać X za wyrażające ϕ (*expressive of*) lub powiedzieć, że X wyraża ϕ (*is expressive of*), to widzieć X jako odpowiednie dla tego wyrażania (*expression*). W tym sensie ekspresywność (*expressiveness*) muzyki jest podobna do ekspresywności fizjonomii bernardyna. Dokładnie to wszystko odnaleźć można w siedemnastowiecznej i osiemnastowiecznej teorii „ekspresji” muzycznej.

Członkowie Cameraty florenckiej i ich przedstawiciele uważali, że linia melodyczna w monodii przypomina wznoszenie się i opadanie ludzkiego głosu

w nacechowanej emocją mowie. Z pewnością można to usłyszeć w linii melodycznej, można to także opisać jako „wyrażające” (*expressive of*) pewną emocję i odpowiadające tej ekspresji (*its expression*), tak jak fizjonomia bernardyna odpowiada wyrażaniu smutku. Możemy teraz dokładniej przyrzeć się, jak pewne figury muzyczne dają wyraz (*are expressive of*) pewnym szczególnym emocjom. Początek *Lamentu Ariadny* stanowi idealną dźwiękową ikonę opadania ludzkiego głosu, który w słowach „Pozwólcie mi umrzeć!” wyraża smutek lub podobną emocję; podobnie, by posłużyć się innym przykładem, otwierająca fraza z *Mesjasza* „Rejoice Greatly, O Daughter of Zion!” przypomina głos, który wznosi się z radością:

PRZYKŁAD 4

Händel, *Mesjasz*, cz. I

Allegro
SOPRANO SOLO

Re-joice, re-joyce, re-joyce great-ly,

VIOLIN I and II

BASSO CONTINUO

piano

Smutek na pysku bernardyna dostrzegamy w tym, że widzimy tę fizjonomię jako odpowiednią dla ekspresji smutku. Jako właściwą postrzegamy ją zaś dlatego, że widzimy ją jako twarz, rozpoznajemy jej cechy jako strukturalnie podobne do cech naszych własnych twarzy, kiedy sami wyrażamy (*express*) nasz smutek. Smutek w otwierającej frazie *Lamentu Ariadny* słyszymy w tym, że słyszymy dźwięki muzyczne, które są odpowiednie dla ekspresji (*expression*) smutku. A słyszymy je jako odpowiednie wobec ekspresji smutku (częściowo), ponieważ słyszymy je jako ludzkie wypowiedzi, postrzegając cechy tych wypowiedzi jako strukturalnie podobne do naszych własnych głosów, kiedy w mowie wyrażamy (*express*) nasz własny smutek. Radość w otwierającej frazie arii Händla słyszymy z tego samego powodu.

Zarówno Mattheson, jak i inni autorzy osiemnastowieczni poszerzyli naszą perspektywę muzyczną w sposób nieoceniony, kładąc nacisk, jak sugerowałem wcześniej, na wzrost stopnia komplikacji i różnorodności w muzyce instrumentalnej. Omówiona wyżej teoria językowa, sformułowana po raz pierwszy

(o ile mi wiadomo) przez Cameratę florencką, jest ogólnie poprawna, jednak jej zasięg jest zdecydowanie niewystarczający. Podobieństwa niektórych melodii (linii muzycznych) wobec struktury mowy nie wyjaśniają wszystkich przypadków ekspresywności muzyki (*expressiveness in music*). A poglądy takie jak te Matthesona, choć powstałe na podstawie fałszywych twierdzeń z zakresu ludzkiej psychologii, otwierają jednak możliwości podobieństwa wyrazowego, przekraczające to, na co pozwalała teoria językowa. Dzieje się tak, ponieważ duchy żywotne z psychologii kartezjańskiej miały się odnosić do całej grupy zjawisk emocjonalnych: tego, jak odczuwamy, jak się poruszamy, jak się prezentujemy, a także jak mówimy pod wpływem określonych „namiętności duszy” (*passions of the soul*). Mamy w teorii Matthesona, jak pamiętamy, następujące równanie: muzyka przypomina ruchy i strukturę duchów żywotnych przywołujących nasze doświadczenia indywidualnych emocji: radości, smutku, nadziei, strachu i tak dalej. Teraz na równaniu tym dokonamy dwu operacji: po pierwsze, ruchom i strukturze duchów żywotnych przypiszemy nie „odczuwane” emocje (co wydaje mi się nie do pomyślenia, a także pozbawione owej „struktury”)⁶³, lecz ich repertuar zachowań – ruch, gesty, postawę i tak dalej; po drugie, pozwolimy, aby środkowa zmienna całkowicie wypadła z naszego równania, skoro duchy żywotne są w życiu emocjonalnym czymś równie prawdopodobnym jak flogiston w teorii spalania. To zatem, co nam zostanie i co będziemy uważać za dziedzictwo Matthesona, to przekonanie, że muzyka w wielu aspektach przypomina nasze zachowanie emocjonalne. Jeśli dodamy do tego ustalone już podobieństwo muzyki do mowy pod wpływem emocji, to otrzymamy sposób odnoszenia się do całej szerokiej sfery zachowania emocjonalnego w kategoriach muzycznych. Oto więc mamy środki pozwalające na wykroczenie muzycznej siły przypominania poza ograniczenia ludzkiej wypowiedzi.

Aby zilustrować ów poszerzony horyzont, powróćmy do wspomnianego już przykładu muzycznego: solo oboju, które otwiera drugą część *I Koncertu brandenburskiego* Bacha. Już wcześniej przekonaliśmy się, że tej ekspresywnej linii muzycznej nie dało się uznać za ikonę mowy (*speech-icon*) w ten sam sposób, w jaki udało się to zrobić z *Lamentem Ariadny*. Ale wyobraźmy to sobie teraz jako ekspresywny gest: jako „choreografię” ekspresji. Pomyślmy o ruchach, jakie wykonuje oboista lub dyrygent, bądź o sposobie, w jaki mógłby

⁶³ Zob. Harold Osborne, *The Quality of Feeling in Art*, w: *Aesthetics in the Modern World*, ed. idem, Weybright and Talley, New York 1968, s. 114: „Jednak nastroje nie są tak ściśle ustrukturyzowane jako dzieła sztuki. Z tego, co mogę zaobserwować, moje uczucie smutku lub uniesienia jest tak zupełnie pozbawione struktury jak nic innego”.

Ruchy ciała oraz gesty, które opisują pierwszy przykład, są wybuchowe, ekspansywne, pełne wigoru, gwałtowności – „buzują” (*leaping*) radością. Drugi przykład sugeruje raczej dystygnowaną publiczną deklarację wiary: stateczny, pewny siebie mówca występuje naprzód, gestykulując wyraziście (*expressively*), lecz z pewnym umiarem, rezerwą właściwą dla świętej tajemnicy zawartej w tekście – coś w tym rodzaju.

4.

Jest to z pewnością dość duży i ważny krok naprzód: poza teorię językową, w stronę szerszego horyzontu ogólnego podobieństwa muzyki wobec ludzkich zachowań ekspresywnych (*expressive behavior*). To przeniesienie się ze sfery dosłowności w obszar tego, co synestetyczne i metaforyczne. Podobieństwo pewnych linii muzycznych, granych czy śpiewanych, do zmian w mówionym głosie ludzkim, jest oczywiste i nie sprawia problemów. Kiedy Ewangelista w *Pasji według św. Mateusza* Bacha opisuje Jezusa jako głośno płaczącego, słyszymy ów płacz pewnie tak samo, jak widzimy uśmiech Giocondy lub ciało Olympii.

PRZYKŁAD 7

Bach, *Pasja według św. Mateusza*, cz. II

Evangelist

A-ber Je-sus schrie-e a-ber- mal laut, und verschied.

BASSO CONTINUO

5 2+ 6 7#

Muzyka brzmi dosłownie tak jak płacz: Bach sprawił, że tenor nie może zaśpiewać tego inaczej. Kiedy jednak mówimy, że linia melodyczna „sugeruje” lub przypomina cielesne manifestacje ludzkich emocji, nie mamy już solidnej, dosłownej podstawy. Słyszymy muzykę, ktoś może zaoponować, nie słyszymy jednak ludzkich ruchów ani postawy⁶⁴.

Niemniej jednak bycie bezwzględnie dosłownym nie zawsze oznacza bycie bliżej możliwej do zademonstrowania prawdy (tak jak metafory nie są fałszywe

⁶⁴ Jestem wdzięczny Martinowi Bunzlowi za naciskanie na ten punkt i wymuszenie na mnie lepszej odpowiedzi.

tylko dlatego, że są metaforami). Ograniczenie możliwości podobieństwa muzyki wyłącznie do zjawiska „to brzmi jak” byłoby jawnym naruszeniem ludzkiej zdolności do zacierania różnicy pomiędzy zmysłami oraz właściwościami im przedmiotami. Czy nie widzimy krzyku Laokoona? Czy nie słyszymy, jak linia melodyczna w solu oboju opada w *I Koncercie brandenburskim*? Spróbujmy zobaczyć, czy uda się nieco rozjaśnić tę muzyczną synestezję.

Najbardziej oczywistą analogię wobec ruchu cielesnego w muzyce stanowi rytm. Jest to rzecz najzwyczajniejsza w świecie, że rytmiczne ruchy ludzkiego ciała są odzwierciedlane i rozpoznawane w muzyce w różnych rodzajach ekspresji emocjonalnych (*emotive expression*). Oto najprostsze przykłady: to oczywiste, że marsze pogrzebowe są powolne i równomierne, podobnie jak smutek spowalnia i wyrównuje naszą jego ekspresję; to oczywiste, że gwałtowny i rytmiczny puls w muzyce sugeruje gwałtowne zachowanie pod wpływem lekkich emocji; to oczywiste, że gwałtowny i przerywany rytm ma również swoją bezpośrednią analogię w ludzkim zachowaniu ekspresywnym (*expressive*).

Jednak poza tą oczywistą rolą, jaką rytm gra w ekspresywności (*expressiveness*) muzycznej – a sądzę, że jest ona tak ważna, jak oczywista – istnieje sposób, w jaki nieodmiennie opisujemy muzykę, używając pojęć związanych z ruchem: chodzi zwłaszcza o „wznoszenie się” i „opadanie”. Uważa się, raczej mylnie, że nie jest to metafora, która sięga bardzo głęboko – nie jest to opis tego, jak słyszymy muzykę, lecz jedynie tego, w jaki sposób widzimy ją zapisaną na wydrukowanej stronie. Li tylko z powodu przypadkowej konwencji w zachodniej notacji „wysokie” dźwięki znajdują się na górze strony, a „niskie” dźwięki – na dole.

Metafora ta jest jednak zakorzeniona o wiele silniej. „Wznoszenie się” dźwięku, podobnie jak wznoszenie się ciała fizycznego na przekór grawitacji, wymaga, przynajmniej w wielu najbardziej znanych przypadkach, zwiększenia nakładu energii. Zarówno w organizmach żywych, jak i w maszynach wznoszenie się dźwięku oznacza wzrost poziomu energii. Im szybciej biją skrzydła, tym bardziej przeszywający wydają odgłos; im więcej wydatkowanej energii, tym wyższy dźwięk wycia silnika. Wznoszenie się i opadanie, wzloty i upadki linii muzycznej nie są w żadnym razie po prostu funkcją pozycji zajmowanej na zapisanej czy zadrukowanej stronie – dającą się zobaczyć, ale nie usłyszeć. Leniwe opadanie dźwięku oboju w *I Koncercie brandenburskim* nie jest tylko upadkiem w sensie zaczynania się na górze i kończenia bliżej dołu. Twierdzić tak znaczyłoby przeoczyć intymną relację między wysokością dźwięku a energią oraz

między energią a ruchem⁶⁵. Niewątpliwie relacja wznoszenia się i opadania linii muzycznej wobec fizycznego ruchu ciała ludzkiego nie jest ani tak transparentna, ani tak bezproblemowa jak jej stosunek wobec wznoszenia się i opadania mówionego głosu i innych ludzkich odgłosów. Ograniczenie podobieństwa wobec muzyki czy sztuk wizualnych do tak oczywistych relacji jak „to brzmi tak jak” lub „to wygląda tak jak” uniemożliwiłoby samo istnienie podobieństwa takiego, jakie znamy. Jak mówił słusznie Goodman,

w żadnym razie nie wszystkie formy i nastroje muzyczne są swoiście dźwiękowej natury; wiele postaci percepcyjnych i uczuć, kontrastów, rymów i rytmów należy tyleż do obszaru słuchowego, co wzrokowego, a często jeszcze i taktylnego oraz kinestetycznego⁶⁶.

5.

Za zamknięty uznaję opis pierwszego aspektu tej dwuaspektowej teorii. Wykazałem w nim, że muzyka jest ekspresywna (*expressive*) dzięki swojemu podobieństwu do ekspresywnych (*expressive*) wypowiedzi i zachowań ludzkich. Niewątpliwie wiele zastrzeżeń wobec tego poglądu od razu nasunie się czytelnikowi – niedoskonałości te wymagają odpowiedniego wyjaśnienia. W kolejnym rozdziale – kontynuacji aktualnego – chciałbym uzupełnić mój dotychczasowy szkic, rozprawiając się z niektórymi z tych zastrzeżeń oraz wyjaśniając pojęcia, które w tej fazie argumentacji wydają się jeszcze niejasne i słabo zdefiniowane.

przekład Małgorzata A. Szyszkowska

⁶⁵ Wilson Coker, op. cit., s. 43–44: „Możemy zauważyć, że produkcja dźwięku przy pomocy głosu lub instrumentu dętego bądź strunowego wymaga pewnego wysiłku. I przemieszczenie się w danym kierunku z dźwięku o ustalonej wysokości o duży interwał wymaga zazwyczaj większego nakładu energii niż przemieszczenie się w tym samym kierunku o mniejszy interwał [...] Mam tendencję, aby zmianę wysokości dźwięku o duży interwał uważać za bardziej gwałtowną niż zmianę o mały interwał przy założeniu, że wszystko inne przebiega bez zmian”.

⁶⁶ Nelson Goodman, *Jak tworzymy świat*, tłum. Michał Szczubiałka, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997, s. 126.

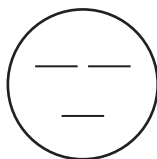
„Fizjonomia” ekspresji muzycznej: obrona

1.

Na tym etapie rozważań spodziewam się zarzutów odnośnie do mojej rzekomej rekomendacji, abyśmy słuchając muzyki, dogadzali sobie różnego rodzaju fantazjami literackimi, co nie jest właściwym sposobem słuchania muzyki, albo do mojego przekonania do zupełnie błędnej „psychologii” muzyki, ponieważ żaden dojrzały słuchacz muzyki nie słyszy muzyki w sposób, jaki sugeruję, nawet wówczas, gdy słyszy ją jako ekspresywną (*expressive*).

W odpowiedzi na pierwszy zarzut niech mi wolno będzie powiedzieć wprost, że nie zalecam żadnego sposobu słuchania muzyki. Staram się opisać sposób, w jaki rzeczywiście słuchamy muzyki. To implikuje konieczność odparcia zarzutu drugiego. Sądzę, że mój wywód – jeśli jest właściwie rozumiany – traci rozrywkowy czy niepoważny charakter, jaki może na pozór przybierać. W moich rozważaniach nie ma nic dziecinnego, romantycznego, metafizycznego czy psychologicznego (w sensie odnoszącym się do teorii). Są to kwestie bardzo zwykłe, zdroworozsądkowe i dobrze znane, nawet jeśli nie zawsze właściwie rozumiane.

Znanym w psychologii faktem jest, że mamy tendencję, aby „ożywiać” to, co postrzegamy. Zawiąż kawałek szmatki na rączce drewnianej łyżki, a dziecko zaakceptuje to jako lalkę; a dokładniej: to *ty* zobaczysz w niej ludzką postać. Nie jest to coś, co się wybiera ani przed czym można się powstrzymać. Widocznie nie mamy nad tym większej kontroli, tak jak nie mamy jej nad sposobem, w jaki widzimy iluzję Müller-Lyera lub prosty patyk zgięty w wodzie (co sprawia również, że tak łatwo jest zobaczyć w kreskówce samolot, samochód albo pociąg jako „postać”). Dodaj trzy kreski do kółka,



a nieuchronnie zobaczysz je jako twarz. Dlaczego? Nie tylko dlatego, że przypomina cechy ludzkiej twarzy – w końcu przypomina również inne rzeczy. Niemniej jednak zazwyczaj nie widzimy go jako jednej z tych innych rzeczy, ale właśnie jako twarz. Stwierdzono, że tendencja do widzenia rzeczy w ten sposób stanowi czynnik przetrwania – zagrożenie bowiem częściej stanowią obiekty, które mają twarz (lub szczęki). Jakkolwiek by było – i jakiegokolwiek jest właściwe wyjaśnienie – to, że w bliżej nieokreślonych bazgrołach widzimy twarze i postaci, a nie inne obiekty, nawet bardziej podobne, stanowi fakt nie do obalenia. Skoro mamy to ustalone, to myślę, że wolno mi powiedzieć, iż nie stawiam specjalnie nowej tezy, kiedy twierdzę, że muzykę słyszymy jako mowę, wypowiedź, gest, ruchy ciała i tak dalej.

Wobec powyższego chcę dowieść, że mamy tendencję do „ożywiania” dźwięków podobnie jak wizerunków. Poza ludzkimi ekspresjami muzyka może przypominać wiele innych rzeczy. I dokładnie tak, jak w kole widzimy twarz, a w drewnianej łyżce – ludzką postać, tak w muzyce słyszymy gesty i wypowiedzi zamiast innych rzeczy. Nie sugeruję oczywiście, że jest to całkowicie świadome czy samoświadome zjawisko. Przeciwnie, jest ono tak naturalne, że w dużej mierze zachodzi niezauważenie. Jednak już chwila refleksji nad tym, w jaki sposób mówimy o muzyce, odkryje przed nami, jak myślę, to, jak naprawdę głęboko „animistyczna” jest nasza percepcja. Temat muzyczny jest często określany jako „gest”. Pierwszy odcinek fugi jest „tematem”, na który w interwale kwinty pojawia się „odpowiedź”. Muzycy nazywają „głosem” część kompozycji polifonicznej, nawet jeśli ma być ona wykonywana na instrumencie, a nie śpiewana. Skrzypcom, podobnie jak sopranom, nakazuje się brzmieć *sotto voce*. Pianiście poleca się, aby wykształcił „śpiewny” głos. O dobrym muzyku dętym mówi się, że „mówi” swobodnie. Znana od wieków jest obserwacja, że instrumenty w zespołach kameralnych wydają się uczestniczyć w konwersacji. Literatura i krytyka muzyczna pełne są takich opisów. Moim szczególnie ulubionym jest fragment z muzycznych miscellaneów Thomasa Mace’a, *Music Monuments* (1676), w których autor w następujący sposób opisuje pewien współczesny mu zespół muzyczny:

Ruszaliśmy z *Grave Music*, *Fancies* z 3, 4, 5 i 6 częścią na organy; przerywane (tu i ówdzie) *Pavins*, *Allemands*, *Solemn* oraz słodkimi, cudownymi ariami (*Sweet Delightful Ayres*), z których wszystkie, tak się składa, były *historiami cierpienia*, *retorycznymi i wzniosłymi dyskursami*, *delikatnymi i celnymi argumentacjami* (*Pathetical Stories, Rhethorical, and Sublime Discourses: Subtil, and Acute Argumentations*) [...]⁶⁷.

⁶⁷ Thomas Mace, *Musick's Monuments*, T. Ratcliffe, N. Thompson, London 1676, s. 234.

Krótko mówiąc, nasze opisy i percepcja muzyki są nasycone animistycznymi, antropomorficznymi implikacjami.

Wollheim zauważa, że

kiedy obdarzamy naturalny przedmiot lub artefakt znaczeniem ekspresywnym, mamy tendencję do tego, aby widzieć go cieleśnie; to znaczy: mamy tendencję, aby nadawać mu szczególny wygląd, wyraźnie analogiczny do wyglądu ludzkiego ciała, które jest nieustannie łączone ze stanem wewnętrznym⁶⁸.

Jeśli dodamy dźwięk do tego, co widzialne, obserwacje Wollheima obejmą to, co stanowi sedno mojej koncepcji ekspresywności muzycznej (*expressiveness*). Zanim rozpoznamy w czymś ekspresywność (*expressiveness*), musimy rozpoznać schemat wizualny jako narzędzie ekspresji – twarz lub figurę. Podobnie: musimy usłyszeć schemat audialny jako narzędzie ekspresji – wypowiedź albo gest – zanim będziemy mogli usłyszeć jego ekspresywność (*expressiveness*). W obu przypadkach nie ma z tym większego problemu. W rzeczywistości o wiele trudniej niż widzieć lub słyszeć coś jako ożywione jest, jak się okazuje, tego nie robić. Dokładne określenie, dlaczego tak się dzieje, nie jest, na szczęście, zadaniem tej pracy. Dla naszych celów całkowicie wystarczy ustalenie, że tak właśnie jest.

2.

Oczywiście może pojawić się pytanie, czy postrzeganie muzyki w ten sposób jest odpowiednie oraz czy, jeśli to możliwe, nie powinniśmy zwalczać naszych tendencji, aby słyszeć „antropomorficznie”. Mosze Majmonides sugerował, że myślenie o Bogu w kategoriach ludzkich stanowi jedynie wczesne i niesatysfakcjonujące stadium myśli teologicznej, które w okresie dojrzałości należy odrzucić wraz z innymi atrybutami dzieciństwa⁶⁹. Czy nie tak samo powinno być w przypadku muzyki?

Na początek postawmy pytanie, czy *możemy* słyszeć muzykę jako „zupełnie czystą”. Niektórzy ludzie twierdzą, że tak, i sądzę, że możemy wierzyć im na słowo. Podejrzewam jednak, że rozchodzi się tu o kwestię uwagi selektywnej. Słuchacz może, jak myślę, zdecydować o skupieniu się na ekspresywnych (*expressive*) jakościach muzyki lub na innych jej aspektach. W to, że z per-

⁶⁸ Richard Wollheim, *Arts and Its Objects*, op. cit., s. 28.

⁶⁹ Dziękuję Seymourowi Feldmanowi za podniesienie tej kwestii i zasugerowanie mi odwołania do Majmonidesa.

cepcji można w pełni wyrugować elementy ekspresywności muzycznej (*musical expressiveness*) raczej wątpię, choć jestem gotów w to uwierzyć, o ile zostaną przekonany. Nie udało mi się nigdy (bez dodatkowych pomocy) osiągnąć tego, aby obie linie w złudzeniu Müller-Lyera wydawały się równe. Znam jednak takich, którzy twierdzą, że im się udało. Nie potrafię również słyszeć muzyki, nie słysząc jej smutku na równi z dźwiękami – co nie znaczy, że zawsze myślę sobie „Ah, jakie to smutne”, słuchając drugiej części *Eroiki*.

Aby ustalić, czy *powinniśmy* umniejszać wagę tego, co ekspresywne (*expressive*), użyteczne może okazać się zadanie pytania, dlaczego teolog miałby naciskać na to, byśmy oczyścili nasze teologiczne myślenie z naleciałości antropomorficznych. Odpowiedź jest oczywiście taka, że Bóg nie posiada ludzkiej charakterystyki, i jeśli będziemy w dalszym ciągu wierzyć, że tak jest, to będziemy kultywować wiarę w fałszywe przeświadczenia. Mógłbym zasugerować, że za błędnymi przeświadczeniami muzyków stoi podobne przekonanie: własności ekspresywne nie należą naprawdę do muzyki, lecz są jedynie rezultatem fantazji i zbędnych asocjacji. Zatem kontynuacja słuchania i opisywania muzyki w kategoriach ekspresywnych to błędzenie w słuchaniu i opisywaniu.

Tematem mojej pracy jest jednak to, że jakości ekspresywne (*expressive qualities*) są prawdziwymi „obiektywnymi” jakościami muzyki, że istnieją obiektywne kryteria stosowania terminów ekspresywnych (*expressive terms*) oraz że istnieją przystępne sposoby wyjaśnienia, jak to się dzieje. Zatem argument, że słysząc muzykę jako ekspresywną, słuchamy jej niewłaściwie, nie przysłuży się zadaniu umniejszenia muzycznego „antropomorfizmu”, choć analogiczny argument mógłby posłużyć teologom.

Otwartą pozostawia to jednak kwestię, czy nie istnieje jakiś dobry powód lub powody dla wspierania ekspresywnego słuchania muzyki. Na to, że emocjonalne *opisy* muzyki mogą pełnić wartościową funkcję w analizie muzycznej (a w razie ich nieobecności – stanowić znaczne zubożenie), zwracałem już uwagę w rozdziale otwierającym pracę.

3.

Byłoby, jak sądzę, użyteczne, aby w tym miejscu skonfrontować stanowisko, które przedstawiam, z poglądami Langer, z którymi w oczywisty sposób wiele je wiąże. Ktoś mógłby nawet twierdzić, że moje rozważania to po prostu odgrzewanie jej dobrze znanych poglądów, otwarte zarazem na te same, znane już, zarzuty. Zarówno Langer, jak i ja twierdzimy, że muzyka jest w jakiś sposób podobna do „życia emocjonalnego” oraz że w tym właśnie, w ten czy inny

sposób, zawiera się wyjaśnienie jej ekspresywności (*expressiveness*). Tu jednak nasze drogi się rozchodzą. Langer uważa, że „izomorfizm” (termin Langer) pomiędzy muzyką a życiem emocjonalnym sprawia, iż muzyka jest jego symbolem, czego ja nie twierdzę. Zamiast tego uważam, że muzyka wyrazowo nacechowana jest (*is expressive of*) indywidualnymi, możliwymi do określenia, przynajmniej w pewnym zakresie, emocjami, czemu Langer zaprzecza, twierdząc jedynie, że muzyka jest symbolem życia emocjonalnego jako całości i że wobec tego nie może wyrażać (*be expressive of*) indywidualnych emocji, co oznaczałoby mówienie o muzyce jako o języku emocji, czym oczywiście muzyka nie jest.

Jak już wcześniej wskazywano w literaturze, przejście od „izomorfizmu” do „symbolizowania” jest chybione⁷⁰. Z tego, że muzyka jest izomorficzna względem życia emocjonalnego, nie wynika, że jest ona jego symbolem, choć bycie izomorficznym wobec życia emocjonalnego może być warunkiem koniecznym (lecz nie wystarczającym) do tego, aby coś mogło stanowić pewien rodzaj symbolu dla życia emocjonalnego. Ta konkretna krytyka nie może zostać odniesiona do prezentowanego obecnie poglądu, ponieważ nie twierdzę, że podobieństwo muzyki do zachowań ekspresywnych czyni ją symbolem czegokolwiek.

Przyznałem, co prawda, że zbieżna z moimi przekonaniem może być inna koncepcja – koncepcja symbolu Goodmana, w której wyrażanie indywidualnych emocji powoduje, iż w pewien sposób są one ich symbolami. Nie znaczy to jednak, że zgadzam się z konkluzją Goodmana. Stwierdzenie, że to, co metaforycznie jest Φ (gdzie Φ jest własnością ekspresywną), egzemplifikuje, a zatem również symbolizuje Φ , nie bardziej wynika z Goodmanowskiej charakterystyki przedmiotu ekspresywnego (*expressive object*) niż z charakterystyki muzyki u Langer jako izomorficznej wobec życia emocjonalnego wynika to, że muzyka symbolizuje życie emocjonalne. Potrzeba *dodatkowego* argumentu, aby wnioskować o czymś, że egzemplifikuje Φ , w odróżnieniu od tego, że coś dosłownie lub metaforycznie jest Φ . Próbką zielonego materiału u krawca (by użyć jednego z przykładów Goodmana) nie jest próbka zieleni, nie egzemplifikuje zieleni ani nie jest po prostu symbolem zieleni tylko dlatego, że jest zielona. Musiałaby również funkcjonować na mocy jakiegoś porozu-

⁷⁰ Za i przeciw takiemu pogładowi zob. V.A. Howard, *On Representational Music*, „Noûs” 1972, Vol. 6, No. 1; Richard Kuhns, *Music as a Representational Art*, „British Journal of Aesthetics” 1978, Vol. 18, No. 2; Roger Scruton, *Representation in Music*, „Philosophy” 1976, Vol. 51, No. 197; James Opie Urmsen, *Representation in Music*, w: *Royal Institute of Philosophy Lectures*, Vol. 6, *Philosophy and the Arts*, Macmillan, London 1973.

mienia, w jakimś systemie, jako próbka, egzemplifikacja czy symbol zieleni. Nie wszystko, co jest zielone, tak funkcjonuje, a wobec tego nie wszystko, co jest zielone, jest próbka, przykładem, symbolem zieleni. Wydaje się, że nie ma jasnego dowodu wskazującego na to, że ekspresywne dzieła sztuki funkcjonują jako próbki, egzemplifikacje czy symbole swoich własności ekspresywnych. Nie wydaje mi się, aby druga część *Eroiki* funkcjonowała w świecie sztuki jako próbka czy egzemplifikacja smutku. Nie traktujemy jej, formalnie czy nieformalnie, jako próbki smutku, w sposób podobny do tego, w jaki krawiec odnosi się do swojej próbki materiału. Gdyby tak było, wymagałoby to wyjaśnienia.

Chociaż nie dokonałem tu zakazanego przejścia od podobieństwa do symbolu, to można by mi zarzucić, że przyjąłem analogiczne, równie niedozwolone przejście od podobieństwa do ekspresywności (*expressiveness*); bo choć podobieństwo wobec ekspresji emocjonalnej jest, być może, warunkiem koniecznym dla takiego rodzaju ekspresywności (*expressiveness*), o jakiej mówię, nie jest ono, co należy przypomnieć, warunkiem wystarczającym. Gdyby to, że A przypomina B, było warunkiem wystarczającym dla tego, by A wyrażało B (lub wyrażało coś, co znajduje się w relacji do B), wówczas muzyka wyrażałaby (*would be expressive of*) wszystko to, do czego jest podobna: fale oceanu, wahania giełdowe oraz ducha kapitalizmu.

Odpowiedzią na ten zarzut byłoby po prostu, że muzyka może równie dobrze wyrażać inne rzeczy, które przypomina, lub rzeczy, które są z nimi związane, ale jedynie wtedy, gdy spełnione są pewne warunki. Pierwszy z tych warunków, „logiczny”, polega na tym, że stwierdzenie, iż „muzyka wyraża coś” musi mieć sens. Mało kto powiedziałby, że basen w kształcie nerki wyraża nerki lub ludzkie organy. Drugi warunek, zupełnie „empiryczny”, jest po prostu taki, aby między muzyką a tym, co wyraża (*expresses*), istniał jakiś łącznik psychiczny. Muzyka wyraża emocje (*is expressive of emotions*) nie tylko dlatego, że jest podobna do zachowań ekspresywnych (*expressive behavior*), ani nie dlatego, że takie mówienie o muzyce ma sens, ale jak już pisałem wcześniej, dlatego że mamy skłonność, aby z jakiegoś powodu ożywiać nasze wrażenia i nie możemy się powstrzymać przed tym, by widzieć w nich ekspresję emocji, podobnie jak nie możemy się powstrzymać, aby nie widzieć ekspresywności pyska bernardyna. Dla stworzeń, które tego nie robią, muzyka wyrażałaby emocje nie bardziej niż wahania na giełdzie lub ducha kapitalizmu. O tym decydują jednak prawa empiryczne. I może gdyby ryby posiadały muzykę, byłaby ona ekspresją medium, w którym żyją, poruszają się i trwają jako byty.

To, co doprowadziło Langer do zaprzeczenia, że muzyka wyraża (*is expressive of*) indywidualne emocje, to, jak podejrzewam, założenie, że muzyka jest ekspresywna, ponieważ jest symboliczna (symboliczna jest zaś dlatego, że jest „izomorficzna” względem danego przedmiotu). Stąd Langer przeszła do konkluzji, że skoro nie ma żadnych zasad semantycznych, które łączą muzykę z indywidualnymi emocjami, to ta nie może *ich* symbolizować. Wobec tego konieczne stało się zaprojektowanie jakiegoś rodzaju symbolu, który nie wymagałby semantycznego uprawomocnienia. Kiedy muzyka stała się takim właśnie symbolem, w związku z nieobecnością zasad, mogła być tylko błędym odbiciem emocji: symbolizując je wszystkie, lecz żadnej z nich konkretnie, podobna do tego rodzaju humanitaryzmu, w którym kocha się humanizm, ale nie znosi się ludzi.

Poglądy Langer były dla wielu osób atrakcyjne, ponieważ wydawało się, że zachowują ceniony związek między muzyką a emocjami (nie wspominając o tym, że Langer mówiła o muzyce z wielką tak muzyczną, jak filozoficzną inteligencją). Lecz jeśli nie zachowa się poszczególnych emocji, to nie zachowa się także ich odbić; rozmowa o muzyce, tak wysokich, jak niskich lotów, jest zawsze rozmową na temat związków z poszczególnymi ludzkimi emocjami, a nie tylko abstrakcyjnymi „emocjami w ogóle”.

Zalety aktualnej teorii wydają się wobec tego następujące: pokazuje ona, jak z podobieństwa muzyki do zachowań ekspresywnych wynika ekspresywność emocjonalna (*emotive expressiveness*) muzyki; ukazuje, dlaczego podobieństwo muzyki do innych rzeczy nie prowadzi jednak do wyrażania przez nią tych innych rzeczy; zachowuje związek pomiędzy muzyką a indywidualnymi emocjami bez czynienia z muzyki „języka” emocji, którym nie jest ona w żadnym sensie – z wyjątkiem tego najbardziej metaforycznego, moim zdaniem nadużywanego.

4.

Wreszcie należałoby umieścić tutaj zastrzeżenie dotyczące (całkowicie świadomego) użycia słowa „podobieństwo”, którym posłużyłem się dla scharakteryzowania relacji między muzyką i zachowaniem ekspresywnym. Dwa inne kuszące terminy, „izomorfizm” i „reprezentacja”, zostały przeze mnie odrzucone z powodów, których przedstawienie będzie pomocne w naświetleniu mojego punktu widzenia.

Jak dobrze wiadomo, Langer bardzo często używała pojęcia „izomorficzny” – ogólnie w tekstach na temat estetyki, szczególnie zaś – w tekstach muzycznych, na przykład w *Nowym sensie filozofii*. Z używania tego słowa

zrezygnowałem z dwóch powodów. Po pierwsze, miało to zapobiec mieszaninowi moich poglądów z tymi, wobec których noszą zewnętrzne podobieństwo. Po drugie, i ważniejsze, pojęcie izomorfizmu jest zarówno zbyt techniczne, jak i (w rezultacie) zbyt abstrakcyjne dla moich celów⁷¹. Jest zbyt wąskie, ponieważ sugeruje naukowe, a nawet matematyczne pojęcie rygoru, do którego nie roszczę sobie w tej pracy pretensji. Z tego także powodu pojęcie to, przynajmniej w jakimś stopniu, jest zbyt szerokie, co powoduje jego otwartość na wszelkiego rodzaju niechciane związki. W takim sensie na przykład, w jakim program na taśmie magnetycznej jest „izomorficzny” wobec wzoru obrysu chmury gazowej, początek *Symfonii g-dur* Mozarta jest izomorficzny wobec wielu różnych zachowań emocjonalnych, nie jest jednak, jak sądzę, wyrazem wszystkich tych emocji, które wyraża zachowanie. Izomorfizm może być warunkiem koniecznym dla pewnego rodzaju ekspresji (*expressiveness*), o której mówię. Nigdy jednak nie jest warunkiem wystarczającym.

Pokusa, aby muzykę w jej aspekcie ekspresywnym traktować jako „reprezentację” zachowań ekspresywnych, jest znaczna, szczególnie kiedy swoje stanowisko buduje się, jak ja, na siedemnastowiecznych oraz osiemnastowiecznych teoriach językowych, które z kolei bazują na relacji muzyki wobec kartezjańskich duchów żywotnych. Widząc własne teorie jako przedłużenie koncepcji „sztuki jako reprezentacji”, siedemnastowieczni i osiemnastowieczni teoretycy w sposób naturalny ubierali swoje poglądy w terminologię dotyczącą reprezentacji. Członkowie Cameraty florenckiej z pewnością zalecali kompozytorowi, aby „reprezentował” pełną emocji mowę w linii melodycznej, podobnie jak Mattheson zalecał, aby kompozytor „reprezentował” wyobrażoną sobie strukturę duchów żywotnych. W ten sam ton popadłem (niechcący, przysięgam), kiedy pokusiłem się o to, by opisać muzykę jako ikonę zachowania ekspresywnego.

Nie chciałbym jednak przedstawiać swoich poglądów na ekspresywność muzyki jako wskazujących na muzykę stanowiącą „reprezentację” zachowań ekspresywnych, tak jak staram się unikać twierdzenia, że muzyka wyraża coś po prostu dlatego, że jest izomorficzna wobec danych zachowań. Jednym z powodów takiego stanu rzeczy jest chęć uniknięcia zajmowania stanowiska co do tego, czy muzyka może, czy nie może, od czasu do czasu, być sztuką reprezentującą – czemu ostatnio zaprzeczano⁷². (Tak naprawdę sądzę, że może,

⁷¹ Jestem zobowiązany Jamesowi Bogenowi, który mocno naciskał na mnie w tym względzie.

⁷² Zob. za i przeciw wobec tego pytania w: V.A. Howard, op. cit.; Richard Kuhns, op. cit.; Roger Scruton, op. cit.; James Opie Urmsen, op. cit.

choć w tym miejscu wolałbym tego nie dyskutować. Kwestii tej nie należy oczywiście mylić z pytaniem o to, czy muzyka jest przede wszystkim sztuką reprezentującą, bo tak, rzecz jasna, nie jest).

Jednak podstawowym powodem, dla którego nie użyłem pojęcia reprezentacji, było to, że reprezentacja, w moim przekonaniu, wskazuje na świadomość kompozytora co do treści. To znaczy: aby prawdą było, że jakiś utwór przedstawia to czy coś innego, musi być również prawdą, że kompozytor założył, iż muzyka będzie to coś przedstawiać; jednak w większości przypadków tam, gdzie muzyka wyraża jakąś emocję, jest bardziej niż prawdopodobne, że kompozytor nie miał żadnej intencji, aby wyrazić zachowanie ekspresywne, ani nawet nie zamierzał, aby jego muzyka była jakkolwiek ekspresywna.

Niedawno ogłoszono, że „reprezentacja” jest pojęciem całkowicie naturalnym, niewymagającym działania ludzkiej intencji, kognicji czy uwagi. „Jest to związek, pisze Dennis W. Stampe, który istnieje między Księżycem a jego obrazem odbitym na powierzchni stawu, i byłoby tak nawet wówczas, gdyby nie istniały żadne umysły; gdyby nie istniało nic, co mogłoby je policzyć, liczba słoï w pniu drzewa reprezentowałaby jego wiek”⁷³. Nic by mnie to nie kosztowało, w sensie zmiany mojego stanowiska, gdybym miał się zgodzić z tym poglądem oraz zaadaptować „reprezentację” jako pojęcie operatywne dla ekspresywności muzycznej. Coś mi bowiem mówi, że Stampe ma rację. Odbicie w stawie lub słoje pnia drzewa traktujemy nie – jak mi się wydaje – jako reprezentacje, ale *jak gdyby* to były reprezentacje – co jest czymś zupełnie innym. Są to „jak gdyby” reprezentacje: reprezentacje ze znakiem zapytania. Rozważmy następujący przypadek graniczny. Wchodzę do nieznanego pokoju, błądzą wokół, szukając czegoś, i niechcący uruchamiam aparat fotograficzny, który robi mi zdjęcie. Czy zdjęcie jest moją „reprezentacją”? Oczywiście nie miałem zamiaru stworzenia swojej reprezentacji na kliszy, aparat też nie został umieszczony w pomieszczeniu z taką intencją. Niemniej jednak myślę, że powiedzielibyśmy, iż fotografia, choć przez przypadek, jest „reprezentacją”. Rozważmy jednak podobny (dość makabryczny) przypadek: cieni ludzkich, jakie pozostawiły po sobie oślepiające blaski wybuchów atomowych na ścianach i chodnikach Hiroshimy i Nagasaki. Czy są to „reprezentacje” ludzi, których sylwetki zostały uwiecznione? Myślę, że raczej po-

⁷³ Dennis W. Stampe, *Toward a Casual Theory of Linguistic Representation*, w: *Contemporary Perspectives in the Philosophy of Language*, ed. Peter A. French, Theodore E. Uehling, Howard K. Wettstein, University of Minnesota Press, Minneapolis 1978, s. 87.

wiedzielibyśmy, iż nie. Jaka jest zatem istotna różnica pomiędzy tymi dwoma przypadkami, skoro żadnego nie dotyczy intencja reprezentacji, ale oba zawierają „nagranie” przy pomocy dobrze znanych procesów obrazowania osoby na płaskiej powierzchni? Istotną różnicą jest, zasugerowałbym, to, że aparat fotograficzny został zaprojektowany z intencją sporządzania reprezentacji, bomby atomowe zaś – nie. W pierwszym przypadku można dostrzec przynajmniej szczątkowy związek między zapisem obrazu a intencją ludzką, w drugim przypadku – nie. Wobec tego brak ludzkiej intencji reprezentacji na wszelki wypadek wolę traktować jako realny brak reprezentacji i tym samym unikać dyskusji na ten temat.

Są oczywiście kompozytorzy (jak Peri i Caccini), którzy swoją muzyką rzeczywiście zamierzali oddać pełen emocji głos ludzki, czyniąc ją w ten sposób ekspresywną (*expressive*). Jeśli o jakiejś muzyce można pomyśleć jako o „reprezentacji” zachowań ekspresywnych (*expressive*), to jest to właśnie ich muzyka. Są jednak tacy kompozytorzy, którzy, mając intencję pisania muzyki ekspresywnej, całkiem świadomie wybierają materiał ekspresywny bez intencji przedstawienia zachowań ekspresywnych, pomimo że, jak twierdzą, materiał muzyczny, który wybrali, jest ekspresywny na mocy podobieństwa do takich zachowań. Kompozytorzy ci wybierali po prostu, zawierając instynktowi czy też obyciu muzycznemu, materiały muzyczne, o których wiedzieli, że wyrażają tę czy inną emocję. Brahms wiedział, jak napisać *Uwerturę tragiczną*, nie znając „teorii” ekspresywności muzycznej (*expressiveness*), a już na pewno nie mając intencji „reprezentacji” zachowania ekspresywnego (*expressive behavior*). Wreszcie, zdarzają się przypadki, gdy muzyka wyraża emocje nie z powodu kompozytorskiej intencji reprezentacji zachowań ekspresywnych, a także nie z powodu intencji napisania ekspresywnej muzyki. Nie sądzę, abyśmy kiedyś dowiedzieli się, jaka „chemiczna” mieszanka w świadomości Mozarta umożliwiła mu napisanie wspaniałego otwarcia wielkiej *Serenady c-moll na instrumenty dęte* (KV 388). Nie ma jednak dowodów na to, że zamierzał, aby muzyka ta była wyrazem ciemnych emocji, jakie rzeczywiście wyraża (a które zupełnie nie zgadzają się ze społecznym charakterem „divertimenta” na instrumenty dęte drewniane). Intencją Mozarta było napisać część pierwszą oraz zrealizować zamówienie – ekspresywność (*expressiveness*) pojawiła się mimochodem.

Chociaż zatem de facto istnieją pewne przypadki, kiedy to kompozytorzy, zamierzając napisać muzykę ekspresywną, piszą muzykę, która reprezentuje zachowanie ekspresywne, ja stoję na stanowisku, że muzyka ekspresywna jedynie przypomina zachowania ekspresywne. W większości przypadków

bowiem reprezentuje je ona nie bardziej niż pysk bernardyna reprezentuje smutne usposobienie. Lecz co więcej, zapyta ktoś, można powiedzieć o naturze podobieństwa? Moja odpowiedź jest taka: to, czego zrobić nie mogę – i nie powinienem – to przedstawić filozoficzną analizę pojęcia podobieństwa. Używam tego słowa, mam nadzieję, w sposób typowy, a w toku wyводу próbuję, tak jak już to robiłem, ilustrować moje twierdzenia za pomocą przykładów muzycznych. A jeśli słowa i jego znaczeń używam w sposób typowy, to będzie on zgodny z każdą filozoficzną analizą pojęcia, która okaże się poprawna.

5.

Mamy już dość dobre pojęcie o tym, jak duża część materiału muzycznego może wyrażać indywidualne ludzkie emocje (nie mówię, że cała, z powodów, które zaraz staną się jasne). Stwierdziłem, że jest on ekspresywny w taki sam sposób, w jaki pysk bernardyna wyraża smutek – dość szczegółowo omówiłem też, jaki to sposób. Mamy już zatem przedstawione dwa z trzech zagadnień wyróżnionych na początku rozdziału VI. Wyjaśniłem już, co rozpoznajemy w muzyce, kiedy rozpoznajemy jej ekspresywność; omówiłem, jak to się dzieje, że nie rozpoznajemy po prostu ekspresywności (*expresiveness*) „ogólnej”, lecz ekspresywność „szczególną” – tak jak rozpoznajemy smutek *Lamentu Ariadny* oraz radość Bachowskiego *Pleni sunt coeli*. Pozostaje ostatnie pytanie: jakie uzasadnienie możemy przedstawić dla twierdzeń dotyczących ekspresywności w muzyce? Jeśli stwierdzę: „Początek *Pleni sunt coeli* jest radosny”, to jakie racjonalne uzasadnienie mogę przedstawić, gdy ktoś nie zgodzi się z moją konstatacją? Jakie są, innymi słowy, kryteria, do których mogę się odwołać?

Gdybyśmy powrócili raz jeszcze do pyska bernardyna i zapytali, co moglibyśmy zrobić, aby uzasadnić twierdzenie, że jest *on* wyrazem (*it is expressive of*) smutku, to prawdopodobnie wskazałibyśmy na „smętne” cechy jego oblicza, a być może przypomnielibyśmy pytającemu, w jaki sposób to *my* zwyczajowo wyrażamy smutek. Poza tym trudno powiedzieć, co jeszcze moglibyśmy zrobić, gdyby takie wyjaśnienie okazało się niewystarczające. Czy uzyskaliśmy „dowód” na to, że pysk bernardyna jest smutny? Nie, a z pewnością nie w sposób, w jaki dowodzi się twierdzenia w geometrii lub potwierdza hipotezę naukową. Nie uważam jednak za przesadę twierdzenia, że istnieją publiczne kryteria ekspresywności (*expressiveness*), *tylko dlatego, że istnieją publiczne kryteria ekspresji* (*expression*). Tak samo jak można powiedzieć, że wiem – choć,

być może, nie w sensie „logicznej” pewności – kiedy ktoś wyraża (*is expressing*) smutek (a więc kiedy jest smutny), tak też można powiedzieć, że wiem, iż pysk bernardyna jest smutny, a nie wesoły.

A co w przypadku muzyki? Twierdzę, że te same kryteria ekspresywności (*expressiveness*), jakie dotyczą pyska bernardyna – to znaczy kryteria, które nadbudowują się nad publicznymi kryteriami ludzkiej ekspresji (*expression*) – odnoszą się również do ekspresywności muzycznej (*expressiveness*). Sceptycy w rodzaju Hanslicka mają zatem swoją odpowiedź, przynajmniej o tyle, o ile nie mają ochoty bawić się w sceptyków w odniesieniu tak do ekspresji, jak do ekspresywności. Sceptycyzm estetyczny to, można powiedzieć, rodzaj sceptycyzmu wtórnego. Sceptyk estetyczny nie powie, że skoro nie wiemy nic, to nie wiemy nic na temat estetyki. Stwierdzi raczej, że asercje estetyczne są w pewien sposób wybrakowane, braki te są jednak różne od tych, które sceptycyzm filozoficzny przypisuje naszym indukcjom, percepcji zmysłowej oraz wiedzy na temat świata zewnętrznego, innych umysłów i ich uczuć. Sceptyk estetyczny powie, że nawet jeśli indukcja, percepcja zmysłowa, i tak dalej, są odporne na sceptycyzm, to nasze przekonania estetyczne nie są, będąc „subiektywnymi” – czy coś w tym rodzaju. W przypadku ekspresywności muzycznej (*expressiveness*) można jednak odpowiedzieć i na ten sceptycyzm, pokazując (tak jak to zrobiłem, jak sądzę), że kryteria przypisywania melodii radości lub żalu są takie same jak kryteria przypisywania smutku pyskowi bernardyna; są to te same kryteria, które odnoszą się ogólnie do ludzkiej ekspresji (*expression*). A jeśli kryteria ludzkiej ekspresji są publiczne, obiektywne i odporne na sceptycyzm filozoficzny, to to samo dotyczy kryteriów ekspresywności muzycznej (*expressiveness in music*) – tak oto pokonani zostają puryści rzucający sceptyczny cień na nasze emocjonalne opisy muzyki (powróć do tego w ostatnim rozdziale).

6.

O ile na tym etapie jestem usatysfakcjonowany tym, że we właściwy sposób, na tyle, na ile było to możliwe, przedstawiłem pewien rodzaj ekspresywności muzycznej (*expressiveness*), o tyle w żadnym wypadku nie jestem usatysfakcjonowany zakresem mojego wywodu. Sądzę, że jest poprawny, ale nie jest kompletny. Spróbuję wyjaśnić, na czym polega ta niekompletność, posługując się przykładem muzycznym jednej z lepiej znanych kantat Bacha, *Aus der Tiefe ruge ich, Herr zu dir* (BWV 131), relatywnie wczesnego utworu skomponowanego do Psalmu 130. Podsumowująca podwójna fuga wyprowadza

dwa kontrastujące tematy, dwa kontrastujące fragmenty tekstu: „Und er wird Israel erlösen” („I odkupi Izraela”) oraz „aus allen seinen Sündedn” („ze wszystkich jego grzechów”).

PRZYKŁAD 8

Bach, kantata *Aus de Tiefe rufe ich, Herr zu dir* (BWV 131)

Allegro

SOPRANO
Und er wird Is - ra - el er - lö - sen,

TENOR
Und er wird Is - ra - el

BASS
...aus al - len sei - nen Sün - den,

Mamy tu znaną technikę, do której forma podwójnej fugi jest idealnie dopasowana. Kompozytor stworzył dwie kontrastujące linie muzyczne, które wyrażają dwa kontrastujące uczucia, ale które mogą zostać połączone kontrapunktycznie, odnosząc się w tym samym czasie zarówno do tekstu, jak i do muzyki. Radość zbawienia Bach oddaje serią szesnastonutowych przebiegów na słowie *erlösen* („odkupi”) – szybka część muzyczna stanowi oczywistą analogię wobec szybkich ruchów ciała pod wpływem „lekkich” emocji. „Ciemniejsze” emocje towarzyszące pojęciu grzechu reprezentuje zaś w charakterystyczny sposób figurą chromatyczną. Pozostaje pytanie: *dlaczego* chromatyzm jest z miejsca rozpoznawany jako wyraz (*expressive*) żalu, bólu, smutku, i tak dalej? Dlaczego jest to niezmienna cecha naszej tradycji muzycznej? Dlaczego użycie półtonów w naszym systemie harmonicznym miałyby oddawać charakter żalu i smutku? Czy półtony są bardziej izomorficzne wobec ciemniejszych emocji niż całe tony? Odpowiedź, jak się wydaje, brzmi „nie”. Jak na razie zatem nasza koncepcja zawodzi, pewna bardzo powszechna w naszej kulturze muzycznej cecha ekspresji pozostaje niewyjaśniona.

Wciąż umyka nam także druga, nie mniej powszechna cecha. Chodzi o kontrast między trybem molowym i durowym, dominujący w kulturze zachodniej od ponad trzystu lat. Każdy rozpozna, że przez zmianę w *Marsyliance* jednej nuty o pół tonu kompozytor ścieżki dźwiękowej może przekazać, że Francja jest w kłopotach, zanim jeszcze reżyser pokaże legiony Hitlera paradyjące wzdłuż Pól Elizejskich.

PRZYKŁAD 9



Sięgając zaś po przykład subtelny w miejsce śmiesznego, rozważmy wspomniały moment w finałowej części *IX Symfonii*, kiedy, tuż przed wybuchem pełnej orkiestry i chóru, Beethoven powleka temat żalem, harmonizując molowo (w taktach od 205 do 206):

PRZYKŁAD 10

Beethoven, *IX Symfonia*

Allegro assai vivace alla marcia

ORCHESTRA

Dlaczego zmiana jednego dźwięku o pół tonu miałyby zmieniać charakter całego fragmentu melodii z radosnego na smutny? Czy triada molowa nosi większe podobieństwo wobec ekspresywnego zachowania w żalu niż triada durowa? A może triada durowa nosi jakieś podobieństwo wobec zachowania wyrażającego radość? Już zadając to pytanie, widzimy jego absurdalność. Ani triada molowa, ani triada durowa nie noszą podobieństwa do żadnego z tych zachowań. I znów pojawia się ten element ekspresywności muzycznej (*expressiveness*), dla którego nie mamy satysfakcjonującego wyjaśnienia.

Jest jasne, że aby rozpoznać wszystkie składowe ekspresywności, na jakich nam zależy, musimy szukać dalej. Pysk bernardyna okazał się pomocny do pewnego tylko stopnia. Teraz na ekspresywność muzyczną (*expressiveness*) musimy rzucić nowe światło, aby dostrzec to, co do tej pory nam umykało.

przekład Małgorzata A. Szyszkowska

Kontur i konwencja

1.

Nie będzie zbyt ryzykowne stwierdzenie, że teoretyczne zainteresowanie tematem ekspresji muzycznej współistniało z praktycznym zainteresowaniem sposobami „właściwej” oprawy muzycznej tekstu; „właściwej”, trzeba dodać, w specyficznym sensie. Nie jest bowiem przypadkiem, że najwcześniejsze rozważania nad ekspresywnością muzyki (*musical expressiveness*), od których tu zaczęliśmy⁷⁴ – a więc pisma Cameraty florenckiej – powstały z nastawieniem nie tylko na teoretyczne dociekania, jak muzyka może być nacechowana wyrazowo poszczególnymi emocjami, lecz także na stworzenie kompendium praktycznych wskazówek dla muzyków, jak dopasowywać ekspresywność muzyki do ekspresywności tekstu, któremu ona towarzyszy⁷⁵. Przez „właściwe” będziemy zatem rozumieć „ekspresywnie dopasowane” (*expressively appropriate*)⁷⁶.

Pokrewieństwo teorii ekspresywności muzycznej (*musical expressiveness*) z metodami dopasowywania muzyki do słów sugeruje, że możemy poszerzyć nasze rozumienie ekspresywności muzycznej przez przyjrzenie się tym drugim, co proponuję na początek niniejszego rozdziału, mając za cel oczywiście ekstrapolację praktyki na teorię. (Do relacji między muzyką i słowami, z odmienną nieco perspektywy, wrócę w rozdziale X).

Zacznijmy od kilku dobrze znanych problemów z zakresu estetyki opery. Ostatni akt *Wesela Figara* rozpoczyna się wyśmienitą małą arią Barbariny

⁷⁴ W rozdziałach: III *Mówienie i śpiewanie* oraz VI „*Fizjonomia*” *ekspresji muzycznej* i VII „*Fizjonomia*” *ekspresji muzycznej: obrona* (przyp. tłum.).

⁷⁵ Nie zamierzam przez to sugerować, jakoby w czasach jeszcze średniowiecza czy renesansu nie poświęcano uwagi właściwemu dopasowaniu tekstu do muzyki – tylko to, że w Cameracie, i tym co bezpośrednio doprowadziło do jej uformowania, mamy wyjątkowy wspólny mianownik teoretycznego i praktycznego zainteresowania muzyczną ekspresywnością – jako miarą stosowności w relacji dźwięku i tekstu.

⁷⁶ W oryg. *appropriate* – określenie pojawiające się w rozdziale niniejszym raz po raz w kontekście „dopasowania”/„zestawienia” muzyki i słów (czyli „oprawy muzycznej”) – będzie tłumaczone naprzemiennie synonimami: „adekwatne”/„pasujące”/„stosowne”/„przystawalne” (przyp. tłum.).

w tonacji f-moll. Śpiewa ona w alkwie: „Gdzie upadła? Może tutaj? O, ja biedna!”⁷⁷ (patrz przykład 11⁷⁸) – zgubiła bowiem szpilę, którą hrabia Almaviva w jednej ze swych niekończących się intryg dał jej do przekazania Zuzannie. Jak wielu już zauważyło, muzyka w tym fragmencie brzmi cokolwiek niewspółmiernie wobec tej błahej sytuacji – bardziej stosowna byłaby raczej do utraty kochanka niż zgubienia szpili. Główny motyw „łkania” przypomina nam też jeden z pobocznych tematów w pierwszej części *Sonaty patetycznej* Beethovena (również w f-moll; patrz przykład 12). Ten sam motyw możemy znaleźć w *Otello* Giuseppe Verdiego w „łkającej” figurze arii Desdemony „Piangea cantando” [Pod wierzbą]. W tych przypadkach figura ta wydaje się pasować. By to sobie unaocznić, proszę podstawić *Patetyczną* jako akompaniament do utraty szpili (patrz przykład 14).

PRZYKŁAD 11

Mozart, *Wesele Figara*, akt IV

Andante

Barbarina

L'ho per- du- ta, me me- schi- na! ah chi sa do- ve sa- rà,

ORCHESTRA

p

PRZYKŁAD 12

Beethoven, *Sonata patetyczna*, op. 13

Allegro di molto e con brio

⁷⁷ W przekładzie Stanisława Barańczaka, „Res Facta Nova” 1997, nr 2(11), s. 139 (przyp. tłum.).

⁷⁸ Jak pisze autor na XIII stronie *Przedmowy do oryginalnego wydania „The Corded Shell”*, „Jeśli czytelnikowi nie uda się ich zrozumieć, grając je, słuchając ich czy też czytając ich partytury, wówczas argumentacja ta dosłownie i w przenośni trafi w próżnię”. Dosł. „upadnie na głuche uszy” (*fall on deaf ears*) (przyp. tłum.).

PRZYKŁAD 13

Verdi, *Otello*, akt IV

PRZYKŁAD 14



Edward Dent w swej uznanej monografii oper Mozarta próbuje pokazać, że nieadekwatność w arii Barbariny z *Wesela Figara* służy wyższemu celowi:

Początek aktu IV przynosi po raz pierwszy całkowitą zmianę nastroju (*temper*). Dotąd cała intryga była tylko zabawą w zbieranie punktów, ku uciechu głównego rozgrywającego z każdego udanego triku; lecz teraz Barbarina – ostatnia postać, po której można by się tego spodziewać – wprowadza ton poważnego lęku w dziwnej tonacji f-moll⁷⁹.

Lecz nawet jeśli cavatina Barbariny ma jakieś głębsze przesłanie, to zasadzało by się ono właśnie na tej rozbieżności; sama oprawa muzyczna nie powinna nas bowiem skłaniać do szukania jej stosowności gdzie indziej (to znaczy: poza nią samą – jak robi to Dent), jeżeli nie rozpoznajemy jej in situ.

Sytuację z arii Barbariny można by porównać do tej, gdy nadepnąwszy komuś na stopę, zamiast powiedzieć „przepraszam” lub „pardon”, rzekłbyś „w imię boże, błagam Ciebie o przebaczenie i zaklinam!” lub „jakiż agonie żalu i samoudręczenia przeżywam!”. Nie chodzi bowiem o to, że wyrażone zostało niewłaściwe uczucie. Gdy nadepnęło się komuś na stopę, wypada prosić o wybaczenie lub wyrazić żal, ale w sposób zgodny ze zwyczajową formułą

⁷⁹ Edward J. Dent, *Mozart's Operas*, Oxford University Press, London 1960, s. 112.

na taką okazję: „przepraszam za nadeptnięcie na stopę”. „W imię boże zaklinam Cię, przebacz mi!” – to fraza raczej na okoliczność nieumyślnego postrzelenia najlepszego przyjaciela. Nie chodzi o to, że Mozart skomponował muzykę nieodpowiednią do wyrażenia żalu. Istnieją jednakowoż pewne konwencje – i w muzyce, tak jak w mowie, niektóre figury są usankcjonowane li tylko zwyczajem do wyrażania takiego lub innego natężenia i rodzaju żalu. Niezależnie od intencji Mozarta (czy to tych sugerowanych przez Denta, czy jakichkolwiek innych) figura muzyczna, jaką wybrał dla Barbariny na wyrażenie żalu z powodu zgubienia szpili, kojarzy nam się z żalem niepomierne bardziej doniosłym – i skojarzenie takie jest wdrukowane w naszą świadomość muzyczną. I właśnie rozpoznanie tego występku przeciwko konwencji sprawia, że pomimo całego piękna i doskonałości muzyki Mozarta czujemy tutaj rozbieżność między słowami i dźwiękami.

2.

Za drugi przykład obrałem rzecz w historii muzyki słynną: to lament Orfeusza w operze Glucka nad dwukrotnie utraconą Eurydyką – aria „Che faro senza Euridice”.

PRZYKŁAD 15

Gluck, *Orfeusz i Eurydyka*, akt III

Andante con moto
Orfeo

ORCHESTRA

p *fp*

s f *s f*

Che fa- rò sen-za Eu- ri- di- ce, do-ve an- drò sen-za il mio

ben? che fa- rò, do- ve an- drò, che fa-



Hanslick dawno temu już wyczuwał nieprzystawalność muzyki do tekstu w tej arii – i nie był w tych odczuciach odosobniony. Już w jego czasach stała się ona dobrze znaną osobliwością w estetyce opery. Hanslick pisał: „Jesteśmy jednak zdania, że nie należy w tym wypadku całkowicie uniewinniać kompozytora, ponieważ muzyka ma z pewnością dużo bardziej odpowiednie dźwięki w celu wyrażenia bolesnego smutku”⁸⁰.

Jest to przypadek odmienny niż poprzedni. Tutaj nie chodzi tylko o kwestię, czy dane odczucie (*sentiment*) zostało wyrażone adekwatnie, czy nie, ale o w ogóle niewłaściwy stan emocjonalny: „dziękuję”, gdy raczej powiedziało-by się „przepraszam”. W istocie, odkładając stylistyczne niedopasowanie na bok, stan emocjonalny Orfeusza sprawia wrażenie dalece bardziej stosownego do muzyki z arii Barbariny.

PRZYKŁAD 16

Andante

Orfeo

⁸⁰ Eduard Hanslick, *O pięknie muzycznym*, op. cit., s. 84. W starszym przekładzie (*O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, tłum. Stanisław Niewiadomski, M. Arct, Warszawa 1903, s. 51) będzie to: „Prawda, że kompozytor w tym wypadku nie jest zupełnie bez winy, gdyż muzyka dla wyrażenia żalu i smutku posiada z pewnością dźwięki odpowiedniejsze”. W niemieckim oryginale zamiast „odpowiedniejsze” jest „dźwięki znacznie bardziej określone (wyraziste, dobitne)”. Nota bene następne zdanie u Hanslicka również dobrze pasowałoby dla ilustracji tezy o historycznym znaczeniu tej arii: „Ale wybieramy tę melodię, na-przód dlatego, iż jej twórcy przypisywano największą dokładność wyrazu dramatycznego, a następnie dlatego, że kilka generacji podziwiała w melodii tej uczucie największego bólu, które jednakże, jak się okazuje, nie w czym innym tkwiło, jak tylko w słowach” – czyżby Kivy „wyciął” je dlatego, żeby nie pokazać, że Hanslick na bez mała wiek przed nim wyraził coś na kształt jego teorii konwencji? (przyp. tłum.).

Zacytujmy znów Hanslicka:

O słynnej arii z *Orfeusza* „J'ai perdu mon Eurydice, rien n'egale mon malheur”, która niegdyś wzruszała do łez tysiące ludzi (między innymi takich jak J.J. Rousseau⁸¹), zauważył jeden ze współczesnych Glucka, Boyé, iż do tej samej melodii można by równie dobrze, a nawet jeszcze stosowniej, podłożyć słowa o zupełnie przeciwnym znaczeniu [...] ⁸².

Jak gdyby chodziło o świętowanie odzyskania Eurydyki, nie zaś lament nad jej utratą.

Pojawiały się, co prawda, próby obrony Gluckowskiej oprawy muzycznej, tak jak wcześniej broniono Mozarta; próbę taką – szczególnie istotną dla moich rozważań – podjął na przykład Deryck Cooke w *The Language of Music* poprzez szukanie w arii Orfeusza takiej muzycznej „figury retorycznej” (*figure of speech*), która zwyczajowo towarzyszyła ekspresji żalu i smutku. Cooke pisze, że „Che faro senza Euridice” „[...] jest znaną trudnością (*crux*) w zakresie ekspresji muzycznej. Jakże tak prosta, diatoniczna, durowa melodia może wyrażać żal i smutek?”⁸³. Odpowiedź jest według Cooke’a taka, że dla wyrażenia żalu w tej prostej, diatonicznej, durowej melodii Gluck zastosował inny konwencjonalny zabieg, mianowicie dysonansową appoggiaturę⁸⁴. Można się – jak ja – nie zgadzać z Cookiem w tym, jakoby Gluckowi udała się sztuka skontrastowania tak skonwencjonalizowanej ekspresji radości z dysonansową appoggiaturą (więcej na temat appoggiatury w dalszej części rozdziału). Całkowicie jednak zgadzam się z Cookiem co do zasady, że dopasowanie muzyki

⁸¹ Ten fragment z Hanslicka Kivy również pominął, warto go jednak przywołać choćby dla pokazania emocjonalnej siły oddziaływania tej arii, a także dla przypomnienia, że wszelkie dywagacje związane z tą operą Glucka napotykały tę trudność, że opracował on ją w dwu nietożsamych wersjach językowych (przyp. tłum.).

⁸² Eduard Hanslick, *O pięknie muzycznym*, op. cit., s. 50–51.

⁸³ Deryck Cooke, *The Language of Music*, Oxford University Press, London 1959, s. 89.

⁸⁴ Przyczyna mogła być też bardziej prozaiczna – i pozamuzyczna: „Jak głosi anegdota, niemiecki twórca opery klasycznej swoje dzieło wystawił po raz pierwszy w dzień imienin cesarza Franciszka I (w Wiedniu w 1762 r.). Gdyby Gluck zdecydował się na smutne mityczne zakończenie, naruszyłby obowiązujący w ówczesnej operze kanon i popełnił nietakt wobec miłośnicwie panującego [...] Orfeusz i Eurydyka w operze Glucka wychodzą więc z piekła i żyją długo i szczęśliwie”. Monika Jagiełło, *Do piekła za wielką miłością. „Orfeusz i Eurydyka” w Operze Krakowskiej*, Gazeta Krakowska, 26.04.2013, <https://gazetakrakowska.pl/do-piekl-a-za-wielka-miloscia-orfeusz-i-eurydyka-w-operze-krakowskiej/ar/879325> [dostęp: 8.02.2022]. Zatem możliwe jest, że Gluck próbował – dla oszczędzenia konsternacji słuchaczom, którzy pewnie dobrze znali tragiczne zakończenie oryginalnego greckiego mitu – jak najwcześniej zasygnalizować i uprawomocnić swoją samowolną (tj. podyktowaną okolicznościami premiery) zmianę zakończenia właśnie poprzez warstwę muzyczną tej kluczowej sceny „drugiej” utraty Eurydyki (przyp. tłum.).

do tekstu lub jego brak należy wyjaśniać, przynajmniej po części, w kategoriach konwencjonalnych oznaczeń muzycznych, które były używane od samego początku nowożytnej tradycji muzycznej Zachodu przez kompozytorów (czasem świadomie, częściej nie) jako stosowny akompaniament dla dobranych przez nich słów. Charakterystyki muzyczne konwencjonalnie skojarzone z radością czy smutkiem są łatwo identyfikowalne i konsekwentnie stosowane, niczym atrybut aureoli na świętych obrazach.

Trzeba sobie w pełni uświadomić, jak bardzo, mówiąc po ludzku, „wtórnego użytku” są materiały, z którego budowane są kompozycje⁸⁵. Gdy kompozytor układa temat, nie tworzy go z niczego, z pojedynczych dźwięków, niby rzeźbiarz formujący figurę z bezkształtnej masy gliny – nawet gdy, jak Beethoven, usiłuje wymodelować tematy z konkretnym przeznaczeniem. Jego muzyczne tworzywo jest prefabrykowane – w znacznie większym stopniu, niż by się można spodziewać, było już używane i przerabiane po wielokroć. Kompozytor nie zaczyna dzieła od pojedynczych dźwięków, tak jak pisarz nie zaczyna od pojedynczych liter czy słów. Jego muzyczne tworzywo porośłe jest wielowiekową tradycją.

Podkreślałem – może nawet do przesady – ten *ready-made* charakter materiału muzycznego, ponieważ wydaje mi się, że nie jest on należycie rozpoznawany przez większość filozofów sztuki. Wrażenie takie odniosłem po ponownym przeczytaniu fragmentu *Sztuki jako doświadczenia* Johna Deweya, w którym porównuje on literaturę i muzykę. Według niego dźwięki istniejące w literaturze

to nie dźwięki same w sobie, jak w muzyce, ale takie, które zostały poddane sztuce przetwarzania, zanim jeszcze zajęła się nimi literatura. [...] Tak więc sztuka literacka nie ma swobody działania, lecz posługuje się tworzywem obciążonym znaczeniami, jakie przywierały do niego od niepamiętnych czasów⁸⁶.

Literatura zatem jest dla Deweya⁸⁷ sztuką wyższego rzędu, dlatego że korzysta z całości językowych jako podstawowych obiektów artystycznych. Z kolei

⁸⁵ Por. John Sloboda, *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Clarendon Press, Oxford 1985. Jest to fundamentalna dla współczesnej psychologii muzyki praca kładąca podwaliny pod poznawczą psychologię muzyki, której główna idea zasadza się na założeniu, że bodźcem muzycznym, któremu w percepcji jesteśmy w stanie nadawać jakiegokolwiek znaczenie, są motywy dźwiękowe, wyróżniające się z tła sekwencje dźwięków, charakterystyczne elementy muzyki, osadzone w kontekście zdarzenia muzyczne – słowem, *schematy poznawcze*, a nie pojedyncze dźwięki (przyp. tłum.).

⁸⁶ John Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. Andrzej Potocki, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 293.

⁸⁷ Dokładnie w następnym zdaniu Dewey konkludował: „Z tego powodu jej [literatury] materiał ma większą siłę intelektualną od materiału wszystkich innych dziedzin sztuki [...]” (przyp. tłum.).

muzyka jest według niego sztuką biorącą swój początek w naturalnych materiałach dźwiękowych, nietkniętych przez człowieka, które sztuką stają się dopiero w sprawnych rękach kompozytora.

Nic bardziej mylnego. Muzyka, dokładnie tak jak literatura, „nie ma swobody działania”⁸⁸ i w nie mniejszym niż literatura stopniu składa się z „dźwięków, które zostały poddane sztuce przetwarzania”, nim artysta położył na nich swe dłonie. Z tym większą wyrozumiałością należy potraktować fakt, że filozof o renomie Deweya uważa inaczej⁸⁹.

Jak dotąd mówiłem tylko o muzyce z tekstem. Naturalnie więc pojawia się pytanie, czy takie same „konwencje” muzyczne są odpowiedzialne za niektóre chociaż z emocjonalnych określeń „czystej” muzyki instrumentalnej. Jak zapowiedziałem na początku tej pracy, jestem przygotowany do rozciągnięcia moich ustaleń również na muzykę „czystą”. Prawdopodobne wydaje mi się bowiem, że jeśli adekwatność lub niestosowność muzyki do tekstu rozpoznajemy po części poprzez rozpoznawanie używanych po wielokroć muzycznych „oznaczeń” – stanowiących rozrastający się od czterech stuleci zasób skojarzeń emocjonalnych – w ten sam sposób rozpoznajemy stosowność lub nieadekwatność naszych emocjonalnych określeń muzyki instrumentalnej. Te same elementy organizacji materiału muzycznego, które postrzegamy jako właściwe dla melancholii głębszej niż żal Barbariny nad zgubioną szpilą, będziemy rozpoznawać, gdy pojawią się w symfonii lub sonacie jako wprowadzające naprawdę głęboką melancholię.

3.

Wylania nam się zatem nowa teoria ekspresywności muzycznej, odmienna wobec tej zarysowanej w pięciu pierwszych rozdziałach. Tamtą będę odąd nazywać „modelem oddziaływania poprzez kontur”⁹⁰ (alternatywnie: „konturową

⁸⁸ Kongenialny przykład Potockiego oryginalnego zwrotu *works with loaded dice* (przyp. tłum.).

⁸⁹ Swoją drogą, pominięte przez Kivy’ego zdania ze środkowej części tego fragmentu *Sztuki jako doświadczenia* trochę zmieniają wydźwięk przedstawionej argumentacji, gdyż wyrażają nic innego jak jego koncepcję oddziaływania przez kontur – w odniesieniu do literatury: „Słowa bowiem istnieją przed literaturą i ukształtowane zostały z surowych dźwięków przez sztukę porozumiewania się w mowie. Wylizywanie wszystkich przedliterackich zastosowań mowy, jak rozkazy, wskazówki, napomnienia, pouczenia, ostrzeżenia itp., nie ma sensu. Jedynie okrzyki i wykrzykniki zachowują jeszcze swe oryginalne cechy jako dźwięku”. John Dewey, op. cit., s. 293 (przyp. tłum.).

⁹⁰ Tłumaczenia tytułowych pojęć za: Anna Chęćka-Gotkiewicz, *Czy mamy obiektywne podstawy do orzekania, co wyraża muzyka? Konwencje rozpoznawania znaczeń ekspresywnych według Petera Kivy, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 3(2), z tym tylko zastrzeżeniem, że słowo „oddziaływanie” będzie w niniejszym rozdziale w miarę możliwości zastępowane pojęciem „ekspresywności” w rozumieniu przyjętym w rozdziale II (przyp. tłum.).*

teorią” ekspresywności muzycznej), ponieważ wyjaśniała ona ekspresywność muzyki przez zgodność ze strukturą ekspresywnych wyglądów i zachowań. Teorię, którą prezentuję w niniejszym rozdziale, będę zaś nazywać „modelem oddziaływania poprzez konwencję” („konwencyjną teorią” ekspresywności muzycznej), ponieważ tłumaczy ekspresywność muzyki jako pochodną zwyczajowych skojarzeń określonych elementów organizacji materiału muzycznego z określonymi elementami emocjonalnymi, względnie niezależnie od wszelkiej strukturalnej analogii między nimi. W dalszej części tego rozdziału będę dowodził, że te dwie teorie *razem* wyjaśniają kluczowe przypadki emocjonalnej ekspresywności w muzyce – czasem jedna, czasem druga, czasem obie naraz. W istocie są, jak zobaczymy, nierozzerwalnie ze sobą związane.

Dwa przykłady muzyczne dyskutowane we wcześniejszych rozważaniach, cavatina Barbariny i lament Orfeusza, dostarczają dwu przeciwstawnych przypadków – i jeżeli przyjrzymy się im teraz jeszcze raz, dostrzeżemy, w jaki sposób modele konwencyjny i konturowy wychodzą sobie naprzeciw.

W arietce Barbariny mamy dwa wymiary: jakości i intensywności. Nie ma wątpliwości co do tego, że muzyka ta za sprawą figury melodycznej „łkania” i „wzdychania” oraz tonacji molowej posiada pewną jakość melancholijną. I oto *jakość* melancholii jest adekwatna wobec nieszczęścia (*unhappiness*), którego bohaterka doświadcza z powodu zgubienia szpili. To ów drugi wymiar, *intensywność*, uderza tutaj i zdumiewa, jest bowiem ze wszech miar nieproporcjonalna wobec natężenia melancholii, jaką mogłaby spowodować utrata takiego drobiazgu. Zostawiając na razie na boku kwestię tonacji molowej, widzimy wyraźnie, jak w cawatinie Barbariny modele oddziaływania poprzez kontur oraz konwencję łączą swe siły w dziele wyjaśnienia fenomenu ekspresywności muzycznej. Za to, że figura melodyczna „wzdychania” Barbariny jest wyrazowo nacechowana smutkiem odpowiada model oddziaływania przez kontur (co zresztą, przez analogię do ludzkiej ekspresji, sugeruje samo określenie „westchnienie” czy „łkanie”). Niemniej jednak za intensywnością tego nacechowania smutkiem stoi fakt, że od niepamiętnych czasów figura ta była kojarzona z żalem raczej intensywnym niż przygodnym i płytkim: za intensywność zatem odpowiada tu teoria konwencyjna.

Miłośnik psów mógłby porównać „ikonografię” figury „łkania” do pyska buldoga angielskiego, nacechowanego psią determinacją i zapalczywością, na takiej zasadzie, że wygląd ów przypomina wygląd wyrażającej te cechy twarzy człowieka. Ale że jest on również uosobieniem (*is expressive of*) angielskiego charakteru, to oczywiście zasługa „konwencji”, która czyni buldoga angielskim

symbolem narodowym (*totem*). Podobnie jest w arii Barbariny: rolę grają obie te siły – „naturalna” i „konwencjonalna” – a ekspresywność tej muzyki jest zasługą ich *obu*. Ma się rozumieć, model oddziaływania poprzez kontur również opiera się w jakiejś mierze na pewnych „konwencjach” – na tyle, na ile zachowanie ekspresywne samo w sobie może być „konwencjonalne”, co zapewne zresztą jest względne kulturowo⁹¹. Jednak podczas gdy konwencje w modelu konwencyjnym są konwencjami nieledwie muzycznymi, konwencje w modelu konturowym to ogólne konwencje ekspresji ludzkich zachowań, które w muzyce stanowią jedynie specyficzny przypadek.

Lament Orfeusza natomiast, jak widzieliśmy, to cokolwiek inny przypadek, tu zgrzyt pojawia się bowiem nie w wymiarze intensywności, lecz w zakresie jakości znaku emocjonalnego. Mogłoby się wydawać, że dramatyzm sytuacji przywołuje głęboką melancholię; jednak muzyka wcale nie jest ekspresywna melancholią, a co dopiero intensywną melancholią. Dlaczego? Cóż, powód *muzyczny* jest czytelny. Gluck daje Orfeuszowi melodię durową i diatoniczną (to jest: niechromatyczną), w tempie umiarkowanym (z przechyłem nawet do allegro raczej niż moderato) – wszystko to są cechy muzyki raczej wesołej niż smutnej. Dość łatwo można by ją jednak przekształcić w melodię smutną (tudzież kiepską) przez zmianę tylko dwu parametrów: trybu (tonacji) oraz tempa (w istocie często gra się ten utwór w niemożliwie wolnych tempach, usiłując nadać mu melancholię jakoby poniechaną przez Glucka). Zatem:

PRZYKŁAD 17



⁹¹ Jest, bez dwu zdań, a nie „zapewne” – o psychologicznych badaniach nad uniwersaliami i różnicami kulturowymi w ekspresji emocjonalnej (pochodzących zresztą głównie z lat 80. XX wieku, Kivy, pisząc to, nie mógł więc ich znać) przystępnie a wyczerpująco pisze Dariusz Doliński, *Ekspresja emocji. Emocje podstawowe i pochodne*, w: *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 2, *Psychologia ogólna*, red. Jan Strelau, Dariusz Doliński, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2000, s. 351–367 (przyp. tłum.).

Muzyczna odpowiedź na nasze pytanie jest więc jasna i jednoznaczna. Trzy elementy muzyki: szybkie tempo, durowa tonacja i diatoniczna melodia – są odpowiedzialne za wesołą jakość lamentu Orfeusza. Bez pełnej odpowiedzi pozostaje jednak pytanie, które wychodzi poza samą praktykę muzyczną: dlaczego akurat te elementy komunikują tę jakość? Tempo oczywiście można uznać za element wspierający teorię oddziaływania poprzez kontur – jest bowiem w znacznym stopniu istotową charakterystyką zachowania ekspresywnego; nie wymaga raczej dodatkowego wyjaśnienia to, że ktoś przepełniony smutkiem z trudem kroczy naprzód, podczas gdy ktoś wesoły skacze i biega. A tak przy okazji: dysonansowa appoggiatura – jakkolwiek niesie ona żal:

PRZYKŁAD 18



– również pasuje do modelu oddziaływania poprzez kontur. Dysonansowa appoggiatura, po którą Gluck zawsze sięgał z tak dobrym rezultatem, to nic innego jak najczystszej postaci figura „wzdychania” lub „łkania”, nasza stara dobra znajoma.

4.

Cóż zatem począć z durową tonacją i diatoniczną melodią? Wydaje mi się, że jedyne przekonujące wyjaśnienie ich działania może dostarczyć model oddziaływania poprzez konwencję: elementy te są po prostu zwyczajowymi towarzyszami wesołych emocji i jako takie są rozpoznawane, gdy pojawiają się w muzyce. Wypada tu jednak zauważyć, że o ile konwencjonalne „oznaczenia” muzyczne, takie jak na przykład określone akordy, nie są analogonami jakichkolwiek zachowań ekspresywnych same przez się (bo jakże mogłoby nim być statyczne zdarzenie, jakim jest dźwięk akordu?), o tyle ich funkcja „syntaktyczna” w szerszym kontekście muzycznym to zupełnie inna sprawa. Weźmy dla przykładu „udręczony”, „niespokojny” (*anguished, restless*)

charakter trójdźwięku zmniejszonego. Trójdźwięk zmniejszony sam w sobie nie ma takiej jakości – stoi na pięciolinii niczym wieloznaczny szyfr⁹².

PRZYKŁAD 19



Jednak w kontekście innych akordów, patrząc z perspektywy historii naszej tradycji muzycznej, jest to akord „aktywny”: musi dokąś zmierzać, do czegoś prowadzić. W tradycji tej, jako akord kadencyjny, nie stanowi on domkniętej figury⁹³, ale niedokończone zdanie.

Możemy teraz dostrzec, jakim sposobem trójdźwięk zmniejszony może, w odpowiednim kontekście, przedstawiać sobą jakość udręki i niepokoju (*anguished quality*), którą można by mu przypisywać na podstawie modelu oddziaływania poprzez kontur. Nie ma on „konturu” sam w sobie, nie bardziej niż pojedynczy dźwięk ma formę estetyczną. Lecz kiedy pojawia się jako część zdania muzycznego, pomaga nadawać kontur melodii, w skład której wchodzi – kontur, który przypomina ekspresywne zachowanie określonego rodzaju. Komunikuje nam „niespokojną”, emocjonalnie wzburzoną jakość, gdy jest wstawiony w miejsce, gdzie linia melodyczna schodzi wyrażnie do punktu spoczynkowego. A ponieważ nie jest, syntaktycznie biorąc, akordem „spoczynkowym”, lecz aktywnym, uniemożliwia melodii dążenie do pozycji spoczynkowej, zmuszając ją do trwania – tak jakby siedząca osoba była wzburzona i czuła coraz większy wewnętrzny przymus, by wstać i iść wreszcie gdzieś indziej. Akord zmniejszony, ze swym „pełnym niepokojem” charakterem, nadaje melodii „nerw” (*fidgets*).

Recytatywy Bacha obfitują w tego typu syntaktyczne zastosowania trójdźwięku zmniejszonego dla podkreślenia mrocznych emocji tekstu, jak w kantacie *Jesu, der du meine Seele* (BWV 78):

⁹² Gra słów: *cipher* to też „pionek” (przyp. tłum.).

⁹³ W miejsce oryginalnego pojęcia ze słownika logiki matematycznej (*well-formed formula*) bardziej adekwatne tu będzie pojęcie „domknięcia figury”, jedno z kluczowych pojęć psychologii postaci (*Gestalt*); z kolei metoda (test) zdań niedokończonych to jedna z podstawowych tzw. projekcyjnych technik diagnostycznych – na gruncie nomenklatury psychologicznej – i dominującego współcześnie paradygmatu psychologii poznawczej – sens fragmentu jest więc jasny i spójny: (muzyczne) zdanie „domaga się” dokończenia tak jak figura – percepcyjnego „domknięcia” (przyp. tłum.).

PRZYKŁAD 20

Bach, kantata *Jesu, der du maine Seele* (BWV 78)

TENOR SOLO



wer wird mich er-lö-sen? A-ber, Fleisch und Blut zu zwin-gen und das Gu-te zu voll.

BASSO CONTINUO

Gdy porównamy ten fragment z nieznacznie zmodyfikowaną jego wersją, w której akord zmniejszony jest zastąpiony przez trójdźwięk G-dur, łatwo się przekonamy, co jest grane:

PRZYKŁAD 21



wer wird mich er-lö-sen? A-ber, Fleisch und Blut zu zwin-gen und das Gu-te zu voll.

Sekwencja pokazana w przykładzie 21 kończy się, dając akceptowalną, wręcz mocną kadencję i wzmacniając tonalne implikacje linii tenoru. Natomiast fragment oryginalny – nic z tych rzeczy; bas kontrpunktuje dążenie tenoru w kierunku G-dur, nie jest to więc dobrze ukształtowana figura – muzyczna „gramatyka” dyktuje, że dalej musi coś nastąpić. Przykład 21 stanowi kompletne muzyczne zdanie, podczas gdy przykład 20 – nie. Oto aktywny, niespokojny kontur, jaki wnosi do melodii akord zmniejszony.

5.

Powyższe rozważania sugerują prawdopodobny scenariusz powstania skojarzenia trójdźwięku molowego z ciemniejszą stroną spektrum emocji. Rola syntaktyczna, którą przed laty odgrywał trójdźwięk molowy, mogła być bardzo podobna do tej, jaką odgrywał trójdźwięk zmniejszony w okresie 1700–1900.

Był to niegdyś, moim zdaniem, dysonujący, aktywny akord – bynajmniej nie był więc uważany za odpowiednie miejsce docelowe wyodrębnionej części utworu muzycznego; ostatnie słowo bowiem było z reguły zarezerwowane dla akordu durowego. Hipotezę tę pozwala potwierdzić przyjrzenie się historii stylu muzycznego w siedemnastym wieku – powszechne było wtedy kończenie utworu w przeważającej mierze utrzymanego w tonacji molowej na akordzie tonicznym durowym. Lecz trójdźwięk molowy nie pełnił takiej funkcji syntaktycznej zbyt długo – jej pozostałości odnajdujemy bezsprzecznie w okresie dojrzałego baroku (tak zwana tercja pikardyjska), jednak już w późnym klasycyzmie możemy dostrzec, że zakończenie w trybie molowym nie było traktowane jako bardziej „aktywne” niż kadencja o zwieńczeniu durowym.

Niemniej, jeżeli trójdźwięk molowy był niegdyś akordem aktywnym, tak jak akord zmniejszony, to w odbiorze słuchacza mógł również przyczyniać się do oddziaływania poprzez kontur ekspresywnie nacechowany niepokojem (*of a restless kind*). Zatem w pewnym okresie historii muzyki trójdźwięk molowy mógł przez swe funkcje syntaktyczne podlegać konturowemu modelowi ekspresywności. I tylko w takim zakresie, w jakim dziś jesteśmy w stanie wychwycić w muzyce wczesnobarokowej tę aktywną składniową funkcję trójdźwięku molowego, możemy usłyszeć w nim niespokojny ekspresywny kontur, zwiększając tym samym naszą świadomość wagi parametru muzyki, jakim jest ekspresywność. Niemniej, gdy współcześnie słyszymy trójdźwięk molowy w normalnych okolicznościach (to znaczy: bez historycznego kontekstu), jego funkcja nam umyka – pozostaje sam uśmiech kota z Cheshire, bez reszty jego sylwetki⁹⁴. Ekspresywny kontur stracił bowiem swoje oddziaływanie za sprawą historycznych zmian zasad składni muzycznej. Pozostała tylko głęboko zakorzeniona konwencja kojarząca trójdźwięk molowy z zachowaniem ekspresywnym, które kiedyś pomagał „mapować”.

Blisko stąd do przypuszczenia, że wiele z tych elementów organizacji materiału muzycznego, które oddziałują na nas na zasadzie konwencji, było kiedyś czymś więcej – że oddziaływały na słuchaczy poprzez przypominanie rozpoznawalnych zachowań ekspresywnych, a przynajmniej niektórych ich aspektów. Jestem skłonny w to wierzyć. Tym sposobem zyskalibyśmy jednokategorialną teorię pochodzenia ekspresywności muzycznej (*musical expressiveness*) w świecie zachodnim – wciąż jednak potrzebowalibyśmy teorii

⁹⁴ Oryg. *it is the smile without the cat* – nawiązanie do postaci z *Alicji w krainie czarów* (przyp. tłum.).

dwukategorialnej do wyjaśnienia ekspresywności muzycznej na dowolnym etapie dziejów (no może oprócz czasów, gdy muzyką raczyliśmy się w rajskim Edenie). Trzeba dodać, że omawiane dwa modele to nie jakaś namiastka dualizmu sparowana doraźnie w celu załatania dziurawego stanowiska monistycznego. Widzimy bowiem *powiązanie* pomiędzy ekspresywnością poprzez kontur i przynajmniej częścią ekspresywności oddziałującej poprzez konwencję.

6.

W ramach podsumowania niniejszego rozdziału pozwolę sobie zebrać wątki wyłaniające się z dotychczasowych uwag i upleść z nich spójną ośnowę teoretyczną. Wydaje się, że w tradycji muzycznej utrwaliły się takie środki wyrazu, które odczytujemy w pojedynczych elementach organizacji materiału muzycznego⁹⁵:

- a) niektóre z nich przypominają zachowania ekspresywne określonego rodzaju, dzięki czemu słyszy się je jako nacechowane wyrazowo taką lub inną emocją (*expressive of something or other*) dlatego właśnie, że kojarzą się z wyrażaniem tejże; przykłady to „łkająca” figura żalu (również jako *appoggiatura*) lub opadająca melodia „Lasciatemi morire”;
- b) inne, choć nie przedstawiają emocji same w sobie, to w określonym kontekście oddziałują na uformowanie się ekspresywnego „konturu” – jak na przykład „niespokojny” trójdźwięk zmniejszony;
- c) jeszcze innych nie odbiera się już jako przypominających określone zachowania ekspresywne (to jest: jako konturu), nadal jednak oddziałują one ekspresywnie na zasadzie skojarzenia kolektywnego (to jest: konwencji) – jak na przykład pochody chromatyczne w niektórych melodiach;
- d) niektóre z nich, jako zjawiska ogólne, takie jak tonalność, tryby durowy i molowy, nigdy nie kojarzyły się z zachowaniami ekspresywnymi, ale wiążą się z podstawową odpowiedzią afektywną na słyszany bodziec muzyczny; nie upodabniają się wcale do zachowania ekspresywnego, lecz mimo to są konwencjonalnie przypisywane różnym jego przejawom – najlepszym przykładem jest trójdźwięk molowy, przynajmniej w niektórych kontekstach.

⁹⁵ Fragment końcowy oparty na skrótowym tłumaczeniu Anny Chęćki-Gotkowicz, op. cit., s. 12–13.

Dołożywszy do tego hipotezę dotyczącą pochodzenia – że wszelka ekspresywność poprzez konwencję była kiedyś oddziaływaniem poprzez kontur, czy to sama w sobie, czy to jako składnik czegoś więcej – otrzymujemy kompletny obraz teorii ekspresji muzycznej. Pora przyrzeć się jej konsekwencjom.

przekład Mateusz Migut

Przekraczanie bariery kulturowej

1.

Mówienie o czymś, że jest takie lub owo takie zgodnie z „konwencją” natychmiast sugeruje porównywanie między kulturami, jako że „konwencje” odwołują do kultury. Jeśli zatem cechy muzyczne są ekspresywne raczej dzięki „konwencji” niż „naturze”, czy nie powinniśmy oczekiwać, że w innej muzyce – w innych kulturach – gdzie cechy ekspresywne są całkiem inne od tych, jakie znamy, ich charakter ekspresywny będzie dla nas nieczytelny? I czy zetknięcie się z taką muzyką, z jej specyficznymi cechami, ugruntowałoby nas w przekonaniu, że cechy te są ekspresywne (*expressive*) jedynie w ramach szczególnych konwencji muzycznych?

Odwoływanie się do źródeł etnomuzykologów w tym względzie jest niezwykle kuszące, ale też najeżone niebezpieczeństwami. Bardzo łatwo jest, jak to zostało już wielokrotnie zademonstrowane, źle zinterpretować to, na co wskazują zwyczaje i konwencje innej kultury. Mamy bowiem skłonność, aby na nasze obserwacje na temat innych kultur nakładać rozmaite domniemania i przeświadczenia, których obserwacje te powinny być właśnie pozbawione. Ponieważ tego rodzaju przedsięwzięcia są dość chaotyczne, nie chciałbym stawiać żadnych tez, lecz jedynie – przy okazji krótkiego wypadu na obszar obcej kultury muzycznej – wysondować kilka kwestii.

Na początek słówko na temat dychotomii, którą zaproponowałem na wstępie, pomiędzy byciem ekspresywnym na mocy *natury* i na mocy *konwencji*. Przez ekspresywność na mocy natury rozumiem tutaj, oczywiście, ekspresywność konturu. Jednak ekspresywność konturu nie jest zupełnie wolna od konwencji: to ekspresywność „naiwnego ucha”. Rządzą nią co najmniej dwa rodzaje konwencji. Nie możemy bowiem usłyszeć ekspresywności (na przykład) *Lamentu Ariadny*, o ile nie potrafimy usłyszeć go najpierw jako muzyki – o ile, innymi słowy, nie jesteśmy wykształconymi muzycznie słuchaczami, którzy zostali wprowadzeni w kulturę muzyczną, której częścią jest Monteverdi. A ta obejmuje, poza innymi rzeczami, internalizację pewnych konwencji

muzycznych. W dodatku musimy być oswojeni ze specyficznymi dla naszej kultury konwencjami ekspresji emocji w muzyce. Ekspresywność „*Lasciate-mi morire*” opiera się nie tylko na konturze linii melodycznej, lecz także na podobieństwie tej linii – linii opadającej – do opadającego mówionego głosu człowieka wyrażającego przygniecenie żalem. Skoro jednak opadanie mówionego głosu w wyrazie żalu jest kwestią konwencji, a nie zdeterminowaną biologicznie cechą ekspresji, słuchacz, który nie zinternalizował tej konwencji, nie rozpozna ekspresywności linii muzycznej, jakkolwiek utalentowany byłby to odbiorca. Słuchacz bowiem, choć usłyszy kontur muzyczny, nie będzie postrzegał podobieństwa wobec zachowania ekspresywnego, ponieważ zachowanie ekspresywne, o którym mowa, jest dla niego nieznanne – nie jest częścią jego repertuaru. Zatem nazywając ekspresywność (*expressiveness*) konturową „naturalną”, chcemy tylko powiedzieć, że jej „konwencjonalny” aspekt jest relatywny względem szerszego zespołu konwencji niż tylko konwencje ekspresywności muzycznej, nie zaś, że jest to naturalne w sensie bycia postrzeganym przez jakiegoś hipotetycznego, „naiwnego” słuchacza, wolnego od czegokolwiek z wyjątkiem biologicznego wyposażenia słuchowego. W muzyce takiej ekspresywności (*expressiveness*) nie ma, bez względu na to, czy występuje gdziekolwiek indziej.

Aby dokładnie zrozumieć ten punkt widzenia, należy pamiętać o rozróżnieniu pomiędzy słyszeniem kompozycji muzycznej X a słyszeniem zestawu dźwięków, które zostały przekształcone (*made into*) w wykonanie X. Słyszenie dźwięków, które sopran, wiolonczela i klawesyn wykonują w trakcie *Lamentu Ariadny*, niekoniecznie jest tym samym, co słyszenie *Lamentu Ariadny*. Mój pies, z tego, co mi wiadomo, jest w stanie usłyszeć całą gamę dźwięków wydawanych w trakcie wykonania *Lamentu*. Istnieje jednak zupełnie oczywisty sens słowa „słyszeć”, zgodnie z którym nie powiedzielibyśmy, że mój pies słyszał utwór Monteverdiego (choć istnieje także inny, całkowicie oczywisty sens, zgodnie z którym moglibyśmy powiedzieć, że tak się właśnie stało). Załóżmy, że słuchacz spoza kultury zachodniej, zupełnie w nią niewprowadzony, „słyszy” wykonanie X jakiejś kompozycji muzycznej. W pewnym oczywistym sensie nie słyszy on X, ale zestaw dźwięków, które mają dla niego całkiem inne znaczenie niż to, które mają dla ucha zachodniego. Dźwięki te mogą, oczywiście, być przez niego słyszane jako nacechowane wyrazowo (*expressive of*) emocjami, jeśli ich konfiguracja przypomina jego własne zachowania emocjonalne lub przypadkowo stosuje się do konwencji ekspresywnych jego kultury muzycznej. Nie usłyszał jednak X, nie usłyszał ekspresywnych (*expressive*) własności X. A nas interesują tutaj tylko własności ekspresywne

(*expressive*), które posiada kompozycja muzyczna – nie zaś te, które może posiadać zestaw dźwięków związanych z jej wykonaniem – słyszana przez kogoś zupełnie niewprawnego w słuchaniu muzyki w kulturze zachodniej.

2.

Po dokonaniu tych wszystkich zastrzeżeń mogę już teraz przeciwstawić sobie naturalną i konwencjonalną ekspresywność (*expressiveness*) w muzyce, nie obawiając się, że nie zostaną zrozumiane. W związku z tym przeciwstawieniem z naszej teorii ekspresywności muzycznej (*expressiveness*) wyłania się teza etnomuzykologiczna, której potwierdzenie lub zaprzeczenie ma bezpośrednie znaczenie dla prawdopodobieństwa całej teorii.

Tym więc, co chcemy zrobić, jest zbadanie prawdopodobieństwa naszej podwójnej teorii ekspresywności. *Gdyby* ekspresywność w muzyce była całkowicie naturalna, oczekivalibyśmy, że zachodni słuchacz postrzegałby ekspresywność (*expressiveness*) jakiejkolwiek muzyki świata. Gdybyśmy odnaleźli styl muzyczny spoza naszej własnej kultury, który, jak moglibyśmy niezależnie ustalić, byłby ekspresywny (*expressive*), sprawdzilibyśmy hipotezę naturalną, słuchając muzyki i weryfikując naszą zdolność postrzegania lub nie jej jakości ekspresywnych. Gdybyśmy nie mogli ich postrzegać, przynajmniej stwierdzilibyśmy, że eksperyment wskazał hipotezę naturalną jako mniej prawdopodobną, hipotezę konwencjonalną zaś – jako bardziej prawdopodobną, choć, jak sądzę, nie uznalibyśmy naszego eksperymentu za rozstrzygający. I odwrotnie: gdybyśmy *moгли* postrzegać tę ekspresywność, wnieslibyśmy, że hipoteza naturalna została potwierdzona, konwencjonalna zaś – ukruszona, choć nie, być może, obalona.

Gdyby zaś ekspresywność w muzyce była całkowicie konwencjonalna, byłoby odwrotnie. Niepowodzenie w usłyszeniu ekspresywności nieznanej muzyki, uznanej niezależnie za ekspresywną, wskazywałoby na większe prawdopodobieństwo hipotezy konwencjonalnej, a mniejsze – hipotezy naturalnej. Z kolei powodzenie w usłyszeniu ekspresywności wspierałoby hipotezę naturalną, a brak sukcesu – konwencjonalną.

Jednak w przypadku naszej teorii sytuacja nie jest tak jednoznaczna, ponieważ określa ona ekspresywność w muzyce jako częściowo naturalną, a częściowo konwencjonalną. Niepowodzenie w postrzeganiu ekspresywności nieznanej muzyki rzuciłoby cień na naturalny komponent teorii, jednak powodzenie w tym względzie nie podważyłoby komponentu konwencjonalnego – rezultat byłby bowiem równoznaczny z brakiem cech ekspresywnych konwencjonalnie oraz z obecnością takich cech, których nie potrafimy odebrać, ponieważ

nie potrafimy „odczytać” ich konwencji. Nasza teoria wydaje się implikować, wobec tego, że w przypadku nieznanej muzyki, podobnie jak w przypadku naszej własnej, gdy jest ekspresywna, jakości ekspresywne powinny być dla nas, częściowo, oczywiste (*apparent*) – to znaczy te, które są naturalne.

Zapomnieliśmy jednak, że nawet naturalna ekspresywność (*expressiveness*) jest oparta na konwencji – konwencji regulującej zachowania ekspresywne w kulturze oraz na konwencjach muzycznych, które stanowią warunek inteligentnego, doceniającego słuchania. Stąd niemożliwość „odczytania” ekspresywności nieznanej muzyki, niezależnie uznanej za ekspresywną, sama z siebie nie podważa naturalnego komponentu naszej teorii. Może bowiem być tak, a moim zdaniem jest to bardzo prawdopodobne, że nie udaje nam się nie tylko odczytanie konwencji ekspresywności muzycznej, lecz także odczytanie tych konwencji, które w pierwszym rzędzie umożliwiają słyszenie dźwięków jako muzyki. A jeśli nie możemy usłyszeć muzyki tak, jak powinna być ona słyszana, nie możemy postrzegać naturalnej ekspresywności, która w niej tkwi, bardziej niż ktoś, kto nie słysząc „wewnętrznych głosów”, może postrzegać naturalną ekspresywność użyzoną kwartetowi smyczkowemu przez szczególnie ekspresywny pasaż wioli. Najlepiej będzie pokazać to, rozważając konkretny przykład.

3.

Muzyka północnych Indii – a myślę tutaj konkretnie o ragach (*rāga*) – wydaje się być muzyką, w której ekspresywność gra rolę zasadniczą. Nazwa „raga” odnosi się zarówno do improwizowanej kompozycji muzycznej, jak i do ogólnego „tematu” czy też serii tonalnej, która tworzy jej „temat” muzyczny. Dla moich rozważań ważne jest to, co na temat ich struktury (*germs*) pisze Walter Kaufmann w *The Ragas of North India*: „Pośród ogromnej liczby rag każda ma swój własny, charakterystyczny nastrój (*rasa*)”⁹⁶. Kaufmann porównuje te nastroje czy stany emocjonalne zarówno do ethosu muzyki greckiej, jak i do osiemnastowiecznej doktryny afektów, sugerując dodatkowo rodzaj „eksperymentu”, który moglibyśmy przeprowadzić w trakcie słuchania. Píše:

Nie wydaje się konieczne, aby wskazywać na podobieństwo pomiędzy *rasa* a ethosem w starożytnej Grecji lub innym zjawiskiem w muzyce renesansu lub baroku na Zachodzie, a szczególnie koncepcją afektów (*Affektenlehre*) późnego

⁹⁶ „Each large number of ‘rāgas’ has its own characteristic mood (*rasa*)”. Walter Kaufmann, *The Ragas of North India*, Indiana University Press, Bloomington 1974, s. VI.

wieku osiemnastego. Aby dowieść, że użycie ustalonej skali rzeczywiście kreuje pewną *rasa*, proponuję eksperyment. Wybieramy skalę, która może się składać z dowolnej liczby stopni. Założmy, że mamy pięć nut C, E, F#, A, B(c) [...] Jeśli będziemy improwizować przez chwilę, posługując się tymi pięcioma tonami, zaobserwujemy, że został stworzony pewien nastrój, który – choć całkiem wyrazisty (*distinct*) – nie daje się opisać słowami. Jeśli po tym, jak *rasa* została ustalona, nagle użyjemy innej nuty, na przykład Eb lub F, zauważymy [...] jak całkowicie niszczy to wcześniej wprowadzony nastrój⁹⁷.

To jest taki właśnie rodzaj eksperymentu, który, jak można sobie wyobrazić, nadawałby się do zbadania hipotezy konwencjonalno-naturalnej. (Kaufmann, na to wychodzi, wydaje się przekonany do jakiegoś rodzaju naturalnej teorii ekspresywności [*expressiveness*], ponieważ jego sugestia jest taka, że cokolwiek naiwny słuchacz z Zachodu – jego praca skierowana jest do uszu zachodnich – od razu rozpoznałby jakąkolwiek zmianę w *rasa*, czyli w charakterze emocjonalnym, którą wywołałaby nawet delikatna zmiana w radze). Zauważmy jednak, że eksperyment Kaufmanna jest – już od początku – pełen zmienności. Podejrzane wydają się twierdzenia na temat ekspresywności (*expressiveness*), które opierają się na jakościach ekspresywnych, „trudnych do opisanie słowami” – nieopisywalne bowiem staje się często licencją dla niezrozumiałego.

Aby ocenić, czy nasz hipotetyczny słuchacz słyszy zmianę w nastroju, a nie jedynie zmianę w muzyce – czyli zmianę w *rasa*, a nie wyłącznie w radze – musimy nalegać na odpowiedź werbalną, która wskaże, jaki nastrój panował przed zmianą muzyczną i po jej wprowadzeniu. Jeśli nie otrzymamy choć tyle, będziemy zawsze podejrzewać, że relacja ze „zmiany jednego nieopisywalnego nastroju na inny” mogła być tylko uświadomieniem zmiany w tym, jak muzyka brzmi, a nie każda zmiana w brzmieniu muzyki jest zmianą w nastroju muzycznym, o ile nie założy się tego w definicji, a w takim przypadku zrelacjonowana zmiana nastroju niewiele nam mówi. Curt Ducasse przekonywał kiedyś, że każda zmiana w percepcji jest ipso facto zmianą w „dostarczanych uczuciach” bez względu na to, jak jest niewielka: „określona w każdym przypadku, szczególna dla danej sytuacji i nieposiadająca szczególnej nazwy [...]”⁹⁸. Kaufmann wydaje się podążać za przykładem Ducasse’a, co gwarantuje, że każda zmiana w radze pociąga za sobą zmianę w *rasa*, wiąże się

⁹⁷ Ibidem, s. 10.

⁹⁸ Curt J. Ducasse, *Art, the Critics, and You*, Bobbs-Merrill, The Library of Liberal Arts, New York 1955, s. 53–54.

to jednak z kosztem całkowitej trywializacji pojęcia *rasa*, tak jak Ducasse trywializuje pojęcie uczucia. W swojej chęci zademonstrowania związku pomiędzy ragą a *rasa* Kaufmann zamierza, jak widać, *upewnić się*, że jego „eksperyment” odniesie sukces, zakładając, że zmiana dźwięku pociąga za sobą zmianę nastroju: słysząc zmianę dźwięku, słyszysz zmianę nastroju. Akceptacja tego założenia będzie oznaczała, że twierdzenie o tym, iż ragi północnych Indii posiadają jakości ekspresywne (*expressive qualities*), zostaje zredukowane do zera, ponieważ automatycznie oznacza to, że posiadają jakości muzyczne. Nie jest to jednak to, co ma na myśli Hindus, gdy mówi, że dana raga jest spokojna, nie bardziej niż my, gdy mówimy, że wolna część *Eroiki* jest pełna żalu (*grief*).

Spróbujmy to uogólnić. Wyobraźmy sobie, że wykonujemy dla nieobeznanej publiczności zachodniej ragę o specyficznej ekspresji emocjonalnej – powiedzmy ragę Shri (*Shri rāg*), która, mówi Kaufmann, jest „tajemnicza, łagodna i często opisywana jako medytacja na temat miłości oraz nostalgicznego, modlitewnego nastroju wczesnego wieczoru”⁹⁹.

Co możemy wywnioskować, skoro – co, jak sądzę, jest niewykluczone – *Shri rāg* nie będzie niosła dla nas, przynajmniej na początku, tego samego znaczenia emocjonalnego, jakie będzie mieć dla widowni hinduskiej? Konstatacja, że nie odczytujemy jej konwencji emocjonalnych, wydaje się bezpieczna. Ale czy jest? Przede wszystkim jest bardzo mało prawdopodobne, że odczytujemy jakiegokolwiek związane z nią konwencje muzyczne; mówiąc bardziej zwyczajnie – jest niewykluczone, że słyszymy dźwięki, ale nie muzykę. Dla niewprawnego ucha każda raga przedstawia ogólnie ten sam nastrój: rodzaj egzotycznego zastygnięcia (by zacytować zdanie z pewnego filmu detektywistycznego: „ma to nie więcej sensu niż chińska muzyka”). Łatwo zrozumieć, dlaczego, jeśli zastanowimy się przez chwilę nad naturą muzyki indyjskiej. Zacytujmy jeszcze raz Kaufmanna:

Sztuka muzyki Indii rozwinęła się całkowicie w obszarze monofonicznej modalności i, z wyjątkiem pewnych przykładów współczesnej popularnej muzyki filmowej, nie wpłynęły na nią w sposób zauważalny harmoniczne tendencje muzyki zachodniej [...] Ten orientalny nacisk na horyzontalne rozszerzenie muzyki spowodował powstanie muzyki niezwykle bogatej w skalę, motywy, formuły melodyczne oraz subtelne udoskonalenia, które aż do czasów współczesnych były stosunkowo mało doceniane na Zachodzie¹⁰⁰.

⁹⁹ Walter Kaufmann, op. cit., s. 281.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 1.

Istotne wśród owych „subtelnych udoskonaleń” (i sprawiające zachodniemu słuchaczowi wiele kłopotu) było wprowadzenie interwałów mniejszych niż pół tonu (który stanowi najmniejszy interwał w zachodnich skalach i tonacjach) oraz glissanda w górę i dół skali, które choć stanowią marginalną cechę kolorystyczną muzyki zachodniej, są rzadko używane do czegokolwiek poza wywołaniem efektu humorystycznego¹⁰¹.

Zachodnie ucho, karmione horyzontalną lub (przynajmniej) wertykalną polifonią (to jest: harmonią), ma naturalną tendencję, aby odczytywać muzykę indyjską harmonicznie lub polifonicznie, na czym oczywiście traci. Nastawione, aby mikrotony słyszeć jedynie jako „egzotyczną kolorystykę”, ponosi kompletną porażkę, nie słysząc ich tak, jak powinny być słyszane w tej muzyce – jako istotny komponent strukturalny. Jest naturalne, jak sądzę, że jeśli muzyka nie rozwija się wertykalnie, to, jeśli ma się rozwijać, będzie się rozwijała horyzontalnie. Naturalne czy nie, tak dzieje się z muzyką Indii. Jednak słuchacz zachodni, od początku przyzwyczajony do muzyki, która, przeciwnie, rozwijała się wertykalnie, będzie słuchał wertykalnie i słyszał „braki”. Ponadto jako niezdolny, aby słuchać horyzontalnie we właściwy sposób – niezdolny, w tym wypadku, aby nadać mikrotonom ich strukturalny sens – nie będzie potrafił usłyszeć melodycznego bogactwa, które czyni monofoniczną muzykę pełną pomimo jej czysto horyzontalnej natury.

Jeśli jednak ucho zachodniego słuchacza nie radzi sobie ze słyszeniem tego, co ożywia sztukę muzyczną Indii, to jak mogłoby odczytać naturalną nawet ekspresywność, która może w niej tkwić? Naturalna ekspresywność jest ekspresywnością wynikającą z konturu muzycznego. Kontur muzyczny osiągany jest dzięki wektorowi sił horyzontalnych i wertykalnych. Jednak kontur muzyczny w muzyce Indii wynika tylko z jednego elementu – horyzontalnego. (Wyłączam tutaj z rozważań to, jaką rolę w muzyce Zachodu i muzyce Indii odgrywa rytm – a w obu przypadkach jest ona oczywiście niepoślednia). Jeśli nie jest się przygotowanym, aby usłyszeć całą złożoność horyzontalną, trudno zakładać, że usłyszysz się kontur muzyczny, który może wpływać na ekspresywność monofonicznej kultury muzycznej, takiej jak indyjska. To, co dla zachodniego ucha wydaje się trywialne lub uchodzi niezauważone, może stanowić samą esencję kompozycji monofonicznej.

¹⁰¹ Mam na myśli to, że interwał mniejszy niż pół tonu nie figuruje w zachodniej kulturze muzycznej. Instrumentalista smyczkowy (*string player*) rozróżnia, jak wiemy, przykładowo, między A# (ais) i Bb(b); strój równomiernie temperowany musi zaś zwiększać lub zmniejszać czyste interwały. Nie jest to jednak czytelne z perspektywy struktury; nie pełni to funkcji estetycznej, lecz tylko techniczną (która niewątpliwie ma estetyczne konsekwencje). To, co słyszymy, to półtony, które są czasami „poprawiane” przez wykonawcę lub mechanizm strojący, rozpoznający mniejsze odległości.

Widzimy teraz, że niepowodzenie w usłyszeniu ekspresywności indyjskich rag może wynikać zarówno z niepowodzenia w usłyszeniu naturalnej ekspresywności konturu muzycznego, jak i z fiaska w odczytaniu ekspresywnych konwencji muzycznych. Wobec tego porażka w postrzeganiu jakości ekspresywnych, sama w sobie, nie czyni hipotezy naturalnej mniej prawdopodobną. Nie możemy oczekiwać, aby zachodnie ucho mogło od razu usłyszeć ekspresywny kontur muzyki indyjskiej, podobnie jak nie możemy oczekiwać, aby Aborygen dostrzegł ekspresję w naszkicowanej przez Rembrandta twarzy – nie dlatego, że nie uda mu się odczytać konwencji ekspresywnej, ale przede wszystkim dlatego, że nie uda mu się odczytać konwencji obrazkowej.

Skąd mamy wiedzieć, czy udało nam się usłyszeć to, co jest do usłyszenia w indyjskich ragach? Nie wystarczy założyć, że nam się to nie udało po prostu dlatego, że nie usłyszeliśmy ich ekspresywności (*expressiveness*). To z miejsca dyskwalifikuje dowody na rzecz teorii naturalnej ekspresywności (*natural expressiveness*). Jeśli szczęśliwie usłyszeliśmy muzyczny kontur utworu, a jego ekspresywność jest, częściowo, funkcją podobieństwa konturu do zachowania ekspresywnego, jak twierdzi nasza teoria, wówczas powinniśmy móc „odczytać” ekspresywność, kiedy „odczytujemy” kontur, zakładając jedynie, że zachowanie ekspresywne znajduje się w naszym repertuarze. Jeśli nie możemy go usłyszeć, teoria zostaje sfalsyfikowana lub przynajmniej uznana za mniej prawdopodobną. Jeśli nie istnieje kryterium udanego odbioru konturu muzycznego, niezależnej od udanej percepcji naturalnej ekspresywności (*natural expressiveness*), wówczas teza, że naturalna ekspresywność jest rezultatem percepcji konturu, przepada z kretesem. Albo, by ująć to inaczej, lecz ani trochę bardziej pochlebnie, twierdzenie, że fiasko odczytania ekspresywności jest samo w sobie niepowodzeniem odczytania konturu, uprawomocnia naszą tezę, lecz za cenę jej trywializacji.

4.

A może neutralnego terytorium trzeba szukać nie w muzyce, ale w Naturze? Nie wszyscy postrzegamy tę samą, wspólną muzykę, lecz z pewnością wszyscy postrzegamy ten sam, wspólny świat. A cóż dźwięki niemuzyczne mogą nam powiedzieć o ekspresywności muzycznej?

Możemy skłaniać się ku twierdzeniu, że jeśli dwie kultury wyrażają swoje emocje w podobny sposób, wówczas można by oczekiwać, że na poziomie modelu konturowego dałoby się znaleźć taką samą ekspresywność w tych samych dźwiękach „naturalnych”: żałobną w gwiździe pociągu (pociągu amerykańskiego, nie europejskiego, którego gwizd jest wysoki i wesoły raczej niż niski

i natchniony), radosną w śpiewie ptaków i tak dalej. Nie mam wątpliwości, że na tej zasadzie dałoby się ustalić jakieś porozumienie – na przykład: korelację pomiędzy wysokością a energią.

Jednak intrygująca trudność w interpretacji danych na temat różnych kultur ujawnia się także i tutaj. Mogłoby się bowiem zdawać, że nasza percepcja dźwięków niemuzycznych nie jest całkowicie pozbawiona wpływów muzycznych. Na przykład: obok mojego domu mieszka ptak, którego nazwałem „ptakiem Bachem”, ponieważ jego śpiew, tak jak go słyszę, zaczyna się pierwszymi czterema nutami z tematu Bachowskiej małej fugi organowej¹⁰².

PRZYKŁAD 22

Bach, *Mała fuga na organy w C*



Ale co słyszy Hindus, którego ucho odżywiane było mikrotonami? Tony, które wydaje ptak, są dalekie od idealnej czy też równomiernie temperowanej triady durowej w tempie 4/4. Zostałem jednak tak ukształtowany muzycznie, by półton słyszeć jako najmniejszy możliwy interwał, i gdy tylko nadarzy się okazja, dźwięki naturalne słyszę jako oparte na półtonach i całych tonach¹⁰³. Hindus z kolei nie słyszy półtonu jako najmniejszej możliwej odległości, nie ma więc powodu, aby sądzić, że odległość między trzecim a czwartym dźwiękiem u ptaka Bacha słyszy on jako triadę durową. Podczas gdy moja świadomość muzyczna próbuje dopasować śpiew ptaka Bacha do odpowiedniej notacji zachodniej, opartej na wielkich i małych sekundach, indyjska dusza muzyczna próbuje włączyć go w świat mikrotonów. Czy Hindus słyszy radosny wydźwięk śpiewu ptaka Bacha? A dlaczego miałby go słyszeć? Nie słyszy on w nim tej samej „muzyki”, którą słyszę ja. Nie powinienem oczekiwać, aby słyszał wesołość w śpiewie ptaka Bacha, tak jak nie powinienem oczekiwać, by słyszał radość Bachowskiej fugi. Do tego potrzebowałby bowiem mojej kultury muzycznej, a z postawionej hipotezy wynika, że jest jej pozbawiony.

Aby posłużyć się podobnym przykładem, weźmy fragment z Earla Robinsona *The Lonesome Train*, w którym kompozytor imituje smutny dźwięk

¹⁰² Autorstwo Bacha wobec tych fug bywa kwestionowane, ja jednak wolę zaufać kompozytorowi i zachować nazwę „ptak Bach”.

¹⁰³ Moja argumentacja w tym miejscu została zasugerowana przez nieopublikowany artykuł Richarda Nortona o początkach polifonii.

gwizdu pociągu (patrz przykład 23). Nie dość, że gwizd pociągu brzmi jak czysta temperowana tercja molowa, to jeszcze interwał pomiędzy dźwiękami

PRZYKŁAD 23

Earl Robinson, *The Lonesome Train*

The musical score is for the song "The Lonesome Train" by Earl Robinson. It is written in 2/4 time and G major. The score includes vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and an Orchestra part.

Vocal Parts:

- Soprano:** (hold NN sound) Hum
- Alto:** (hold NN sound) Hum
- Tenor:** hear that whis-tle for miles a- round, cry-ing Free - - - dom!
- Bass:** hear that whis-tle for miles a- round, cry-ing Free - - - dom!

Orchestra:

- slow cresc.** (first system)
- Free - - dom.** (second system, repeated for all voices)
- s** (third system, piano)
- pp** (fourth system, pianissimo)

The score is divided into four systems. The first system shows the vocal entries and the orchestra's "slow cresc." The second system shows the vocalists singing "Free - - dom." The third and fourth systems show the vocalists continuing the phrase, with the orchestra providing accompaniment, including a piano section marked "s" and a pianissimo section marked "pp".

wypełniony jest glissandem. Jak Hindus słyszy nasz gwizd pociągu? I czy mamy powód, by sądzić – skoro nie słyszy go jako motywu „westchnienia” w muzyce zachodniej, jak z pewnością widział to Robinson – że postrzega go jako wyraz smutku?

Stawiam te pytania, aby zasugerować, że na dźwięki, które słyszymy w „naturalnych”, wpływa (do jakiego stopnia – to kwestia do ustalenia) nasza kultura muzyczna. Wobec tego „naturalnych” dźwięków nie możemy traktować jako pola testowego dla teorii ekspresywności (*expressiveness*) w całości wolnego od wpływu konwencji. A skoro tak, to myliliśmy się, sądząc, że odwołując się do dźwięków „naturalnych”, możemy przetestować hipotezę konturu bez naruszania modelu konwencjonalnego. Można by sądzić, że o ile nie mówimy o muzyce, o tyle możemy być wolni od wpływu kultury i konwencji muzycznej; a skoro „naturalne” dźwięki nie są muzyką, to jakiejkolwiek jakości ekspresywne w nich słyszymy, nie mogą być one rezultatem konwencji wyrazowych. Tak się jednak nie dzieje. Jeśli żałosność gwizdu pociągu słyszymy jako część smętku tercji molowej, który narzuca nam nasze wychowanie muzyczne (jak pokazuje *The Lonesome Train*), to słyszymy ją w związku z tą samą konwencją, która powoduje, że słyszymy smutek w molowo zaaranżowanej *Marsyliance*.

Wobec powyższego porównywanie sposobu, w jaki słuchacze z różnych kultur opisują cechy ekspresywne (*expressive features*), które postrzegają w „naturalnych” dźwiękach, sprawia, przynajmniej w pewnym stopniu, wiele trudności. Te zaś udaremniają próby sformułowania konkluzji dotyczących emocjonalnej ekspresywności w muzyce na podstawie porównań międzykulturowych. Wbrew temu, co można by sądzić, nasze postrzeganie dźwięków „naturalnych” zachodzi pod wpływem naszej percepcji dźwięków muzycznych. Nie będę udawał, że wiem, *jaki jest* zasięg tego wpływu. Mogę sobie jednak wyobrazić, że praca koncepcyjna, która jest w tym zakresie do wykonania, mogłaby rzucić światło na ten pozostający w cieniu i niezgłębiony obszar, na którym spotykają się muzyka i „realność”.

5.

Konkluzja z tej krótkiej wycieczki na obce terytoria jest taka, że wyciąganie wniosków samo w sobie jest zadaniem ryzykownym. Sukces w odczytaniu ekspresywności (*expressiveness*) obcej muzyki mógłby wzmocnić hipotezę naturalną. Niepowodzenie jednak – które, jak sądzę, jest rezultatem znacznie pewniejszym – nie powie nam nic, dopóki nie będziemy pewni, że w pełni posiadliśmy umiejętność słuchania, konieczną w kulturze muzycznej, o której

mówimy. Czy taka biegłość jest w ogóle możliwa? Nie jest to jasne. Uzasadnienia konstatacji, że jako ludzie jesteśmy związani z kulturą – z danym okresem historycznym i z danym obszarem kulturowym – są nam dobrze znane. Nie miejsce tu, aby wdawać się w metafizyczne szczegóły tych uzasadnień. Musi nam wystarczyć stwierdzenie, że przełamywanie barier kulturowych jest co najmniej niezwykle trudne, a konkluzje płynące z tak ryzykownych działań także najeżone są trudnościami.

przekład Małgorzata A. Szyszkowska

Ton, tekst i tytuł

1.

Powracam teraz, zgodnie z obietnicą złożoną w rozdziale VIII, do relacji między muzyką a tekstem; jest tu bowiem jeszcze wiele do powiedzenia. Punktem wyjścia czynię założenie, że muzyka czysto instrumentalna podlega szeregowi zasadniczych rozróżnień dotyczących jej ekspresywności. Zgodnie z moją argumentacją rozróżnienia te są skutkiem podobieństw między muzyką a ekspresywnym zachowaniem ludzi, a także, po części, skutkiem różnorodnych „konwencji” muzycznych. Do tej pory nie zająknąłem się jednak ani słowem o namacalnym wkładzie materiałów pozamuzycznych – przede wszystkim tekstów oraz tytułów literackich bądź programowych – w tworzenie ekspresywnego charakteru muzyki. Muzyczne opracowania tekstów słownych od zarania zachodniej polifonii stanowiły stale powracające wyzwanie w praktyce kompozytorskiej, a muzyka opatrzona tytułami i (przynajmniej prymitywnymi) programami pisana była przynajmniej od wieku siedemnastego, jeśli nie wcześniej. Zarówno teksty, jak i tytuły postrzegano jako blisko powiązane z ekspresywnymi mocami muzyki. Z tego względu wypada nam rozważyć te powiązania z należytą dozą uwagi. Badanie to pozwoli, jak sądzę, rzucić dodatkowe światło na hipotezę dotyczącą ekspresywności, którą tu stawiam, a nawet ją poprzeć. Jednocześnie hipoteza ta pozwoli lepiej spojrzeć na wkład tekstu i tytułu w ekspresywność muzyki, niż to dotąd było możliwe. Pogląd, który tu zaprezentuję, będzie dość staroświecki, ponieważ (jak w przypadku poprzednich rozważań) sądzę, że (przynajmniej) jeden z wczesnonowoczesnych pisarzy miał coś wartościowego do powiedzenia na omawiany temat; moim celem zaś jest nie tyle wyciągać nowe wnioski, ile przywołać stare i odświeżyć je warstwą nowej filozoficznej farby.

„Normalny” sposób patrzenia na relację między kompozytorem a opracowywanym przezeń tekstem albo tytułem, o ile taka norma w ogóle istnieje, przedstawia mi się mniej więcej następująco: kompozytor ma tekst, powiedzmy – wiersz o fiołku, albo ma pomysł, żeby napisać uwerturę wyrażającą

ciemne, burzliwe nastroje Hebryd. Z tekstem w ręku albo wizją morskiego krajobrazu w głowie wymyśla sobie muzykę stosowną do założonego zadania – muzykę, innymi słowy, wyrażającą opracowywany tekst czy też tytuł. Chciałbym ustalić z góry, że będzie mnie tu interesowało to, co można opisać jako emocje czy nastroje związane z tekstami czy tytułami, gdyż tematem moich rozważań jest ekspresywność. Chcę więc powiedzieć, że „normalny” sposób patrzenia kompozytora na emocjonalny wydzźwięk opracowywanego tekstu czy tytułu jest następujący: najpierw odkrywa on emocję czy nastrój, emocje czy nastroje, tekstu czy tytułu, a potem wynajduje muzykę, która wyraża (*is expressive of*) daną emocję czy nastrój, dane emocje czy nastroje. Mówiąc inaczej: jeśli kompozytor wykonał swoją pracę należycie, ekspresywność (*expressiveness*) muzyki pasować będzie do ekspresywności (*expressiveness*) tekstu czy tytułu.

Tu chciałbym zaproponować inny pogląd, który – jak miemam – rzuca więcej światła na problem ekspresji muzycznej. Nie chodzi tu o to, że „normalny” punkt widzenia jest błędny, jest on po prostu niekompletny. Sugestia, którą chciałbym tu wysunąć, pochodzi z bardzo mało znanego artykułu napisanego przez nieco bardziej znanego kompozytora i krytyka Johanna Adama Hillera, członka formacji, którą dziś muzykolodzy nazywają szkołą berlińską. Jej rozkwit przypada na lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte osiemnastego wieku i stanowi ważne artystyczne i estetyczne ogniwo łączące style barokowy i klasyczny. (Gluck, moim zdaniem, pozostawał pod wpływem tego ruchu, o czym świadczą jego opracowania ód Friedricha Gottlieba Klopstocka). Artykuł Hillera, do którego się odwołuję, nosi tytuł *Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik* [Esej o naśladowaniu natury w muzyce] i został ogłoszony drukiem w 1754 roku w muzycznym periodyku tamtych czasów, redagowanym przez Friedricha Wilhelma Marpurga „Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik”¹⁰⁴. O ile mi wiadomo, esej ten nigdy nie został przedrukowany ani przetłumaczony na angielski.

2.

Podążając za tradycją oświeceniową, Hiller stara się dowodzić estetycznego charakteru muzyki na podstawie hipotez o jej prapoczątkach. Tymczasem jednak idea, że źródło muzyki leży w naśladowaniu dźwięków natury – idea

¹⁰⁴ Johann Adam Hiller, *Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik*, w: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, hrsg. Friedrich Wilhelm Marpurg, J.J. Schützens, Berlin 1754, s. 515–543. Jestem wdzięczny Williamowi Waite’owi z Uniwersytetu Yale, który jeszcze w czasach, gdy studiowałem muzykologię, jako pierwszy zwrócił moją uwagę na esej Hillera.

rozpowszechniona w wiekach siedemnastym i osiemnastym – zostaje z miejsca odrzucona. To w sobie samym człowiek odnajduje źródło muzyki.

Z czego – pyta Hiller – składa się muzyka? Z dźwięków. Gdzie znaleźć dźwięki? Czy nie są tak naturalne dla człowieka, że wyróżnia go to właśnie, iż jest w stanie wydobywać je na życzenie i to bez patrzenia na wzorec do naśladowania?¹⁰⁵

Muzyka zatem wyrasta z wokalnych wypowiedzi człowieka. Ale to w przejawianiu się uczuć, nie zaś pojęć, tkwi pierwotne źródło muzyki.

Rozum zajmuje się obrazami lub ideami, serce – uczuciami [...] Rozumowi przychodzi z pomocą mowa, gdy trzeba zakomunikować jego idee innym ludziom. Serce [zaś] jest proste: dźwięk, westchnienie wystarczy mu do wyrażenia danej emocji w całości¹⁰⁶.

Przystawszy na to utarte rozróżnienie pomiędzy ekspresją emocjonalną i kognitywną, Hiller konkluduje, że „uczucia [...] wyrażane jedynie przez dźwięki [wokalne] są podstawą muzyki”¹⁰⁷, tym samym przyjmując wersję tego, co znamy jako językową teorię źródeł muzyki – teorię, której zwolennikami były postaci tak różne jak Jean-Jacques Rousseau, Richard Wagner i Herbert Spencer. Teoria ta głosi, że muzyka ma swe źródła w nacechowanych emocjonalnie tonach pierwotnej mowy albo w jakimś rodzaju protojęzyka emocji, podobniejszego raczej do muzyki niż do artykułowanej mowy, w którym to protojęzyku źródła swe miałyby i muzyka, i język¹⁰⁸. Skoro źródła muzyki leżą w języku, w ludzkiej wypowiedzi, i ponieważ źródłem tym jest raczej emocjonalna niż racjonalna część ludzkich wypowiedzi – oczywistym wnioskiem do wyciągnięcia przez kogoś takiego jak Hiller, całkowicie skazanego na popełnienie sofizmu genezy¹⁰⁹ (*genetic fallacy*), jest stwierdzenie, że muzyka jako taka, muzyka w swych najbardziej charakterystycznych i wzorcowych

¹⁰⁵ Ibidem, s. 520.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 521.

¹⁰⁸ W sprawie omówienia tej teorii i jej dalszych losów por. Peter Kivy, *Charles Darwin on Music*, „Journal of the American Musicological Society” 1959, Vol. 12, No. 1; idem, *Herbert Spencer and a Musical Dispute*, „The Music Review” 1962, Vol. 23.

¹⁰⁹ W literaturze spotyka się następujące spolszczenia tego terminu: *błąd pochodzenia*, *błąd genetyczny* lub *błąd źródła*. Najbardziej jednoznaczną propozycją zdaje mi się jednak sformułowanie *sofizm genezy*, za którego ukucie we wspólnej dyskusji nad tą kwestią dziękuję Michałowi Tomaszowi Godziszewskiemu (przyp. tłum.).

przejawach, musi być muzyką wokalną oddaną „wyrażaniu” emocji. I to jest, w rzeczy samej, wniosek, który wyciąga Hiller.

Jak zatem ma się dokonać to zjednoczenie muzyki z tekstem? (Hiller myśli tu w pierwszym rzędzie o muzycznym opracowywaniu poezji). Jak kompozytor muzyki wokalne podchodzi do swej pracy? Przede wszystkim – zaczyna od muzycznego oddania naturalnej melodii przynależnej słowom. W recytowaniu poezji, zdaniem Hillera, tkwi „swego rodzaju melodia, prawdziwy fundament, na którym winno się budować muzykę [...]”¹¹⁰. Naśladując tę melodię naturalną, muzyka podpada pod ogólne pojęcie sztuki jako naśladowania; a że owa melodia naturalna jest naturalnym językiem emocji, naśladując ją, muzyka tym samym spełnia swoje powołanie jako sztuka ekspresywna *par excellence*. Pomysł, że w recytacji poezji tkwi „melodia naturalna” i że zadaniem muzyki jest uchwycenie tej melodii, nie jest, rzecz jasna, wynalazkiem Hillera, ale – o czym przekonał się w rozdziałach otwierających niniejszą pracę – pojawia się w siedemnastym wieku w spekulacjach kompozytorów Cameraty florenckiej, którzy pracowali nad pierwszymi operami. Nie wiem, czy Hillerowi znani byli ci kompozytorzy, ich muzyka albo ich manifesty estetyczne. W każdym razie poglądy te były szeroko rozpowszechnione w całym wieku siedemnastym i w pierwszej połowie wieku osiemnastego. Przykładów na to przytoczyliśmy już dosyć, Hiller mógł więc przebierać w dostępnych źródłach. Tak czy inaczej jego oryginalność leży w tym, co miał do powiedzenia później.

Hiller, podobnie jak przynajmniej niektórzy spośród wczesnych przedstawicieli językowej teorii ekspresywności muzycznej, sądził, że poprzez naśladowanie naturalnej melodii mowy muzyka może wzbudzać emocję w słuchaczu. Tym samym dowodził, że i on był pod silnym wpływem paradygmatu ekspresywności muzycznej opartego na wzbudzaniu emocji. Kością niezgody z wczesnymi przedstawicielami tej koncepcji jest kwestia, jakiego rodzaju emocje mogą być wzbudzane. Nieprzypadkowo posłużyłem się liczbą pojedynczą, pisząc o „emocji” w teorii Hillera. O ile wielu z siedemnasto- i osiemnastowiecznych zwolenników teorii językowej, których poglądy analizowaliśmy, myślało, że muzyka poprzez naśladowanie mowy wzbudza poszczególne emocje – miłość, nienawiść, smutek, strach i tak dalej – o tyle Hiller, przeciwnie, sądził, że efektem muzyki była jedna niezróżnicowana emocja muzyczna. „Uczucie wzbudzane przez dźwięki [muzyczne – uzupeł. P.K.] jest nam nieznane [to znaczy: przez nas nienazwane – przyp. P.K.], ale wywołuje w nas przyjemność i to wystarczy”¹¹¹.

¹¹⁰ Johann Adam Hiller, op. cit., s. 516.

¹¹¹ Ibidem, s. 523.

Stwierdzenie, że muzyka „wywołuje” przyjemność, jest oczywiście niegroźnym truizmem, skoro sprowadza się do mało odkrywczej czy kontrowersyjnej tezy, że lubimy, a w każdym razie niektórzy z nas lubią, muzykę. Ale że muzyka wzbudza w nas jakąś wyjątkową emocję muzyczną – szczególnie przypadek dobrze znanej teorii, że sztuka wzbudza wyjątkowe „emocje estetyczne” – jest, jak mi się zdaje, poglądem niemożliwym do utrzymania i od dawna porzuconym przez większość filozofów sztuki z powodów, których powtórne wyliczanie w tym miejscu byłoby nudne i zbędne. (Wystarczy, jak sądzę, pozostawić czytelnikowi do rozważenia, czy z jego doświadczenia wynika, że słuchaniu muzyki albo słuchaniu tego samego utworu w różnych momentach, albo chociaż podczas słuchania danego utworu w danym momencie towarzyszy zawsze jedna i ta sama emocja). Z tych względów chciałbym wprowadzić poprawkę do stanowiska Hillera, który powinien raczej wysnuć tezę, że muzyka jest *ekspresywna* w sensie niespecyficznym: emocjonalna bez emocji albo że jest ekspresywna, choć niewyrażająca niczego w szczególności.

Jak zatem muzyka może osiągnąć emocjonalną jednoznaczność (*emotive explicitness*)? Jak, wedle Hillera, może przejść od ogólnie rozumianej ekspresywności do wyrażania strachu, radości, smutku czy czegokolwiek? Odpowiedź Hillera, jak już zapewne zgadliście, jest następująca: przez udział w pojęciowych możliwościach języka. Hiller wskazuje, że poezja jest w stanie przekazać poznawczy, rozpoznawalny aspekt emocji, tak że możemy potem powiedzieć: „oto miłość, oto smutek! Albo: tak mówi miłość, tak mówi smutek”¹¹². Tym samym muzyka, zdolna jedynie do wyrażania jednego uogólnionego uczucia, musi uszczegółowiać się dzięki służbie słowu. Tym samym, kończy swój wywód Hiller, „jeśli muzyka pragnie być zrozumiała [...] nie znajdzie lepszego pomocnika niż mowa”; są one, jak to ujmuje, „jak brat i siostra”¹¹³.

Nie jest jasne, czy w osiemnastym wieku Hiller był powszechnie czytany (albo nawet znany) poza obszarem Niemiec. W każdym razie poglądy bardzo podobne do Hillerowskich pojawiają się kilka lat później u zaprzysięgłego wroga Hume’a – Jamesa Beattie’ego, a konkretnie w jego *Essays on Poetry and Music* (1762). Beattie, tak jak Hiller, uważa muzykę czysto instrumentalną za rodzaj ekspresywnej niemowy – trudno tu nie ulec pokusie posłużenia się sformułowaniem Langer – „symbolu niedopełnionego”¹¹⁴ (*unconsummated*

¹¹² Ibidem, s. 525.

¹¹³ Ibidem, s. 524.

¹¹⁴ Przyjmuję tu rozwiązanie translatorskie wytrawnego znawcy myśli Langer, Krzysztofa Gućzalskiego, por. idem, *Znaczenie muzyki – Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Musica Iagiellonica, Kraków 2002, s. 104–105 (przyp. tłum.).

symbol). „Ponieważ, o ile się nie mylę – przypuszcza Beattie – ekspresja muzyki bez poezji jest nieostra i wieloznaczna; a ponieważ tak jest – tę samą melodię można czasem powtarzać do każdej zwrotki dłuższej ody czy ballady”¹¹⁵. Albo, raz jeszcze, a zarazem dobitniej:

A jednak jest zasadniczo prawdą, że Poezja jest najbardziej bezpośrednią i najdokładniejszą interpretatorką Muzyki. Bez jej pomocy nawet o najlepszym utworze muzycznym, słyszonym po raz pierwszy, można powiedzieć, że coś znaczy, ale trudno by nam było powiedzieć, co. Może skłaniać serce do wrażliwości: ale poezja, albo język, byłaby niezbędna, żeby rozwinąć tę skłonność w prawdziwą emocję, skupiając fantazję na jakichś określonych i poruszających ideach. Dobrze zagrana dobra symfonia instrumentalna jest jak mowa wygłoszona przez oratora starannie, ale w nieznanym języku; może nas nieco poruszyć, ale nie przekazuje nam żadnego określonego uczucia; mowa może i nas niepokoi albo wzrusza, albo koi, ale czyni to w sposób bardzo niedoskonały, ponieważ nie wiemy, dlaczego: śpiewak, biorąc tę samą melodię i dodając do niej słowa, natychmiast przekłada ową mowę na nasz własny język; wtedy znika cała niepewność, wyobrażeń wypełniają określone idee i określone emocje biorą w posiadanie serce¹¹⁶.

Teraz, jeśli porównać pogląd Hillera (czy też Beattiego) na relację między tonami a tekstem (czy tytułem) z tym, co na początku określiłem mianem poglądu „normalnego”, dostrzeżemy, do jakiej to „małej rewolucji kopernikańskiej” doszło w estetyce muzyki. Wedle stanowiska „normalnego” muzyka, łącząc się z wypełnionym jakościami wyrazowymi tekstem, zostaje zaprojektowana tak, by była „stosowna”; wedle stanowiska Hillera zaś muzyka zjawia się jako rodzaj pozbawionej formy, proteuszowo zmiennej ekspresywnej gliny, na której dopiero kontakt z tekstem odcisnie szczegółowe jakości wyrazowe.

Jestem pewien, że „rewolucja” Hillera posunęła się za daleko, trudno bowiem zrozumieć, jakim to sposobem, wedle jego stanowiska, muzyka mogłaby kiedykolwiek *nie pasować* wyrazowo do tekstu, skoro mając jakiekolwiek własności wyrazowe, miałyby je z tekstu, któremu towarzyszy. Wiemy jednak dostatecznie dobrze, że istnieją przykłady – doskonale znane przykłady – w których napotykamy dysproporcję pomiędzy wyrazowymi własnościami

¹¹⁵ James Beattie, *The Philosophical and Critical Works*, Vol. 1, Georg Olms, Hildesheim–New York 1975, s. 463.

¹¹⁶ Ibidem, s. 465.

muzyki i nastrojem słów. Nie od dziś krytykuje się msze Haydna za to, że radość muzyki nie zgadza się ze smutkiem i powagą uczuć religijnych. Niezależnie od stanowiska Hillera ani krzta bojaźni zawartej w „Kyrie eleison” nie przedostała się do muzyki Haydnowskiego *Paukenmesse*.

PRZYKŁAD 24

Haydn, *Missa in tempore belli* (*Paukenmesse*)

Allegro moderato
SOPRANO SOLO

p

Ky - ri - e - lei - son, e - lei - son.

ORCHESTRA

p

Ky - ri - e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Haydn, gdy pytano go, dlaczego jego muzyka kościelna tak często jest tak beztrojska, miał odpowiedzieć: „Bo ilekroć myślę o mym Bogu – śmieję się z radością”. Cały urok tej riposty Haydna nie odwróci jednak uwagi od faktu, że na płaszczyźnie estetycznej *Missa in tempore belli* nie jest odpowiednia do emocjonalnej zawartości „Kyrie eleison”, a muzyka *Mszy Nelsonskiej* (na przykład) – jest. Tyle na temat Hillerowskiego poglądu, że muzyka jest rodzajem bezkształtnego ekspresywnego kitu, który dopasowuje się do wyrazu *dowolnego* tekstu – co nie znaczy, że w stanowisku Hillera nie ma cienia racji. Wręcz przeciwnie, w tej jego „rewolucji” z pewnością coś jest. O relacji między ekspresywnością muzyczną a tekstem czy tytułem nie możemy bowiem myśleć na zasadzie „jednokierunkowej ulicy”, jak chce tego stanowisko „normalne”. Hiller i Beattie mają rację, jak sędzę, dostrzegając, że tekst opracowany muzycznie wpływa na ekspresywność muzyki; mają też rację, dopa-

trując się w języku czynnika „ukonkretniającego”. Ich błąd tkwi w proporcjach. Teraz spróbuję sprawdzić, czy dałoby się stworzyć lepsze niż u Hillera i Beattiego połączenie obu składników, przy zachowaniu Hillerowskiej „rewolucyjnej” intuicji.

3.

Wracam teraz do hipotezy ekspresywnej (*expressive hypothesis*), której starałem się bronić w niniejszej pracy. Sugerowałem, że muzykę słyszymy jako (powiedzmy) wyrażającą smutek (*expressive of*) bardzo często – a myślę tutaj o muzyce „czysto” instrumentalnej – dzięki temu, że jest ona w jakiś sposób pokrewna ekspresywnemu konturowi ludzkiego głosu czy ciała na mocy, wedle mojej nomenklatury, „konwencjonalnych” skojarzeń ekspresywnych. Lecz jaki stopień zniuansowania można osiągnąć, gdy rozróżnia się pomiędzy różnymi charakterami wyrazowymi, które przybierać mogą kompozycje instrumentalne? Z pewnością nie będą to rozróżnienia aż tak precyzyjne, jak te dotyczące [naturalnej] ekspresji człowieka; bez wątpienia jednak rozróżnienia te nie byłyby tak kapryśne i „subiektywne”, jak twierdzili sceptycy w rodzaju Hanslicka czy Gurneya. Takty otwierające *Symfonię g-moll* Mozarta są z pewnością melancholijne, smutne albo poważne i z pewnością nie żwawe, beztróskie, tryskające energią albo radosne. Rozróżnienia te są zgrubne – lecz bez wątpienia istnieją. Hiller i Beattie zatem przesadzili, kreśląc obraz muzyki czysto instrumentalnej jako pozbawionej jakiegokolwiek możliwej do bliższego określenia ekspresji; mieli jednak rację, dostrzegając rodzaj wyrazowej próżni (*expressive vacuum*), mieli także rację, dostrzegając jeden z możliwych sposobów jej wypełnienia.

Alan Tormey mówi o „wyrazowej niejednoznaczności” dzieł sztuki¹¹⁷. Czysto instrumentalna muzyka jest, do pewnego stopnia, „wyrazowo niejednoznaczna” – co zasadniczo odkrył Hiller, przeceniając jedynie stopień owej niejednoznaczności. Rzeczona niejednoznaczność musi powstać wszędzie tam, gdzie wskazówki wyrazowe są ograniczone, jak to jest w przypadku dzieł sztuki. Złożoność ludzkiej ekspresji – zakres jej repertuaru, bogactwo ilości – tworzy bowiem znacznie bardziej szczegółową paletę jakości wyrazowych, niż to możliwe do oddania w dziele sztuki, choćby i bardzo rozbudowanym. Uściślając, Tormey zwraca uwagę na „intencjonalny” charakter [naturalnej] ekspresji człowieka, który kontrastuje mocno z „pozbawionym

¹¹⁷ Alan Tormey, op. cit., s. 133 i nast.

intencji” charakterem ekspresji artystycznej. Chciałbym rozważyć tę myśl dokładnie.

Tormey przekonuje, że ekspresja jest „intencjonalna”, przez co rozumie, że „intencjonalność jest charakterystyczna dla tych stanów osoby, które można wyrazić, a nieobecna jest w stanach, których wyrazić niepodobna”¹¹⁸. Emocje mają swoje przedmioty intencjonalne, tak rzeczywiste, jak wyobrażone. Boję się duchów, smutno mi z powodu śmierci psa sąsiadki, jestem przybity brakiem widoków na Nagrodę Nobla i tak dalej. Przedmioty intencjonalne każdej z tych emocji – odpowiednio: duchy, śmierć psa sąsiadki, brak widoków na Nobla – w istotny sposób pomagają określić te emocje z precyzją. Często to, co cię złości, powie mi dokładnie, jaka jest natura żywej przez ciebie emocji; to, co sprawia, że jesteś przybita, pozwala mi rozróżnić stan depresyjny w rodzaju melancholii od zaburzenia neurotycznego i tak dalej. Sztuka jednak, przekonuje Tormey, pozbawiona jest tych przedmiotów intencjonalnych, które umożliwiają rozróżnienie owych subtelniejszych odcieni wyrazowych:

Ekspresywne „gesty” sztuki często pojawiają się w przestrzeni estetycznej, która pozbawiona jest dosłownego kontekstu i przedmiotów intencjonalnych. Ta właśnie nieobecność lub nieuchwytność przedmiotów intencjonalnych staje na przeszkodzie wysiłkom krytyki, by rozwiać wątpliwości i wydobyć niedwuznaczną jakość wyrazową w dziele sztuki¹¹⁹.

Oczywiście bywa tak, że w sztukach *przedstawieniowych* pojawiają się konteksty intencjonalne. O ile tego rodzaju konteksty pozwolą jednoznacznie określić rodzaj emocji wyrażonych w dziele – będzie można powiedzieć, że udało się obejść wieloznaczność wyrazową. Tormey jednak przestrzega nas przed wyciąganiem tego rodzaju wniosków, jako że, jak przekonuje, operacja taka zasadza się na pomyleniu wyrazu przedstawionych w dziele postaci z ekspresją samych dzieł.

W dziełach sztuk przedstawieniowych możemy i winniśmy odróżniać pomiędzy własnościami wyrazowymi *dzieła* jako takiego i tymi, które zawarte są lub przedstawione *w dziele* [...] O *Dawidzie* Berniniego powiedziano, że wyraża on skoncentrowaną i natężoną stanowczość. To jednak mylące. Nie dzieło wyraża tę

¹¹⁸ Ibidem, s. 17.

¹¹⁹ Ibidem, s. 136.

jakość, lecz Dawid. Dzieło Berniniego przedstawia „Dawida wyrażającego natężoną stanowczość”¹²⁰.

Nie jest mi z tym stanowiskiem po drodze; uważam bowiem, że stanowi ono próbę nazbyt szczegółowego wyznaczenia granicy pomiędzy ekspresywnością dzieł (*expressiveness of works*) i ekspresjami (*expressions*) poszczególnych postaci przedstawionych w tych dziełach. Bez wątpienia wszak w wielu wypadkach przedstawiona ekspresja danej postaci przekłada się bezpośrednio na ekspresję całości dzieła. Tormey z pewnością ma rację, zmuszając nas do wprowadzenia tego rozróżnienia i przestrzegając, iż z tego, że X przedstawia Y jako wyrażający ϕ , nie wynika, że X wyraża ϕ . Nie wynika z tego nawet i to, że przedstawianie Y jako wyrażającego ϕ wykazuje jakąkolwiek tendencję, by przyczyniać się do faktu, iż X wyraża ϕ . Mimo wszystko często jest jednak tak, że przedstawienie Y w X jako wyrażającego ϕ ma bezpośredni udział w fakcie, iż X wyraża ϕ . (Któż zaprzeczy, że bijące od Laokoona umęczenie przyczynia się do tego, iż *Grupa Laokoona* wyraża umęczenie). O ile zakres, w którym emocjonalny wyraz poszczególnych postaci przedstawionych buduje emocjonalny wyraz całości dzieła, o tyle kontekst intencjonalny dzieł przedstawieniowych pomaga obejść ekspresywną niejednoznaczność sztuki.

Nie zamierzam rozbudowywać tu tej argumentacji, chciałbym raczej skupić się na pewnym szczególe. Zakładam, że kontekst intencjonalny sztuki przedstawieniowej w ogóle nie pomaga odmalować ekspresywności dzieł sztuki, a to z powodu podanego przez Tormeya – że założenie odwrotne prowadziłoby do pomieszania ekspresywności dzieła z ekspresją przedstawionych w nim postaci. Będę w tym miejscu przekonywał, że w konkretnych przykładach muzycznych opracowań tekstów takie zastrzeżenie nie obowiązuje. W takich przypadkach – a w każdym razie w przypadku bardzo wielu spośród tych najbardziej znanych – tekst, owszem, dostarcza intencjonalności, która służy ukonkretnieniu ekspresywności muzyki, ponieważ *nie ma tu rozróżnienia pomiędzy postacią a dziełem: między ekspresją a ekspresywnością*.

Mogę zilustrować to za pomocą przykładu już przytaczanego, mianowicie „Kyrie eleison” z *Mszy Nelsonskiej* Haydna. Wyobraź sobie, czytelniku, że zagrałem ci instrumentalny wstęp, a ty nie wiedziałeś, że mamy do czynienia z mszalnym „Kyrie” i że następnie wyposażylem cię w tę oto krytyczną „głosę”: „wyraża przejętego bojaźnią chrześcijanina, który w wielkim udręczeniu woła o litość i ocalenie”.

¹²⁰ Ibidem, s. 138.

PRZYKŁAD 25

Haydn, *Msza Nelsonska*

Allegro moderato

ORCHESTRA

The image shows a musical score for the Orchestra of Haydn's Nelson Mass, marked 'Allegro moderato'. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and is in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system continues the string textures. The third system introduces a piano (p) dynamic in the Cello/Double Bass part. The fourth system shows further developments in the string parts, including some melodic lines in the Violins and Viola.

Przypuszczam, że zgodziłbyś się ze mną co do określenia muzyki jako pełnej udręki i bez wątpienia przystałbyś przynajmniej na przypisanie tej muzyce kategorii emocji ciemniejszych, takich jak boleść, bojaźń, żal – a na pewno nie kategorii obejmującej dobry humor, wesołość, radość i optymizm. Lecz w momencie, w którym słyszysz chór wchodzący ze swym wołaniem „Kyrie eleison” – twoje postrzeganie ekspresywności muzycznej musi się bez wątpienia odmienić.

Dzieje się tak dlatego, że w tej chwili śpiew chóru słyszysz jako wypowiedź specyficznie ludzką; a to, co jest tu wypowiedzane, to chrześcijańskie

PRZYKŁAD 26

Haydn, *Msza Nelsonska*

The image shows a musical score for the Kyrie section of Haydn's Nelson Mass. It features five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Orchestra. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in G major and 4/4 time, with a forte (f) dynamic. They sing the text "Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son,". The orchestral part is in the same key and time, also marked forte (f), and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

wołanie o zmiłowanie i zbawienie. Dodaj do tego tekstu jeszcze jego tytuł – msza ta jest także znana jako *Missa in Angustiis* – a nagle ów bardziej uszczegółowiony opis emocjonalny (*emotive description*) przestaje wydawać się wymysłny albo niemożliwy do spełnienia w muzyce. Tekst, razem z jego kontekstem intencjonalnym, nadał muzyce ową konkretność wyrazową, której muzyka ta – jako muzyka czysto instrumentalna – nie posiada.

Pozwolę sobie podać jeszcze jeden przykład. Często stwierdzano, że aria Cherubina „Non so più” z pierwszego aktu *Wesela Figara* jest doskonałą ewokacją erotycznej miłości nastolatka. W tym zapierającym dech w piersiach fragmencie Cherubino zaczyna z impetem, nie zostawiając nawet chwili na jakiegokolwiek instrumentalne wstępy. Zwróć uwagę w szczególności na te wyborne wprost „wtrącenia” sekcji dętej, które jak krótkie, wybuchowe orgazmy punktuja partię wokalną.

PRZYKŁAD 27

Mozart, *Wesele Figara*, akt I

Allegro vivace

2 Clarinetti in B

2 Fagotti

2 Corni in Es

Allegro vivace
con sord.

I Violino

II Violino

Viola

(div.)

Cherubino

Violoncello

Contrabasso

Non so piu co-sa son, co-sa fac-cio, or di fo-co-o-ra so-no di ghiac-cio, o-gni

Gdyby muzyka ta istniała wyłącznie jako kompozycja instrumentalna, jestem pewien, że opis fragmentów granych przez instrumenty dęte jako erotycznych czy orgastycznych wszyscy uznalibyśmy za czyste wymysły – romantyczne brednie. Jednak muzyka ta w mariażu z tekstem, śpiewana przez tę postać w tej właśnie sytuacji dramatycznej – to wszystko, czego nam trzeba, by uznać ten opis za stosowny; a kto raz poznał Cherubina i *Wesele Figara*, ten, jestem przekonany, nie może słyszeć „Non so più” inaczej niż jako utwór naładowany erotyzmem, nawet jeśli by go wykonano w wersji czysto instrumentalnej (jak to się potem często zdarzało w aranżacjach na zespół dęty, które zawsze mnożyły się po tym, jak jakaś aria odniosła sukces w operze).

Ale – może paść zaraz zarzut – przestroga, by nie mylić postaci przedstawionych z dziełami, poszła w niepamięć: co Cherubino albo wypowiadający słowa „Kyrie eleison” wyraża w świecie dzieła – to jedno, a co wyraża samo dzieło – to drugie. Tutaj jednak, zdaje mi się, wspomniana przestroga nie ma zastosowania. Nie ma tu rozdziału pomiędzy ekspresywnością dzieła i tym, co „wyraża” nadawca wypowiedzi. Częścią ogólnej ekspresywności dzieła jest po prostu wypowiedzenie „Kyrie eleison” przez chór. Nie ma tu żadnego „przedstawienia” jak w przypadku *Dawida* Berniniego. Muzyka wokalna z konieczności słyszana jest jako wypowiedź człowieka, niezależnie od tego, czy jesteśmy w stanie zidentyfikować postać mówiącą, jak (powiedzmy) w *Królu olch* czy *Śmierci i dziewczynie* Franza Schuberta, czy też gdy istnieje „implikowany” mówca, czy też, jak w przypadku mszy Haydna, mówcy. Efekt ten zostaje wzmocniony, o ile widzimy wykonanie na żywo i możemy obserwować, jak wykonawcy oddają mu się bez reszty, i nieco osłabiony, jak sądzę, gdy słuchamy nagrania. W każdym razie pokusa, by znaleźć rozróżnienie pomiędzy ekspresją indywidualną muzycznego „mówcy” (czy to rzeczywistego, czy implikowanego) i ekspresywnością dzieła muzycznego, jest nieznaczną. Oczywiście nie zamierzam twierdzić, że nie istnieją okoliczności, które uzasadniałyby dokonywanie rozróżnień z rodzaju tego, które Tormey przeprowadza pomiędzy tym, co wyraża sam Dawid, a ekspresywnością *Dawida* Berniniego. Poza granicami przedstawień dramatycznych nie jest jednak łatwo dokonywać takich rozróżnień. Gdy „chłopiec” w *Królu olch* Schuberta wyraża (*expresses*) lęk przed nadprzyrodzonym, wyraża (*expresses*) to, śpiewając muzykę Schuberta, która, skłonny byłbym twierdzić, wyraża (*is expressive of*) ten lęk częściowo dzięki obecności kontekstu intencjonalnego, którego dostarcza ballada Johanna Wolfganga Goethego. Gdzie jednak wbić klin, który miałby rozdzielić to, co wyraża ów „chłopiec”, od tego, co wyraża całe dzieło? Dzieło to nie tylko akompaniament fortepianowy; nie możemy powiedzieć: „Śpiewak portretuje chłopca, który wyraża lęk przed nadprzyrodzonym, ale lęk przed nadprzyrodzonym nie jest wyrażany przez dzieło – to jeszcze coś innego”. Na dzieło składają się bowiem i akompaniament fortepianowy, i partia wokalna śpiewana z wyrazem przez baryton, który portretuje w ten sposób chłopca wyrażającego lęk przed nadprzyrodzonym oraz słowa Goethego – wszystko to należy do dzieła Schuberta. A dzieło to wyraża lęk przed nadprzyrodzonym w danym miejscu po prostu dlatego, że zbiegają się tam wszystkie te elementy.

W tym miejscu można wysunąć następującą obiekcję. Stwierdzenie, że *dzieło* wyraża lęk przed nadprzyrodzonym, nie jest tożsame ze stwierdzeniem, że lęk ów wyraża *muzyka*. Pieśń bowiem to coś więcej niż muzyka: to także

słowa. Czy zatem nie podmieniliśmy tu przedmiotu rozważań? Od początku miała być mowa o tym, jak tekst wpływa na ekspresywność *muzyki*. Dotąd jednak pokazaliśmy tak naprawdę, w jaki sposób teksty współtworzą ekspresywność dzieł sztuki, których częścią jest muzyka i w których *muzyka* zachowuje dowolną ekspresywność, którą cechowałaby się (lub nie) niezależnie od tekstu.

Sklonny byłbym się z tym zgodzić. Pokazałem, jak ekspresywną wieloznaczność dzieł muzycznych obejść można poprzez dodanie tekstu lub tytułu, po części poprzez nałożenie kontekstu intencjonalnego na medium, które w pozostałych okolicznościach pozbawione jest intencji. Przez „dzieła muzyczne” rozumiem utwory, takie jak: sonaty, symfonie, poematy symfoniczne, pieśni, msze, motety, opery, oratoria i wszelkie inne formy, o których zwykle myśli się jako o formach muzycznych. Nie mam zamiaru przedstawiać definicji „formy muzycznej” czy też „dzieła muzycznego”, ograniczam się do podania wyżej wymienionych przykładów paradygmatycznych i dodam tylko, że oczywiście pojawią się przypadki graniczne, takie jak „melodramat” (muzyczny akompaniament słowa mówionego) czy utwory w rodzaju niemych filmów z towarzyszeniem pianina, gdzie muzyka gra rolę, jednak nie taką, abyśmy dzieła tego typu uznawali za „dzieła muzyczne”.

4.

Wyjaśnienie relacji zachodzącej pomiędzy ekspresywnością muzyki i ekspresywnym charakterem tekstów czy tytułów, z którymi może być łączona, musi liczyć się z następującymi czterema „faktami” krytyki muzycznej:

- a) Istnieją takie opracowania muzyczne tekstów, które są, wedle zgodnej opinii krytyków, źle dopasowane do wyrazowego charakteru tychże tekstów; słynnym przykładem byłaby tu aria Glucka „Che farò senza Euridice” w jego *Orfeuszu i Eurydyce*.
- b) Istnieją też opracowania, które – wedle zgodnej opinii krytyków – są dobrze dopasowane do ekspresji ich tekstów.
- c) Badania muzykologiczne, zwłaszcza z zakresu twórczości Bacha i Händla, ujawniły praktykę powtórnego używania muzyki pierwotnie skomponowanej do jednego tekstu jako opracowania innego tekstu bez szwanku dla stosowności wyrazowej, nawet gdy „ekspresja” obu tych tekstów jest w sposób dość oczywisty odmienna, jak na przykład gdy Händel wykorzystuje włoski świecki duet kameralny w opracowaniu słów „For unto us a child is born...” w *Mesjaszu* (co wyjaśnia, jak mało precyzyjna w swej wymowie jest muzyka).

- d) Istnieją przypadki, w których opisy muzyki w języku emocji (opisy emocjonalne) formułowane przez krytyków na temat utworów muzyki wokalne wykraczają znacznie dalej poza to, co ktokolwiek mógłby przyjąć jako opis muzyki „czysto” instrumentalnej i gdzie, mimo to, opisy te zdają się adekwatne.

Konkluzją, do której teraz przechodzę, będzie ponowny przegląd tych czterech „prawd” w świetle, jakie rzuca na nie moja koncepcja. Twierdzę, że spośród trzech wyżej naszkicowanych stanowisk, to jest: mojego własnego, stanowiska nazwanego „normalnym” i głoszonego przez Hillera stanowiska skrajnej niedookreśloności, tylko moje własne stanowisko poradzi sobie ze wszystkimi czterema „faktami”.

- a) Wedle stanowiska „normalnego” niedopasowanie muzyki do tekstu da się wyjaśnić całkiem łatwo. Kompozytor po prostu wybrał muzykę o danym charakterze ekspresywnym, by opracować tekst o charakterze wobec niej odmiennym i do niej nieprzystającym. Muzyka Glucka jest muzyką „radosną”, a tekst Ranieriego Calzabiego jest „smutny”. Wedle stanowiska Hillera, które można nazwać stanowiskiem „skrajnej niedookreśloności” albo „umiarkowanej określoności”, w zależności od tego, czy ktoś skłonny jest opisać szklankę jako do połowy pełną, czy do połowy pustą, niedopasowanie tekstu widziane jest, podobnie jak w świetle stanowiska „normalnego”, jako złe dobranie ekspresywnego charakteru muzyki do ekspresywnego charakteru tekstu, przy czym rozumie się, że ekspresywny charakter muzyki jako takiej jest „grubo ciosany” w porównaniu z subtelnością rozróżnień możliwych do wprowadzenia przy określaniu ekspresji ludzi czy też ekspresywnego charakteru wypowiedzi językowej.
- b) Wedle stanowiska „normalnego”, oczywiście, stosowność muzyki do tekstu jest równie łatwa do wyjaśnienia. Kompozytor wybrał muzykę o charakterze ekspresywnym dopasowaną do takiegoż charakteru tekstu. Wedle stanowiska Hillera stosowność zostaje wyjaśniona przez to, że tekst nadaje ekspresywny charakter muzyce. A wedle stanowiska „umiarkowanej nieokreśloności” muzyka z grubsza pasuje do tekstu, który jeszcze to dopasowanie wygładza.
- c) Dla stanowiska „normalnego” ponowne wykorzystanie muzyki musi stanowić twardy orzech do zgryzienia. Jest to bowiem stanowisko sformułowane w dobie romantyzmu, kiedy niewiele wiadomo było o siedemnasto- i osiemnastowiecznych praktykach kompozytorów, którzy swobodnie czerpali nie tylko z własnego, ale i z cudzego dorobku.

Ponadto podejrzewam, że dla romantyków takie ponowne wykorzystanie wcześniej skomponowanej muzyki do opracowania tekstu nigdy nie mogło doprowadzić do dopasowania charakteru ekspresywnego – co jest poglądem po prostu fałszywym i to wedle każdego znanego mi kryterium oceny, jakie można by zastosować. W istocie, część muzyki osiemnastowiecznej podziwianej w wieku dziewiętnastym za wyrazową wierność tekstowi – na przykład muzyka Glucka – była właśnie rezultatem tego typu przywłaszczeń. Wedle stanowiska „normalnego” trzeba by albo odpuścić „dokładność dopasowania” muzyki do tekstu i przekonywać, że muzyka może być ponownie wykorzystywana w sposób stosowny, tylko dlatego że stopień dopasowania jest na tyle luźny, iż może pomieścić wiele różnych tekstów, albo razem z romantykami przekonywać, że wędrownka jednej muzyki od tekstu do tekstu rzadko, o ile kiedykolwiek, przynosić może dobre rezultaty jako oczywiste pogwałcenie muzy i godny ubolewania aspekt „wczesnej” muzyki wokalne, odpowiedzialny za znaczną część braku jej spójności wyrazowej – co byłoby znanym, choć według mnie całkowicie zdyskredytowanym poglądem na styl muzyki siedemnastego i osiemnastego wieku.

Hiller poradziłby tu sobie znacznie lepiej: z wyjaśnieniem ekspresywnego dopasowania tej samej muzyki do dowolnie wybranego tekstu nie miałby bowiem więcej trudności niż z wytłumaczeniem, jakim sposobem kwarta mleka mieści się do naczyń o różnych kształtach. I to właśnie jest *reductio ad absurdum* jego skrajnego stanowiska. Moje własne, bardziej umiarkowane stanowisko głosi, że muzyka czyni zgrubne, ale wyczuwalne rozróżnienia wyrazowe, które doprecyzowywane są potem przez teksty i tytuły. W odróżnieniu od poglądu „normalnego” stanowisko moje radzi sobie z wyjaśnieniem ponownego wykorzystania muzyki w różnych kontekstach ekspresywnych tak długo, jak są one dostatecznie podobne; jednak w odróżnieniu od stanowiska Hillera albo Beattiego nie jest otwarte na tyle, by dopuścić stosowność muzyki *Requiem* Verdiego jako akompaniamentu libretta *Księcia studenta*.

- d) Wreszcie musimy skonfrontować się z problemem nieco bardziej drobiazgowych opisów ekspresji muzycznej, które czasem irytują muzycznych purystów, ale które, jak zaczynam teraz sądzić, nie są pozbawione pewnych podstaw. Jak możemy wyjaśnić ten fenomen „emocjonalnej szczygółowości”? Muzyczni twardogłowi mogą (jak sam miałem daw-

niej w zwyczaju) po prostu odrzucać takie opisy jako wymysły krytyków i muzyczny nonsens. Teraz wydaje mi się, że taka postawa stoi w sprzeczności z powszechnym doświadczaniem estetycznym muzyki. Wszelako romantyczny pogląd, że muzyka bez żadnej pomocy tekstowej zdolna jest do subtelnych różnicowań wyrazowych, stanowi, co do tego mam pewność, wymysł krytyków i muzyczny nonsens. Zostało nam jeszcze stanowisko nakreślone przez Hillera i Beattiego w wieku osiemnastym i zmodyfikowane tak, by muzyce przypisać jakąś pozytywną rolę w tworzeniu rozróżnień wyrazowych, a tekstowi – rolę „precyzyjnego dostrojenia”¹²¹. Zamiarem moim było rozwinąć tu to stanowisko w kategoriach intencjonalności.

5.

Słowo konkluzji. Mogłem pozostawić wrażenie, jakobyśm sądził, że każdą muzykę cechuje jakiś określony charakter wyrazowy, choćby tylko mocno zbliżony do [naturalnej] ekspresji człowieka czy ekspresywności języka. Wręcz przeciwnie, uważam, że znaczna część muzyki nie ma żadnego rozpoznawalnego charakteru ekspresywnego. I gdy taka muzyka towarzyszy tekstowi, to jakikolwiek byłby charakter wyrazowy całości, nadany musi zostać przez tekst, mniej więcej tak jak wyobrażali to sobie Hiller i Beattie w odniesieniu do każdego rodzaju muzyki. To właśnie wyjaśnia, jak ta sama muzyka może towarzyszyć wielu różnym wierszom tekstu poetyckiego, jak na przykład w pieśni stroficznej, nie prowadząc z konieczności do jakiejś zauważalnej nieodpowiedniości między tekstem i tonem. Co więcej, w tym wypadku miarą kunsztu kompozytora byłoby nie to, na ile potrafił stworzyć muzykę idealnie dopasowaną ekspresywnie do ekspresji każdego wersu opracowywanego wiersza, co może być niemożliwe, ale to, że udało mu się zaprojektować muzykę pozbawioną jakiegokolwiek charakteru ekspresywnego i pozwolić wierszowi dokonać reszty. Do tego rodzaju, jak sądzę, należy znaczna część muzyki ludowej, podobnie rzecz ma się z chórami protestanckimi i gregoriańskimi. Oczywiście nie jest to realizacja Wagnerowskiego ideału, który wciąż pewnie przyświeca kompozytorom muzyki artystycznej w ich podejściu do tekstu. Na ile

¹²¹ Komentując ten punkt, Nelson Goodman słusznie, jak sądzę, zasugerował, że czasem można odwrócić sytuację: tekst emocjonalnie nieookręślony może czasem zyskać na szczegółowości dzięki opracowaniu muzycznemu o bardziej szczegółowej ekspresji. Na przykład zatem Mozart nadawałby wypowiedziom Królowej Nocy ów histeryczny ton, którego jej teksty, wyabstrahowane od opracowania muzycznego, w żadnym razie nie posiadają.

ideał ten ma zastosowanie w muzyce, było kością niezgody już w przeszłości, odkąd kompozytorzy i teoretycy rozważali relacje pomiędzy tonami a tekstem. Spór ten, świadomie czy też nie, nie traci na aktualności i dziś, w ramach praktyki kompozytorskiej i w osądzie smaku muzycznego.

przekład Jan Czarnecki

Całe to piękno

1.

Celem tego rozdziału jest przedstawienie możliwego zarzutu względem ogólnej teorii ekspresywności muzycznej zaprezentowanej w poprzednich rozdziałach oraz próba odparcia go. Zarzut ten stanowi, że nawet jeśli zaproponowana teoria ekspresywności jest w dużej mierze poprawna, to jest całkowicie trywialna. Aby bowiem nazwać coś dziełem sztuki Φ , gdzie „ Φ ” oznacza własność nietrywialną, posiadanie Φ musi być bezpośrednio związane z naszą oceną dzieła. Jeśli jednak nie jest bezpośrednio związane z naszą oceną „czystej”, pozbawionej tekstu i programu muzyki instrumentalnej, oznacza to, że muzyka ta ma tę własność ekspresywną lub jej nie ma; nie jest ani lepsza, ani gorsza przez to, że jest smutna, wesoła lub jakakolwiek inna. Wobec tego smutek, szczęście czy inna ekspresywna własność muzyki to własności trywialne, a teoria, która je wyjaśnia – teoria trywialna – pozostaje bez znaczenia dla filozofii sztuki.

Tak wygląda ten zarzut w skrócie. Nie jest jednak jasny na tyle, by można go było w sposób przekonujący odeprzeć, a to oznacza, że trzeba przyrzeć mu się dokładniej. Przede wszystkim należy podkreślić, że zarzut, który tutaj postawiliśmy, nie jest jedynie zarzutem przeciwko teorii ekspresywności muzycznej (*expressiveness*) naszkicowanej w tej książce. Jest to, przynajmniej potencjalnie, zarzut przeciwko jakiegokolwiek koncepcji dotyczącej sytuacji nazywania utworu muzycznego smutnym, radosnym czy jakimkolwiek innym. Na przykład teoria wzbudzania, która mówi, że własności wyrazowe (*expressive*) muzyki są własnościami dyspozycyjnymi (*dispositional*), musi również wyjaśnić, w jaki sposób dyspozycje te są związane z byciem dobrą lub złą muzyką, zanim będziemy mogli uznać te własności za nietrywialne. Bardziej oczywiste jest, być może, to, jakie stanowisko zajęliby tutaj zwolennicy teorii wzbudzania. Istnieją pewne stany umysłu – na przykład przyjemne – które są z miejsca postrzegane jako dobre same w sobie. Istnieją też takie, które są dobre instrumentalnie [stanowią środek do osiągnięcia celu]. Muzyce zaś, jako zdolnej do ich wzbudzania, należałoby przypisać charakter właśnie instrumentalny.

Avison i Webb uważali, że muzyka może wzbudzić jedynie przyjemne emocje, nigdy nieprzyjemne. Avison pisze więc: „Myślę, że wszyscy zgodzą się, iż szczególną jakością Muzyki jest to, że wzbudza ona *społeczne i przyjemne uczucia* (*passions*), a *osłabia przeciwne*”¹²². Webb zaś potwierdza, że „jeśli istnieją uczucia, które nie znajdują się w zasięgu ekspresji muzycznej, to muszą to być uczucia całkowicie bolesne”¹²³. Jest wobec tego jasne, że wartość posiadania własności emocjonalnych opiera się na takich właśnie teoriach. Utwór muzyczny byłby lepszy dzięki posiadaniu jakichkolwiek własności ekspresywnych (*expressive property*), na które wskazują te teorie, ponieważ w zakresie, w jakim by je posiadał, mógłby wzbudzać w słuchaczu uczucia przyjemne. Jako że przyjemność jest dobra sama w sobie, moc jej wzbudzania jest w związku z tym tak samo dobra, choć oczywiście nie jest dobra sama w sobie. Jeśli jednak wesołość (powiedzmy) jest „obiektywną” własnością muzyki, a nie jej własnością przyczynową, nie jest w żadnym wypadku oczywiste, dlaczego muzyka miałaby być lepsza z powodu jej posiadania niż ze względu na nieposiadanie żadnej własności ekspresywnej. Wiemy, co jest dobre w wesołej osobie, ale co jest dobre w wesołym motywie?

W każdym przypadku związek między cechami ekspresywnymi (*expressive*) a wartością estetyczną *jest* problemem teorii konturu–konwencji (*contour-convention theory*). Musimy przyjrzeć mu się dokładniej.

Istnieją co najmniej dwa sposoby, aby przedstawić nasz problem. Tak jak ukazałem to wyżej, można ujmować go w kategoriach dwóch odrębnych rodzajów własności dzieła sztuki: tych wpływających na jego ocenę artystyczną i tych niewpływających. Te drugie uznawane są za „trywialne” ze względu na ów brak wpływu. Jednak dla tych filozofów, którzy z jakiegoś powodu chcieliby dokonać rozróżnienia między jakimś ezoterycznym „przedmiotem sztuki” (zmyślonym bądź rzeczywistym) a przedmiotem fizycznym (skała marmuru czy pigment na gipsie), nie byłby to najlepszy sposób ujęcia tej trudności. To, co w jednym ujęciu stanowi różnicę pomiędzy własnościami sztuki, które wpływają lub nie na ocenę dzieła sztuki, w innym ujęciu jest rozróżnieniem pomiędzy własnościami dzieła sztuki a własnościami wcale do dzieła sztuki nienależącymi. W pierwszym ujęciu dana cecha jest nietrywialną własnością dzieła sztuki wtedy i tylko wtedy, gdy jest własnością dzieła sztuki oraz jest powiązana z jego oceną. W drugim ujęciu dana cecha jest własnością dzieła sztuki tylko wówczas, gdy jest powiązana z jego oceną. Warunek powiązania

¹²² Charles Avison, op. cit., s. 4.

¹²³ Daniel Webb, op. cit., s. 28.

z oceną jest określony jako konieczny i wystarczający w pierwszym ujęciu, ponieważ to, co uważam za nietrywialną własność dzieła sztuki, to własność, która jest istotna z perspektywy jego oceny. W drugim ujęciu jest to jedynie warunek konieczny i pozostaje pytaniem otwartym, czy w przypadku wszystkich, czy tylko któregoś z tych poglądów stanowi to także warunek wystarczający. Wyobrażam sobie, że zależy to od tego, o jakim poglądzie myślimy. Ci, którzy preferują drugi sposób ujęcia tego problemu, mogą przedstawić sobie dowolny sposób „interpretacji” w trakcie przedstawiania argumentu. Ja preferuję założenie, że nie wszystkie własności dzieła sztuki koniecznie wpływają na jego ocenę, i przedstawiam problem odpowiednio: czy własności ekspresywne (*expressive features*) są własnościami trywialnymi, czy nie? Lub też: czy wpływają one na ocenę dzieła, czy też nie?

2.

Zanim jednak będzie można przejść do tego pytania, musimy zmierzyć się z inną trudnością. Nie jest bowiem zupełnie jasne, co mamy na myśli, mówiąc o „ocenie”. Załóżmy, że ktoś powiedziałby: „Ta mała figurka z brązu jest lepsza od tej porcelanowej, ponieważ większa waga czyni z niej lepszy przycisk do papieru. Zatem ciężar fizyczny [właściwy] jest nietrywialną własnością dzieł sztuki, ponieważ wpływa na ich ocenę”. Bez wątplenia odpowiedzielibyśmy, że wartość ocenna, o jakiej mówiliśmy, wpływa na estetyczną lub artystyczną ocenę dzieła, a więc na jego ocenę *jako* sztuki, a nie *jako* przycisku do papieru lub czegoś innego. I tu doszliśmy do kwestii bardzo kontrowersyjnej, ponieważ to, co stanowi estetyczną ocenę czegoś, lub ocenę jako sztuki, jest przedmiotem sporu. Nie jestem nawet pewien, czy przykład przycisku do papieru jest przykładem bezproblemowym. Czy na przykład piękno szejkerskiego krzesła jest całkowicie niezależne od jego funkcji jako czegoś, na czym można usiąść? A czy przycisk do papieru nie jest po prostu bardziej codzienną wersją tej samej rzeczy? Ciężar w takim razie wydawałby się potencjalnie równie dobrym powodem, aby uważać coś za sztukę, jak jedność lub wyważenie.

Nie miejsce tutaj, aby roztrząsać kardynalne pytania filozofii sztuki. Jest to jednak właściwe miejsce, aby przynajmniej wydobyć je na powierzchnię, po to by ująć omawiany problem, nie unikając ani nie ignorując żadnych poważnych kwestii.

Stoimy przed dylematem dotyczącym tego, czy obecność własności ekspresywnych (*expressive*) w muzyce jest, czy nie jest związana z jej *estetyczną* lub *artystyczną* oceną. Jeśli nie jest, to własności ekspresywne (*expressive*) są własnościami trywialnymi – tak obcymi naszemu podziwianiu muzyki jak

(powiedzmy) jej zdolność do przypominania mi o nauczycielu łaciny ze szkoły średniej (z powodów zbyt nudnych, by je wymienić, *Juda Machabeusz* Händla przypomina mi o nauczycielu łaciny). Jasne jest jednak, że nie będziemy mieć odpowiedniego pojęcia o tym, co pociąga za sobą rozwiązanie tego problemu, dopóki nie będziemy mieć jakiegoś pojęcia o tym, na czym może polegać ocena estetyczna bądź artystyczna. A ponieważ słowami kluczowymi są tutaj „estetyczna” i „artystyczna”, musimy przyjrzeć się im choćby w skrócie.

Niech wolno mi będzie zasugerować najpierw, że słowo „estetyczny” użyte w wyrażeniu „ocena estetyczna” ma czasem szersze, a czasem węższe znaczenie. Przy czym myślę teraz jedynie o ocenie dzieł sztuki, a nie o zachodach słońca czy słonecznikach. W węższym sensie słowa „estetyczny” „ocena estetyczna” oznacza najczęściej ewaluację „zmysłowych” lub „strukturalnych” własności dzieł sztuki: brzmienia słów, żywości kolorów, struktury przedstawienia, tematycznej jedności symfonii i tak dalej. W takim ujęciu waga czy znaczenie (powiedzmy) tematyki *Raju utraconego* nie stanowi części jego wartości estetycznej.

Są tacy, którzy mają tendencję, aby używać słowa „estetyczny” w tym właśnie węższym sensie, i którzy łączą je także z wyrazem „artystyczny”. Wówczas oceniać dzieło jako dzieło to *to samo*, co oceniać je estetycznie, oceniać ze względu na te własności, które nazwałem „zmysłowymi” lub „strukturalnymi”. (Nie chcę, oczywiście, przez to powiedzieć, że estetycznie można oceniać jedynie dzieła sztuki). Znaczenie tematyki *Raju utraconego*, zgodnie z tym ujęciem, jest kwestią oceny być może filozoficznej, lecz nie oceny artystycznej – która jest oceną estetycznych własności wąsko rozumianego poematu.

Drugi sposób ujęcia pary „estetyczny” – „artystyczny” polega na tym, aby wąsko ujmować termin „estetyczny”, szerzej zaś – termin „artystyczny”: tak, że klasa własności związanych z artystyczną oceną dzieł sztuki będzie szersza niż klasa estetycznych własności dzieła sztuki, jednak przy założeniu, że wszystkie estetyczne własności wpływają na ocenę artystyczną, ocenę dzieła jako sztuki. W tym ujęciu znaczenie tematyki *Raju utraconego* nie zostałoby uznane za własność estetyczną poematu, ale zostałoby ocenione jako mające wpływ na ocenę dzieła jako sztuki.

Istnieje wreszcie tendencja, jak sędzę, w przypadku niektórych krytyków i komentatorów, aby słów „estetyczny” i „artystyczny” używać wymiennie (w odniesieniu do dzieł sztuki) i by obydwa te terminy rozumieć dość szeroko. W takim ujęciu znaczenie tematyki *Raju utraconego* lub faktu, że powieść Charlesa Dickensa przedstawia najbardziej godne pożałowania aspekty życia

dziewiętnastowiecznej Anglii, byłyby nazywane czasem estetycznymi aspektami tych dzieł, a także uważane za ich aspekty prawdziwie artystyczne. Ocena artystyczna i estetyczna jest, oczywiście, jednym i tym samym, gdy odnosimy ją do dzieł sztuki (choć bez wątplenia dzieła sztuki nie są jedynymi rzeczami, do których predykat „estetyczny” może się odnosić).

Język potoczny, jakakolwiek jest jego przydatność przy dokonywaniu tego typu rozróżnień, nie pomaga nam tutaj zbyt wiele. Wydaje mi się także, że jedyny sposób, który pozwoliłby rozjaśnić sprawę bez roztrząsania kwestii estetycznych i artystycznych w nieskończoność, to po prostu założyć od razu, jak będzie się używało terminów „estetyczny” i „artystyczny” oraz wyrażień „ocena estetyczna” i „ocena artystyczna”. Moje własne intuicje (cokolwiek są warte) w tym względzie są takie, że istnieje zasadnicza różnica pomiędzy terminami „estetyczny” i „artystyczny”, którą warto utrzymać w naszym mówieniu o sztuce. Ja wobec tego terminu „estetyczny” będę używał wąsko, terminu „artystyczny” zaś – szeroko i utrzymywał, że wszystkie własności estetyczne są związane z oceną dzieł sztuki jako sztuki, choć nie tylko one. Użycie wyrażenia „ocena artystyczna” zarezerwuję dla takiej oceny, która dotyczy odpowiednich własności innych niż estetyczne. Moje zbiorcze określenie na opis wszystkich odpowiednich ocen dzieła sztuki, czy to estetycznych, czy artystycznych (jak opisano wyżej), będzie brzmiało „ocena sztuki *qua* sztuki” lub „jako sztuki”.

W tym momencie z większą już precyzją mogę sformułować nasz pierwotnie wskazany problem. Zasadza się on na następującym pytaniu: czy ekspresywne (*expressive*) własności muzyki są związane z oceną muzyki *qua* muzyki (to jest: *qua* sztuki)? Teraz można zobaczyć, że składa się ono z dwóch związanych ze sobą pytań. Po pierwsze: czy ekspresywne (*expressive*) własności muzyki wpływają na jej estetyczną ocenę? Po drugie: czy ekspresywne (*expressive*) własności muzyki wpływają na jej ocenę artystyczną?

3.

W ten sposób postawione, dwuczłonowe pytanie prowadzi do następnego: czy muzyka ma w ogóle jakieś artystyczne – a więc nie estetyczne – wartości? Mówi się, że wszystkie inne sztuki aspirują do statusu muzyki. To sugeruje, że muzyka stanowi estetyczny paradygmat sztuki – to jest: posiada jedynie własności strukturalne i zmysłowe i nic więcej, żadnej treści. Nie wyraża idei, nie przedstawia żadnych argumentów, nie daje lekcji, nie przekazuje myśli, nie maluje obrazów. Powiedzieć, że inne sztuki aspirują do bycia muzyką, to powiedzieć, że aspirują one do nabycia charakteru czysto estetycznego; chciałyby,

innymi słowy, na tyle, na ile jest to możliwe, pozbyć się tego, co nazwałem własnościami „artystycznymi”, a zachować i rozwinąć tylko to, co „estetyczne”, zmysłowe i strukturalne. Czy prawdą jest, że wszystkie inne sztuki aspirują do osiągnięcia statusu sztuki muzycznej, nie ma dla naszych zainteresowań znaczenia. Lecz to, że aspirowanie do bycia muzyką jest eo ipso aspirowaniem do tego, co czysto „estetyczne” (jeśli to prawda), jest dla prezentowanej w tym rozdziale argumentacji niezmiernie ważne. Implikuje to bowiem dwie sprawy: po pierwsze, że ekspresywne (*expressive*) własności muzyki nie mogą wpływać na jej ocenę artystyczną (skoro nie istnieją wartości artystyczne związane z nią jako sztuką czysto estetyczną); po drugie, że ekspresywne własności sztuki są podejrzane jako własności muzyczne, ponieważ natychmiast sugerują coś, co wykracza poza to, co czysto estetyczne – poza to, co zmysłowe i strukturalne.

Jeśli chodzi o pierwszą implikację, odpowiedź mogłaby być taka: dyskusyjne jest już samo to, czy muzyka jest sztuką czysto estetyczną. W końcu istnieje muzyka programowa – historia zna pełen repertuar twierdzeń, od trywialnych przez umiarkowane aż do ekstrawaganckich, na temat „znaczeń” muzyki i informacji, jakie ona przekazuje.

Jednak to, czy muzyka jest, czy nie jest sztuką czysto estetyczną, stanowi przedmiot debaty, w którą nie chcę się angażować, ponieważ wolę, aby stanowisko, które przedstawiam w tej książce, było niezależne od jej wyników. Powstrzymam się zatem od jakichkolwiek prób, aby pokazać, że ekspresywne własności muzyki wpływają na jej ocenę artystyczną. To, czy posiada ona własności nie-estetyczne, pozostawiam jako pytanie otwarte. Twierdzę natomiast, że opisywać muzykę w kategoriach ekspresywnych nie znaczy koniecznie tyle co przywoływać konotacje pozaestetyczne. Twierdzić zaś inaczej to albo nie rozumieć tego, co estetyczne, albo mieszać prezentowaną teorię ekspresywności muzycznej (*expressiveness*) z innymi, w których z konieczności wprowadza się to, co nie-estetyczne.

Zdarza się często, że twierdzenie „Muzyka jest Φ ”, gdzie „ Φ ” jest terminem emocjonalnym, uważa się za identyczne lub implikujące twierdzenie „Muzyka opowiada o Φ ”. A gdy już zrobi się ów zakazany ruch, muzyka zostaje wyrwana z obszaru tego, co czysto estetyczne. Aby to zilustrować, Albert Schweitzer, doszedłszy do konkluzji, że Bach łączył pewne łatwe do identyfikacji figury muzyczne z pewnymi emocjami wyrażonymi w jego tekstach, oraz znalazłszy te same figury w jego muzyce instrumentalnej, doszedł do dalszej konkluzji, że muzyka *opowiada* o życiu emocjonalnym; że, na przykład, sonaty Bacha „przedstawiają stany duszy i wewnętrzne przeżycia [Bacha, jak przypuszczam

– P.K.]”¹²⁴ – to konkluzja z pewnością nieuzasadniona. To, czy muzyka może *być o czymś*, jest pytaniem, którego nie chciałbym tutaj wcale stawiać. Ale stwierdzenie, że smutna muzyka musi być o smutku, wydaje mi się całkowicie błędne. Twierdzić, że muzyka może być smutna, nie jest tym samym co twierdzić, że może być o smutku, jedno nie implikuje drugiego. Przedmiot fugi może być smutny, lecz nie wynika z tego, że przedmiotem fugi jest smutek.

Wydaje się, że emocjonalne opisy muzyki stanowią zachętę dla twierdzeń dotyczących „znaczenia”. Temat jest smutny, więc *oznacza* „smutek”. To, czy wprowadzenie znaczenia do kontekstu muzycznego z konieczności wprowadza to, co nie-estetyczne, jest kolejnym pytaniem, które chętnie pominę. Skoro prezentowana teoria nie jest teorią semantyczną, pytanie to nie musi się tu pojawić. Pysk bernardyna nie oznacza smutku, ale go posiada. Smutny temat nie oznacza „smutku”; jest jego ekspresją (*is expressive of it*), a smutek jest „zmysłową” własnością muzyki. Opisywać muzykę w kategoriach emocjonalnych to przypisywać jej pewne własności. Nie wnikając w rozległą metafizykę jakości Charlesa Hartshorne’a, akceptujemy jego ogólną charakterystykę relacji ekspresywności wobec koloru i dźwięku: „tonalność emocjonalna stanowi część lub aspekt jakości koloru czy dźwięku”¹²⁵.

Tu warto sobie przypomnieć, że kiedy omawianą koncepcję mylnie bierzemy za teorię wzbudzania, wówczas to, co emocjonalne, wyrywamy z obszaru estetycznego. Jakąkolwiek cnotą jest wzbudzanie smutku przez muzykę, nie wydaje się to być cnotą estetyczną. Nie ma to nic wspólnego ze zmysłowymi i strukturalnymi, ale raczej z przyczynowymi własnościami, jakie posiada muzyka. Nasza teoria otwarcie odrzuca teorię wzbudzania, a to może prowadzić do takich niemiłych implikacji.

4.

Odrzuciwszy zatem pytanie o to, czy emocjonalne cechy muzyki są istotne wobec oceny artystycznej, pozostajemy z pytaniem o ich rolę wobec tego, co estetyczne. Widząc zaś, że cechy mające związek z emocjami nie są same w sobie (*ipso facto*) nie-estetyczne zgodnie z naszym ich rozumieniem, możemy

¹²⁴ Albert Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, t. 1, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 372 (wyróżn. P.K.).

¹²⁵ „The emotional tonality is a part or aspect of the color or sound quality...”. Charles Hartshorne, *The Philosophy and Psychology of Sensation*, University of Chicago Press, Chicago 1934, s. 176–177.

odpowiedzieć na pytanie o znaczenie ocenne. Czy ekspresywne własności muzyki czynią ją estetycznie lepszą? A jeśli tak, to dlaczego?

Na pierwszy rzut oka oczywiście wydaje się, że własności ekspresywne muzyki mają bezpośrednie znaczenie dla jej adekwatności wobec opery, oratorium, pieśni – de facto w każdym wypadku, gdy adaptowane są słowa, przedstawiane są sytuacje dramatyczne lub funkcje. Smutne słowa wymagają smutnej muzyki; kiedy zamawiam marsz pogrzebowy, to nie zadowolę się szybkim marszem, bez względu na to, jak dobra będzie to muzyka. I tak jak jest oczywiste, że adekwatność jest wartością, tak jasne jest, że własności emocjonalne są dalekie od bycia bez znaczenia dla oceny muzycznej. Pojawia się więc pytanie, z jakiego rodzaju wartością mamy tu do czynienia. Czy jest to wartość *muzyczna* w sensie wartości estetycznej muzyki *qua* muzyki? Tak można by na nie odpowiedzieć: „Obiecałeś pokazać nam, w jaki sposób jakości ekspresywne są znaczące dla estetycznej oceny muzyki, oceny muzyki jako muzyki. Lecz ty pokazałeś nam, zamiast tego, ich znaczenie dla muzyki jako opery, jako oratorium, jako instytucjonalnego artefaktu przeznaczonego do pełnienia określonej funkcji w naszym życiu. I choć są to oczywiście formy sztuki, nie są one formami czysto muzycznymi, ale formami mieszanymi, w których muzyka, ma się rozumieć, odgrywa niepoślednią rolę. Pokazałeś nam, że ekspresywne cechy muzyki są nietrywialnymi własnościami muzyki z tekstem oraz muzyki pełniącej szczególną, instytucjonalną funkcję, nie zaś nietrywialnymi własnościami muzyki czystej”.

W takim sprzeciwie byłoby trochę racji. Jest z pewnością prawdą, że smutek jest wartościową cechą muzycznego opracowania „Requiem aeternam”, ale złą cechą opracowania „Gloria in excelsis Deo”, ponieważ smutek z pewnością jest adekwatny do pierwszego, jednak nie do drugiego utworu. Lecz, jak podejrzewam, my chcemy więcej; chcemy wiedzieć, czy sam smutek jest wartościową cechą sonaty skrzypcowej lub symfonii. Jeśli nie jest, zaczniemy się zastanawiać, w jaki sposób smutek może być interesującą cechą muzyki lub dlaczego krytycy mieliby marnować swój czas, mówiąc o tym, jak smutna jest dana sonata lub symfonia.

Tu należałoby poczynić pewną uwagę: język krytyczny, czy nawet nasz codzienny język mówienia o muzyce, wydaje się zakładać zależność wartości muzyki od jej własności ekspresywnych. I nie jest to bez znaczenia. Kiedy analityk lub krytyk zwraca uwagę na smutek pewnego tematu, nie robi tego w sposób neutralny. Kiedy dany temat nazywa się smutnym, najczęściej robi się to, wskazując na wartości pozytywne typu: „Ach, jakie smutne!”, mając na myśli: „Ach, jak wspaniale smutne!”, a nie: „Ha, to smutne”. Kiedy Howard

Chandler Robbins Landon, omawiając wczesne kompozycje wiedeńskie Beethovena, mówi: „Możemy wskazać na silną charakterystykę Beethovenowskiej muzyki tego okresu, w szczególności wolnych części, a jest to tęskna jakość, która przepełnia tę muzykę często aż do granicy wybuchu”¹²⁶, uwaga ta jest daleka od neutralności. Nie możemy jej zrozumieć inaczej jak tylko jako ocenę pozytywną. Implicite zawarta jest tu sugestia, że jedną ze wspaniałych jakości tej muzyki jest jej „tęskna jakość”; że muzyka ta jest wspaniała po części ze względu na to, co Robbins Landon nazywa jej „wielką emocjonalną głębią”¹²⁷, do której przyczynia się owa „jakość tęsknoty”. Emocjonalne opisy muzyki są niemal zawsze przedstawiane jako pochwała. Odebranie wyrażenia „Jak intensywnie smutne!” w odniesieniu do tematu muzycznego inaczej niż jako pozytywnej oceny lub jej uzasadnienia byłoby tak nieprawdopodobne jak negatywne lub neutralne zrozumienie wykrzyknienia Pana Antoniusza Absoluta na temat Panienki Lydii Languish w *Rivals* [Rywalach]: „Nie, lecz Jacku, takie oczy, takie oczy..!”¹²⁸.

Co więcej, jest jasne, że predykat „ekspresywny” (*expressive*) posiada takie same implikacje ocenne. „Zbyt ekspresywne” (*too expressive*) jest oczywiście uwagą całkowicie zrozumiałą. Nie jest to jednak uwaga, która łatwo przechodzi przez gardło. Tymczasem „Jak ekspresywnie!” (*how expressive*) jest komplementem tak powszechnym, że uznać go można za grzecznościowy frazes.

Istnieją, jak by się zdawało, dwa sposoby, na jakie słowo „ekspresywny” (*expressive*) jest *samo w sobie* używane do opisu dzieł sztuki – to znaczy: bez towarzystwa jakichś innych predykatów emocjonalnych, takich jak „wyrażające smutek”, „wyrażające tęsknotę” lub coś podobnego. Pierwszy sposób dotyczy po prostu zwrócenia uwagi na to, że dzieło jest wyrazem (*is expressive of*) wielu różnych emocji. Wobec tego, jeśli symfonia jest wyrazem smutku tutaj, tęsknoty tam, a radości w innym miejscu, jest to symfonia szczególnie ekspresywna (*expressive*). Kiedy Robbins Landon opisywał wczesne symfonie wiedeńskie Beethovena jako muzykę o „wielkiej emocjonalnej głębi”, chwalił je ze względu na wyraz „tęsknoty” i innych szczególnych emocji; mógł też wyrazić to samo, mówiąc, że muzyka ta jest wysoce „ekspresywna”.

Jest również drugie użycie samego w sobie słowa „ekspresywny”, które nie jest dokładnie takie samo. Kiedy mówimy: „Pełen wyrazu!” (*expressive*)

¹²⁶ Howard Chandler Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, Vol. 4, *The Years of the "Creation"*, Indiana University Press, Bloomington 1977, s. 68.

¹²⁷ Ibidem, s. 66.

¹²⁸ Wypowiedź pochodzi z osiemnastowiecznej komedii charakterów brytyjskiego dramatopisarza Richarda Brinsleya Sheridana *Rivals*: „Ney, but Jack, such eyes! Such eyes!...” (przyp. tłum.).

w pierwszym sensie, zawsze mamy pod ręką gotową odpowiedź na pytanie „Wyrazu czego?”. „Wyrazu tęsknoty, smutku...” i tym podobnych, a zatem słowo „ekspresywny” używane samo w sobie w tym sensie występuje po prostu jako skrót dla określeń typu „wyraz tego, wyraz tamtego...”. Czasami jednak w muzyce, tak jak w życiu, chcemy zwrócić uwagę na „uczucia bezimiennie”. Bywa, że utwór muzyczny uderza nas jako wysoce naładowany emocjonalnie, lecz niewyrażający niczego konkretnego. W takim wypadku opiszemy go jako „ekspresywny”, chociaż nie będziemy gotowi, by odpowiedzieć na pytanie, co wyraża. Niemniej „ekspresywny” w tym drugim użyciu, tak jak w pierwszym, jest terminem wartościującym. I ten ważny punkt należy zauważyć.

Argument, z jakim mamy do czynienia, polega na tym, że samo posiadanie własności ekspresywnych przez muzykę nie może liczyć się jako wskazanie na wartość muzyki (za bądź przeciw). Cóż mogłoby być dobrego (lub złego) w tym, że temat jest smutny lub wesoły, lub tęskny, lub niewyrażający zupełnie niczego? W jaki sposób sama obecność takich własności miałyby wpływać na ich muzyczną wartość? Widzimy teraz, że antyekspresjonista nie stąpa po aż tak pewnym gruncie. Wydaje się, że to raczej *na nim* spoczywa obowiązek wyjaśnienia, dlaczego to ekspresywność w muzyce nie jest istotna z perspektywy wartości estetycznej, niż *nas* dotyczy powinność wytłumaczenia, dlaczego *jest odwrotnie*. Elementy dyskursu muzycznego zdają się bowiem świadczyć na jego niekorzyść. Wszyscy mamy skłonność do mówienia o muzyce tak, jakby zwykłe twierdzenie „To jest wyrazem Φ ”, gdzie „ Φ ” nazywa emocje, było oceną pozytywną lub podstawą tejsze, tak jak wówczas, gdy używamy słowa „ekspresywny” w jednym z dwóch sensów wyróżnionych wcześniej. Być może nasz dyskurs jest w tej kwestii mylący bądź błędny. Sądzę jednak, że ten, któremu nie udowodniono winy, pozostaje niewinny, a nie na odwrót. Przynajmniej na pierwszy rzut oka mamy dowody, że ekspresywne własności muzyki są nietrywialne wobec faktu, iż dyskurs muzyczny traktuje ich obecność nie tylko jako znaczącą względem wartości estetycznej, ale nawet równoważną z nią.

Wydawałoby się wobec tego, że dyskurs muzyczny sugeruje to, co dla nas początkowo było zastanawiające i co wykorzystuje antyekspresjonista: że sama obecność własności ekspresywnych w muzyce jest własnością pozytywną. Nie chcę przez to powiedzieć, że posiadanie jednej lub większej liczby własności ekspresywnych jest koniecznym lub wystarczającym warunkiem muzycznego sukcesu. Kompozycja muzyczna może być ekspresywna i zła, nieekspresywna i dobra; jedna kompozycja muzyczna może być bardziej

ekspresywna niż inna, ale gorsza muzycznie. Carl Stamitz, podobnie jak Haydn, mógł napisać smutną melodię, a wiele świetnych utworów Igora Strawieńskiego napisanych zostało celowo w suchy, pozbawiony ekspresji sposób, ewidentnie w sprzeczności wobec findesieelowego romantyzmu. Nie ulega wątpliwości, że obecność własności ekspresywnych (*expressive features*) zawsze wymieniana jest z intencją pochwały; co więcej, jeśli dostrzeżone nasycenie ekspresywne osiąga dostatecznie wysoki poziom, całkowicie negatywna ocena jest wykluczona. Zauważmy, dla zilustrowania tego ostatniego stwierdzenia (a jest ono istotne), jak dziwnie byłoby powiedzieć: „Jak pełna radości jest kameralna muzyka Haydna! Paskudna rzecz!” lub „Jakie głębokie melancholii przemierzane są w drugiej części *Eroiki*! Okropny utwór!”.

5.

Gdybyśmy na tym etapie mieli odstąpić od sporu, zarówno ja, jak i mój oponent znaleźlibyśmy się w sytuacji patowej. Moja sytuacja jednak nie byłaby gorsza niż jego. Podczas gdy on utrzymywałby, że nie ma oczywistego związku pomiędzy byciem Φ i byciem dobrą muzyką, gdzie Φ nazywa ekspresywną własność muzyki, my nalegalibyśmy, że bez względu na to, czy jest tutaj wyraźny związek, czy go nie ma, czy rozumiemy dokładnie, o co tutaj chodzi, czy nie, tak wykształceni, jak niewykształceni uparcie mówią o muzyce tak, jak gdyby samo posiadanie Φ z góry stanowiło powód dla pozytywnej oceny; jak gdyby powiedzenie, że „coś jest Φ ” było równoznaczne z pochwałą.

Na szczęście jednak nie musimy pozostawiać sporu nierozstrzygniętego, a to ze względu na pewne bardzo interesujące obserwacje poczynione przez Guya Sircella w jego książce *A New Theory of Beauty*, w której pokazuje, że własności ekspresywne nie są w żadnym wypadku samodzielne w funkcji wartościowania oraz że to, co zaobserwowaliśmy na ich temat, odnosi się do ogólnej teorii piękna, ważnej dla wszystkich własności. Chciałbym zakończyć ten rozdział, przedstawiając skrótowo poglądy Sircella i pokazując, w jaki sposób, o ile są one poprawne, mogą okazać się przydatne, aby wzmocnić moje przekonanie, że własności ekspresywne są nietrywialnymi własnościami muzyki.

„Nowa teoria piękna” Sircella (jak ją określił) oparta jest na czymś, co nazywa „własnościami o [pewnym] stopniu jakości” – w skrócie: WSJ. Bycie WSJ wymaga spełnienia dwóch warunków koniecznych. Po pierwsze: własność, o której mowa, musi móc być posiadana w większym lub mniejszym stopniu. Wobec tego *kwadratowość* (w ściśle Euklidesowym sensie) nie może być WSJ, ponieważ nie ma stopni kwadratowości – coś jest albo nie jest kwadratowe. Za to żywość (powiedzmy) koloru jest WSJ, ponieważ (w części) podlega

stopniowaniu – coś może być mniej lub bardziej żywo zielone niż coś innego. Po drugie: stopień, w jakim własność jest posiadana, nie może być realizowany w jednej skali numerycznej, umożliwiając komuś powiedzenie: A jest bardziej Φ niż B o x , lub coś w tym rodzaju. Wobec tego *ciepło*, choć stopniowalne, nie może być WSJ, ponieważ nie spełnia drugiego warunku koniecznego.

WSJ same w sobie można podzielić na dwie kategorie: te, które są własnościami braku lub niedostatku (na przykład skaza na skórze) oraz te, które nimi nie są. Te, które są własnościami braku lub niedostatku, można dalej podzielić na te, które są takie uniwersalnie, oraz te, które są takie jedynie relatywnie, w danym kontekście. Tak więc *zgniłość* (*rottenness*) jest uniwersalnym brakiem czy niedostatkiem, ale szorstkość (*roughness*) już nie, ponieważ nie istnieją obiekty czy byty, dla których zgniłość byłaby czymkolwiek innym niż niedostatkiem, istnieją natomiast rzeczy, w przypadku których szorstkość jest defektem (na przykład powierzchnia polerowanego stołu), i takie, dla których nie jest (na przykład powierzchnia miejsca na ognisko).

Poczyniwszy ustalenia wstępne, mogę teraz przejść prosto do teorii Sircella, która, mówiąc krótko, brzmi: „WSJ «przedmiotu» jest piękna wtedy i tylko wtedy, gdy (1) nie jest własnością będącą niedostatkiem, brakiem lub defektem; (2) nie jest własnością «wyglądu» niedostatku, braku lub defektu; (3) jest obecna w tym «przedmiocie» w bardzo wysokim stopniu; jakikolwiek «przedmiot», który nie jest WSJ, jest piękny wtedy i tylko wtedy, gdy posiada [...] co najmniej jedną WSJ obecną w «przedmiocie» w bardzo wysokim stopniu”¹²⁹.

Zamiast zagłębiać się w dość długie wyjaśnienia, którymi Sircello wspiera swoją teorię, pozwolę sobie przeanalizować to skomplikowane twierdzenie intuicyjnie, używając przykładu. Załóżmy, że mamy fragment skrzemieniałego drewna o pięknej, *gładkiej* powierzchni. W tej *gładkości*, powiedzmy dla celów argumentacyjnych, mamy WSJ (czy jest to WSJ w istocie, nie musi nas tutaj zajmować, gdyż służy nam do celów czysto ilustracyjnych). Zgodnie z formułą Sircella drewno to jest piękne wyłącznie ze względu na wysoki stopień gładkości – to wszystko. Skrzemieniałe drewno jest piękne ze względu na swoją gładkość, ponieważ posiada gładkość w bardzo wysokim stopniu. Czy wynika z tego, że skrzemieniałe drewno jest piękne? Nie. Choć gładkość drewna może być piękna, to już na przykład jego kolor czy wzór na powierzchni może być zupełnie podrzędny. „Nie możemy więc wywnioskować, że «przedmiot» jest piękny, po prostu z faktu, że jest on piękny ze względu

¹²⁹ Guy Sircello, *A New Theory of Beauty*, Princeton University Press, Princeton 1977, s. 68.

na coś¹³⁰. Skrzemieniałe drewno może być piękne ze względu na gładkość, ale niekoniecznie musi być pięknym skrzemieniałym drewnem. Wobec tego nowa teoria piękna Sircella wydaje się na razie zgodna z naszymi intuicjami.

A co w sytuacji, gdy fragment skrzemieniałego drewna jest *porowaty* w bardzo dużym stopniu? Czy jest piękny ze względu na swoją porowatość? Nasza intuicja mówi: nie, lecz przecież porowatość może być WSJ. Wówczas jednak warunek (1) Sircella nie może zostać spełniony, ponieważ porowatość jest defektem danego kawałka drewna. Nie pomogłoby tu również, gdyby drewno tylko wydawało się porowate, ponieważ wówczas nie spełniałoby warunku (2). Tu znowu nasze intuicje są słuszne, ponieważ absurdalne wydaje się twierdzenie, że – po pierwsze – drewno jest piękne ze względu na swoją porowatość, po drugie zaś – że wydawanie się porowatym byłoby tak samo defektem jak bycie porowatym. Nasz poprzedni przypadek jednak – piękna ze względu na gładkość – spełnia oba warunki, gdyż gładkość skrzemieniałego drewna nie jest ani defektem, ani pozorem defektu.

Ogólnie biorąc, to, co zaobserwował i spróbował ująć analitycznie Sircello, stanowi rodzaj regresywnego procesu, który rozpoczyna się obserwacją „To jest piękne” lub „To jest piękne wobec ϕ (co oznacza, że to jest piękne ze względu na ϕ), a kończy konkluzją, że „To jest piękne, ponieważ jest tak [bardzo] ψ ”; dojście do tej optyki oznacza, że mamy WSJ. Ostatecznym uzasadnieniem przypisania piękna jest po prostu fakt, że coś jest obecne w bardzo dużym stopniu. Wobec tego Cynthia może być piękna ze względu na swoje piękne włosy, piękne oczy i piękną skórę; jej włosy mogą być piękne ze względu na ich połysk, jej oczy – ze względu na ich blask, jej skóra – ze względu na piękną gładkość; tylko że połysk jej włosów jest piękny przez to, że obecny jest w bardzo wysokim stopniu, blask jej oczu jest piękny tylko ze względu na wysoki stopień obecności, gładkość skóry – ze względu na jej obecność w bardzo dużym stopniu.

6.

Bez zbędnego przedłużania mogę teraz przejść do sedna sprawy, którą jest, oczywiście, wyrażanie (*expressiveness*) w muzyce. Zaobserwowaliśmy, że posiadanie jakości ekspresywnych samo w sobie traktowane jest jako meritum kompozycji muzycznej. Teoria Sircella, jeśli jest poprawna, pomaga wyzbyć się choć części otaczającej tę kwestię tajemniczości. Cechy ekspresywne, które są WSJ i spełniają warunki (1) i (2), gdy obecne są w bardzo wysokim stopniu,

¹³⁰ Ibidem, s. 18.

traktowane są jako meritum kompozycji muzycznej, tak jak można by się spodziewać. Własności ekspresywne dalekie od bycia postrzeganymi jako wyjątkowe i osobliwe w tym względzie, a wobec tego podejrzane, widziane są jako kolejna grupa własności WSJ, z których wszystkie działają w ten sam sposób.

Czy własności ekspresywne są WSJ? Nie ma powodu, aby myśleć inaczej, i Sircello traktuje je jako takie. Jeśli tak jest, muszą przynależeć do jednej lub drugiej kategorii WSJ, a więc są albo nie są własnościami braku lub defektu. Oczywiście tylko te ostatnie mogą być pięknymi WSJ. Sircello zauważa w związku z tym:

Bez trudu możemy wyobrazić sobie kogoś, na kogo spłynął piękny spokój czy ukojenie, przez co rozumiemy rodzaj rozświetlonego i wszechogarniającego ukojenia lub spokoju. Można zobaczyć piękną radość pojawiającą się na twarzy, radość, która całkowicie pokrywa twarz, zmieniając ją i usuwając wszelkie ślady ciemności. Piękne przygnębienie lub brutalność nie są jednak możliwe. Powodem jest to, że tworzą one w osobie defekt; przygnębiona lub brutalna osoba straciła [nad sobą] kontrolę¹³¹.

Wydawałoby się więc, że obserwacje Sircella są właściwe, że własności ekspresywne należą do obu grup WSJ, niektóre są własnościami defektu czy braku, inne zaś – nie. Wobec tego niektóre są potencjalnie piękne, inne zaś – nie.

Tu jednak pojawia się problem – nienowity w historii teorii ekspresji muzycznej – który w nieco innej formie przedstawiliśmy już reprezentantom teorii ekspresji jako wzbudzania. Warunki (1) i (2) nakładają pewne ograniczenia na to, jakiego typu własności ekspresywne (*expressive properties*) mogą być widziane jako piękne – te, które nie są defektami, brakami czy takie się wydają. Jednak w dyskursie o muzyce nie ma, jak sądzę, żadnych takich ograniczeń. Ponieważ tak jak komentarz „Jak pełen radości jest kwartet *Cesarski* Haydna!” konstituuje pochwałę, podobnie wydaje się konstituować ją ta wcale nie rzadka uwaga „Jak cudownie brutalna jest *Wielka fuga!*”. Jednak brutalność, jak zauważył Sircello, jest defektem, a zatem nie może być piękną WSJ osoby. Jak zatem może nią być dla kwartetu smyczkowego? I czy wobec tego teoria Sircella nie zostaje obalona, nie mogąc oddać sprawiedliwości rozmaitym dyskursom o ekspresywnych własnościach muzyki?

Tu narzuca się kilka możliwych odpowiedzi. Sircello, który rozpoznał problem, zauważył, że przynajmniej w niektórych przypadkach to nie własność

¹³¹ Ibidem, s. 94–95.

ekspresywna jest piękna sama w sobie, ale sposób, w jaki została potraktowana przez artystę. A zatem wobec tego, co nazywa „histeryczną złością Donny Elviry w akcie I, scenie II Don Giovanniego” oraz „zacieklą, warczącą złością Elektry w operze Straussa”, Sircello zauważa: „Nie ma wątpliwości, że piękno tkwi w [...] obu, jednak to nie obraz złości jest piękny, ale przenikliwość i umiejętność, z jaką kompozytor wyraził (*expressed*), odpowiednio, histeryczną i zacieklą złość”¹³². Możemy dodać do tego wyjaśnienia, że owe reprezentacje złości są tutaj nie tylko przepięknie oddane, lecz także pięknie wykorzystane w odniesieniu do postaci i sytuacji dramatycznej. Jak na razie wyjaśnienie to jest wystarczające, jednak nie obrazuje wszystkiego. Brutalność *Wielkiej fugi*, inaczej niż złość Elviry czy Elektry, nie jest bowiem *reprezentowana*, ale *prezentowana: wystawiona*. *Wielka fuga* nie reprezentuje brutalności, jest ona wyrazem emocji w sensie „bycia wyrazem”, jaki stopniowo wyjaśniałem w poprzednich rozdziałach. W muzyce czysto instrumentalnej, jaką jest *Wielka fuga*, nie może być również mowy o adekwatności, ponieważ nie ma tam żadnego tekstu, żadnych postaci, żadnych sytuacji dramatycznych, wobec których można by tę ekspresywność odpowiednio wykorzystać.

Druga możliwa odpowiedź przedstawia się w formie osiemnastowiecznego rozróżnienia pomiędzy pięknem a subtelnością (lub czymś z grubsza podobnym). Sircello zaprezentował nam wszak teorię *piękna*. Własności takie jak brutalność nie mogą być wprawdzie własnościami „pięknymi”, ale czy nie mogą być własnościami „subtelnymi”? Przyczyną rozróżnienia pomiędzy subtelnością a pięknem było dążenie, przynajmniej to udało mi się ustalić, aby uwzględnić pewne rodzaje naturalnych i artystycznych przedmiotów, które osiemnastowieczni koneserzy uznawali za estetycznie satysfakcjonujące, ale które nie pasowały do neoklasycznego kanonu piękna i dobrego smaku. Sircello nie chce podążać tą drogą, utrzymując, że „«wzniosłość» jest de facto rodzajem piękna”, to znaczy bardzo wysokim jego stopniem, skoro, jak zauważa, „podczas gdy «piękna wzniosłość» jest zbędna, «wzniosła piękność» nie jest, ponieważ «piękno» jest bardziej ogólne, a «wzniosłość» jest bardziej szczegółowa”¹³³.

Argument Sircella nie jest zbyt przekonujący. Fakt, że „wzniosła piękność” działa, a „piękna wzniosłość” nie, nie prowadzi do wysnutej przez niego konkluzji. Wciąż może tak być, że „piękno” i „wzniosłość” opisują zupełnie inne rodzaje własności, jednak ze względu na rodzaje własności, jakie opisują,

¹³² Ibidem, s. 96.

¹³³ Ibidem, s. 99.

„wzniosłość” mogłaby być zmienną właściwą dla „piękna”, a nie odwrotnie. Zarówno „piękno”, jak i „wzniosłość” są oczywiście terminami grzecznościowymi, mają elementy wartościujące bardzo pozytywnie. Jaka jest jednak natura tych elementów – i w jaki sposób te poszczególne elementy mogą zostać użyte do oceny – związane jest z rodzajem opisywanych jakości: lingwistyczny charakter poszczególnych komponentów ocennych bierze się z opisowych znaczeń „piękna” i „wzniosłości”.

Wiele osiemnastowiecznych prób scharakteryzowania różnicy między tym, co piękne, i tym, co wzniosłe, ma jedną cechę wspólną. Mówiąc najprościej, mają one tendencje do tego, aby wiązać piękno z tym, co małe, doskonałe i harmonijne, wzniosłość zaś z tym, co duże, masywne, potężne i przerażające¹³⁴. Oto na przykład charakterystyka wzniosłości Josepha Addisona z początku osiemnastego wieku:

Nasza wyobraźnia kocha być wypełniona przedmiotami lub porywać się na wszystko to, co przekracza jej możliwości. W przyjemne zdumienie wprawia nas mnogość bezkresnych widoków, obcowanie z nimi rodzi w naszych duszach szczęśliwy spokój i oszołomienie¹³⁵.

A to Immanuel Kant z końca wieku: „Piękno w przyrodzie dotyczy formy przedmiotu, która polega na ograniczeniu. Wzniosłość można zaś znaleźć także w przedmiocie nieposiadającym formy, jeśli w nim lub za jego przyczyną przedstawiona zostaje *nieograniczoność* [...]”¹³⁶. Związek wydaje się oczywisty.

Gdyby omawiane rozróżnienie było bardziej lub mniej właściwe, wydawałoby się jasne, że moglibyśmy nazwać coś „wzniosłe pięknym”, ale nie „pięknie wzniosłym”. Nazwać coś „wzniosłe pięknym” to wykorzystać to, że wzniosłe rzeczy są duże, potężne, przemożne, nieograniczone i tak dalej. Kiedy mówimy, że coś jest „wzniosłe piękne”, mówimy, że coś posiada piękno w bardzo dużym stopniu – w takim stopniu, że wielkość piękna jest porównywalna do wielkości lub ogromu czegoś prawdziwie wzniosłego. Wartościujący element „wzniosłości” związany jest z faktem, że wzniosłość jest wielka, masywna, potężna i tak dalej. Odwrócenie tego toku rozumowania jest niemożliwe,

¹³⁴ Jako klasyczne ujęcie osiemnastowiecznych teorii zob. Samuel H. Monk, *The Sublime: A Study in Critical Theories in Eighteenth-Century England*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1960.

¹³⁵ Joseph Addison, *The Spectator*, Vol. 5, ed. Alexander Chalmers, D. Appleton, New York 1879, s. 34.

¹³⁶ Immanuel Kant, *Dzieła zebrane*, t. 4, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. Mirosław Żelazny, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014, s. 117.

ponieważ element wartościujący „piękna” bierze się z opisowego znaczenia, które czyni je, ze względu na wartość, niespójnym ze znaczeniem „wniosłości”. Dlatego „piękna wniosłość” wydaje się jakościowo bliska oksymoronu, tak jak „piękna brzydota”, podczas gdy „wniosłe piękno” – nie. Nazwać coś „wniosłe pięknym” to powiedzieć, że jego piękno jest tak wielkie jak przedmiot, który nazywamy wniosłym. Za to nazwać coś „pięknie wniosłym” to powiedzieć, że jego wniosłość jest kunsztownie doskonała i harmonijna, jak gdyby był pięknym przedmiotem (lub coś w tym rodzaju, w zależności od tego, jak sformułowana zostanie różnica pomiędzy wniosłością a pięknem). Nie byłoby w tym sprzeczności, nie bardziej niż w nazwaniu kogoś „ładnie brzydkim”. To jest po prostu „dziwne” – językowo niepoprawne. Przedmiot piękny, zgodnie z osiemnastowiecznymi podglądami, nie może być wniosły bardziej niż przedmiot wniosły może być piękny. Możemy jednak nazwać przedmiot bardzo pięknym, nazywając go wniosłe pięknym, ponieważ wykorzystujemy pojęcie wielkości zawarte we wniosłości. Nie ma tu jednak wymienności, która pozwalałaby chwalić wniosłość w kategoriach piękna.

Teraz dobrze byłoby przypomnieć sobie logiczną różnicę pomiędzy wyrażaniem (*expressing*) emocji a ekspresywnością (to jest: byciem wyrażanym [*being expressive of one*]), ponieważ może ona okazać się przydatna wobec omawianego problemu. Przygnębienie stanowi u ludzi defekt – moje wyrażanie przygnębienia jest logicznie zależne od mojego bycia przygnębnym. Jednak muzyka wyrażająca (*expressive of*) przygnębienie nie jest muzyką przygnębiającą w takim sensie, w jakim mówimy o człowieku, że jest przygnębniony. Bycie przygnębnym w taki sposób, w jaki przygnębia jest osoba, jest defektem tego, co może być w taki sposób przygnębione. Innym pytaniem jest, czy bycie przygnębnym w taki sposób, w jaki przygnębiająca jest muzyka, stanowi defekt wszystkiego, co ma tę możliwość. Nie powinniśmy również mieszać wyrażania przygnębienia (*being expressive of*) z wydawaniem się przygnębnym, co powoduje, że przygnębiająca muzyka nie jest piękna pod względem przygnębienia, ponieważ nie spełnia omówionego wyżej warunku (2). Wyrażanie (*expressing*) przygnębienia implikuje bycie przygnębnym, ale bycie ekspresywnym (*being expressive of*) pod względem przygnębienia – już nie. Wobec tego, kiedy muzykę nazywamy „przygnębiającą”, robimy to jedynie pośrednio. Konkluzja, że Φ jest defektem, nie powinna być mylona z tym, że jest nim wyrażanie (*being expressive of*) przygnębienia. W takim razie otwarta pozostaje możliwość, że muzyka może być pięknie Φ , gdzie Φ jest *jakąkolwiek* emocją, skoro dla muzyki bycie pięknie Φ nie oznacza bycia Φ , lecz tylko bycie wyrazem Φ (*being expressive of*) – bycie „ Φ ” jedynie w tym sensie.

Ktoś powie, że to tylko logiczny wykręt. Być może Sircello ma rację, sądząc, że wzniosłość nie stanowi oddzielnej kategorii, ale jest jedynie ekstremalnym przypadkiem piękna. Załóżmy zatem najgorsze, czyli że istnieją limity co do tego, jakie własności ekspresywne (*expressive properties*) mogą być cechami wartościującymi czystej muzyki, oraz że owe limity odpowiadają rozróżnieniom przedstawionym przez Sircella między WSJ, które stanowią brak bądź defekt, oraz tymi, które ich nie stanowią, wreszcie – że emocje, które są defektami, gdy posiadają je ludzie, stanowią również defekty, gdy są posiadane przez ekspresywne cechy muzyki. Wciąż jednak nasza teoria ekspresywności muzycznej (*music expressivity*) jest w o wiele lepszym stanie niż (powiedzmy) teoria wzbudzania, która w osiemnastym wieku została zmuszona, aby zaprzeczyć, że jedynie „przyjemne” uczucia mogą być „wyrażane” (*expressed*) przez muzykę (pomimo jasnych dowodów na to, że jest odwrotnie), a całkiem niedawno została zobowiązana do wykorzystania różnego rodzaju wątpliwych środków psychologicznych, aby pokazać, w jaki sposób bolesne emocje mogą być również przyjemne, pozostając jednocześnie tymi samymi emocjami – salonowa sztuczka, która niezmiennie wywołuje efekt. Nietrudno również zauważyć, dlaczego nasza teoria okazuje się lepsza. Liczba emocji, które są bolesne lub nieprzyjemne, jest o wiele większa niż liczba emocji, które stanowią defekty. Nie jest miło doświadczać smutku, ale doświadczenie go we właściwych okolicznościach nie jest w żadnym wypadku defektem, wręcz przeciwnie. Twarz pięknie przemieniona smutkiem nie jest rzadkim widokiem tak w życiu, jak w sztuce. Tak więc, na przykład, podczas gdy teoria wzbudzania stara się usunąć z muzyki wszystkie „ciemne”, nieprzyjemne emocje czy, inaczej, deklaruje, że stanowią one własności negatywnie wartościujące, ponieważ nie potrafi przedstawić prawdopodobnego wyjaśnienia, dlaczego cenimy muzykę, która je „wyraża” (*expresses*) – to jest: wzbudza, nasza teoria byłaby zobowiązana, aby wykluczyć jedynie te WSJ, które stanowią brak lub defekt.

Być może zatem *poniekąd* zostajemy wprowadzeni w błąd przez dyskurs muzyczny, kiedy sugeruje on, że każda własność ekspresywna (*expressive property*) jest wartością dodatnią, „pięknem”. Być może *Wielka fuga* jest gorsza z powodu swojej brutalności (z pewnością jest to utwór kontrowersyjny i problematyczny, daleki od popularności – co martwiło nawet Beethovena). A może to, co bierzemy za jej brutalność, mogłoby zostać lepiej opisane jako „żywość” czy „energiczność” (o ile nie sugeruje zbyt gorliwego wstawienictwa). W każdym razie nawet jeśli musimy przyznać, że istnieje limit dla nazywania muzyki ekspresywnej „piękną”, repertuar ekspresywności pozostaje duży, wy-

starczająco duży, jak myślę, aby przedstawić dość przekonujący, daleki od ubogiego, obraz ekspresywności Zachodu.

7.

Rozważania przedstawione w tym rozdziale miały pokazać, że ekspresywne własności muzyki są własnościami nietrywialnymi – to znaczy: własnościami wprost związanymi z ich oceną jako muzyki. Ponadto dowodziłem, że związek pomiędzy posiadaniem własności ekspresywnej i wartości muzycznej jest bezpośredni, wartość rośnie wraz ze wzrostem stopnia własności ekspresywnej (przy innych czynnikach stałych). Tam, gdzie ϕ jest własnością ekspresywną, większy stopień ϕ w utworze muzycznym X daje większą wartość muzyczną lub piękno X i większe piękno ϕ . Nie powinno się tego jednak rozumieć opacznie, jako twierdzenia, że muzyka nie może być piękna, o ile nie jest ekspresywna w odniesieniu do takiej czy innej emocji, lub że musi być piękna, jeśli jest ekspresywna, lub że utwór X, który jest bardziej ekspresywny pod względem ϕ niż utwór Y, jest piękniejszy niż utwór Y, skoro jest bardziej pięknie ϕ niż utwór Y. Ekspresywność jest tylko jednym z elementów piękna muzyki, a umiejętność tworzenia muzyki, która jest bardzo ekspresywna, jest tylko jedną z umiejętności. Nikt w osiemnastym wieku nie mógł prześcignąć Glucka w ekspresywności (*expressiveness*), jednak, choć był wielkim kompozytorem, nikt nie oceniłby go jako równego Haydnowi czy Mozartowi.

8.

Może się wydawać, że cała argumentacja zaprezentowana w tym rozdziale opiera się na raczej spekulatywnej i niezbyt jeszcze ugruntowanej teorii oraz że jeśli teoria ta zostanie obalona, to koncepcja nietrywialności ekspresywnych własności muzyki zostanie obalona wraz z nią. Nie sądzę, aby tak było. Nawet jeśli nowa teoria piękna Sircella okazałaby się fałszywa lub nieadekwatna, trzeba byłoby jej oddać, że zwróciła uwagę na fakt, iż w wielu wypadkach przypisujemy piękno przedmiotom ze względu na to, że posiadają one jakąś własność w bardzo wysokim stopniu. Można powiedzieć, że nawet jeśli koncepcja Sircella nie jest udaną koncepcją piękna tout court, to ujawnia ona, że duża różnorodność sądów o tym, iż coś jest uznawane za piękne, bazuje na sądach o tym, iż coś w bardzo wysokim stopniu posiada własność, wobec której zostaje określone jako piękne. Zakładając, że ekspresywne (*expressive*) jakości muzyki są w rzeczywistości traktowane tak, jak przewiduje teoria Sircella, oraz zakładając, że nie tylko te własności są tak traktowane, nie mamy

powodu, aby uważać je za niezwykle. Może nie być jasne, dlaczego posiadanie cech ekspresywnych (*expressive*) w wysokim stopniu jest wartościującą pod względem etycznym (*good-making*) lub estetycznym (*beauty-making*) cechą muzyki. Podobnie, jeśli teoria Sircella okaże się błędna, nie będzie jasne, dlaczego posiadanie wielu innych cech w wysokim stopniu miałoby czynić przedmiot pięknym. Jasne jest jednak, że nie twierdzimy, iż ze względu na własności ekspresywne (*expressive*) o przedmiocie można powiedzieć, że jest piękny – nie bardziej niż dyskurs estetyczny stwierdza to w odniesieniu do wielu innych własności. Gdyby własności ekspresywne (*expressive*) były w tym względzie wyjątkowe, byłby to powód, aby kwestionować ich nietrywialność i być podejrzliwym wobec dyskursu, który to zakłada (w końcu można by zasadnie twierdzić, że krytyka muzyczna pełna jest nonsensów i wszystkiego, co mówią krytycy, nie należy brać poważanie). Jednak to, że własności ekspresywne zachowują się bardzo podobnie do innych własności, powinno naprowadzić nas na trop podejrzenia, że nawet jeśli nie mamy odpowiedniej teorii znaczenia tego zachowania, to nasza teoria ekspresywności (*expressivness*) muzycznej wspierana jest przez fakt, że domaganie się takiego zachowania własności ekspresywnych (*expressive*) nie jest domaganiem się niczego niezwyklego ani obcego intuicjom estetycznym.

przekład Małgorzata A. Szyszkowska

Jak odbierać muzykę emocjonalnie (i zachować twarz)

1.

Zaczęliśmy od nieformalnego paradoksu związanego z problemem z naszymi opisami muzyki. Wydają się one albo tak niezrozumiałe, że dostępne są tylko ekspertowi muzycznemu, albo zrozumiałe dla każdego, ale za cenę, przynajmniej zdaniem ekspertów, zostania uznanymi za nonsens lub subiektywne majaki. Twierdziłem, że humanistyczna analiza muzyki mogłaby zostać przywrócona i ponownie być poważana, przybierając formę bliską emocjonalnej charakterystyce muzyki, o ile ustalone zostałyby dwie kwestie. Po pierwsze: jak w sensowny sposób można używać ekspresywnych predykatów wobec muzyki (co odpowiada na zarzut niezrozumiałości), po drugie: jakie są publiczne, intersubiektywne kryteria ich stosowania (co odpowiada na zarzut subiektywności).

Na razie bezpośrednio odpowiedziałem na zarzut niezrozumiałości, co jednak z zarzutem subiektywności? Czy jest to kwestia wyłącznie osobistego dziwactwa, że dany fragment muzyki charakteryzowany jest przez ten raczej niż inny epitet? Poprzednio sugerowałem, że istnieją niesubiektywne kryteria stosowania kategorii emocjonalnych wobec muzyki, zależne od kryteriów związanych z ludzką ekspresywnością – kryteria, które umożliwiają wnioskowanie na temat emocji wyrażanej (*expressed*) przez ludzi. Sugerowałem również, że ekspresywność muzyczna (*expressiveness*) jest poniekąd sprawą „konwencji”. Zanim jednak odpowiedź na zarzut subiektywności będzie można uznać za gotową, oba te twierdzenia wymagają wyjaśnienia. Taki cel stawiam sobie w tym rozdziale. Dla wygody zacznę od twierdzenia drugiego.

2.

W jakim sensie ekspresywność (*expressiveness*) „konwencjonalna” zasługuje na to, aby nazwać ją „obiektywną”? Odpowiadając na to pytanie, musimy dodać słowo lub dwa do tego, co już zostało na ten temat powiedziane. Czym *dokładnie* jest ekspresywność konwencjonalna? Jaki sens czy użycie

„konwencjonalności” jest tu założone? Słowo to odnosi się wszak do rozmaitych sytuacji.

Chciałbym tutaj rozróżnić dwa sensy (lub użycia) terminu „konwencja”. Będę je nazywał „opartym na zasadzie” (*rule-governed*) oraz „opartym na skojarzeniach” (*association-governed*) (oczywiście daleki jestem od proponowania tego jako wystarczającego zestawu kryteriów rozróżniających). „Konwencją” jest to, że jeździmy po lewej stronie jezdni; konwencją jest i to, że półmisek z masłem i chlebem stawiamy na stole po naszej lewej stronie, a szklanki do napojów – po prawej. Obie te konwencje odpowiadają wariantowi, który chciałbym nazwać konwencjami „opartymi na zasadzie”. Różnią się tym, że w pierwszym przypadku zasada jest zapisana i oficjalnie ogłoszona, podczas gdy w drugim zasada funkcjonuje nieformalnie i jest przekazywana ustnie oraz poprzez przykład społeczny. Istnieje jednak jeszcze sens (lub użycie) „konwencji”, w którym coś jest takie a takie „na mocy konwencji” dzięki tradycyjnym skojarzeniom takiego czy innego rodzaju, na przykład wówczas, kiedy ciągłość wrażenia, jaką dają pewne kostiumy lub elementy ubrania, wynika z okoliczności, w jakich są noszone: cylinder i płaszcz żałobny, kapelusz słomkowy i tak dalej. Nie chodzi tutaj o to, że ubrania czy kapelusz coś „znaczą”; ale też fakt, że są takie czy inne, nie wynika (w wielu przypadkach nawet wcale) z materiału i kształtu, jaki posiadają „naturalnie”. Gdzie są konwencjonalnie noszone, w jakich okolicznościach – to skojarzenia dają tym rzeczom pewne namacalne jakości stanowiące podstawowy element tego, czym dla nas są: aurę emocjonalną lub jakość nastroju, który je otacza. Być może pomyłką jest nazywanie posiadania takiej jakości percepcyjnej „opartą na konwencji”. Jeśli tak, to „konwencja”, tak jak jej tutaj używałem, jest terminem odnoszącym się do sztuki. W każdym razie to w tym [„opartym na skojarzeniach”] sensie „konwencji”, a nie w sensie „opartym na zasadzie” twierdziłem, że muzyka może być ekspresywna (*expressive*) „na mocy konwencji”.

Te ekspresywne (*expressive*) „konwencje” muzyczne są bardziej przekonujące niż można by początkowo sądzić; i jeśli więcej uwagi poświęcę konturowi niż konwencji, to nie dlatego, żebym uważał, iż wkład tej ostatniej w ekspresywność muzyczną jest mniejszy. Istnieją konwencje oparte na skojarzeniach, które – na przykład – głęboko wpływają na nasz odbiór orkiestracji: romantyczna jakość „natury” związana z rożkiem i kwintami na instrumentach dętych zmieniona została przez asocjację z polowaniem; „wiejska” jakość związana obojem, kiedy towarzyszy mu (jak to ma miejsce u Haydna) dźwięk stojący – przez podobieństwo do dźwięku dud; „wojskowa” jakość dźwięku trąbki (w tak znaczący sposób wykorzystywana przez Beethovena w „Agnus

Dei” z *Missa Solemnis*, a przez Mahlera w *Des Knaben Wunderhorn*) – z powodu asocjacji zbyt oczywistych, aby je wymieniać; religijna jakość organów – znowu z dość oczywistych powodów asocjacyjnych; podniosła, pogrzebowa jakość równomiernego rytmu – na werbla (tak jak w *Marszu zmarłych* z *Saula* lub w drugiej części *Requiem* Brahmsa).

W naszej kulturze muzycznej niewielu słuchaczy nie rozpoznałoby ekspresywności religijnej konwencji kadencji plagalnej ze względu na wielowiekowe skojarzenia z muzyką kościelną, od wysokiej muzyki renesansu do ostatnich hymnów z protestanckich śpiewników. Jakikolwiek byłby pierwotny powód połączenia się tych elementów muzycznych z kontekstem emocjonalnym – co w dużej mierze, jak mówiłem wcześniej, wynika z ekspresywnej odpowiedniości konturu, z takiego czy innego powodu dziś już nie dostrzegalnej – obecnie stanowią już tylko czysto konwencjonalne etykiety emocjonalne, co nie oznacza, że są choć trochę mniej ekspresywne. Te „konwencje” muzyczne są tak głęboko wrosnięte w naszą kulturę muzyczną, są zjawiskiem tak wczesnym, że można je dostrzec nawet u dzieci, gdy pomagają sobie w zabawie, dobierając odpowiednio ekspresywną muzyczną „ścieżkę dźwiękową” – rodzaj dziecięcej uniwersalnej melodramy (słyszałem, na przykład, dzieci, które nuciły wojskowy sygnał, imitując holywoodzki atak kawaleryjski podczas zabawy w Indian i kowboi).

Podczas prób opisu ekspresywnych konwencji muzycznych nie powinniśmy również pominąć asocjacji muzyki ze słowami. Dopasowanie tekstu do muzyki, jak wskazywałem wcześniej, było jednym z głównych, jeśli nie głównym zadaniem kompozytora od zarania zachodniej muzyki artystycznej i niewątpliwie odegrało istotną rolę w ustanowieniu skojarzeń ekspresywnych. Połączenie figur muzycznych z tekstami w poszczególnych przypadkach „ekspresji”, jakikolwiek był oryginalny powód tego związku, wpłynęło bez wątpienia na ekspresywne asocjacje, jakie towarzyszą tym figurom teraz. W jaki sposób takie skojarzenia mogły powstać w „wielkim świecie” muzyki Zachodu, możemy się przekonać, przypominając sobie „mały świat” luterńskiego chorału oraz jego rolę w siedemnasto- i osiemnastowiecznej niemieckiej muzyce kościelnej. Ponieważ słuchacze Dietricha Buxtehudego, Johanna Pachelbela czy Johanna Sebastiana Bacha połączyli ze sobą melodie z konkretnymi tekstami – co było działaniem nie tylko świadomym, lecz także płynącym z ich dusz i trzewi – kompozytorzy mogli mieć pewność, że wprowadzenie tych melodii do własnej muzyki, nawet bez słów, wywoła efekt ekspresywny, nie oglądając się na efekt wywoływany przez kontur muzyczny czy nieoparte na tekście konwencje. Melodia „Angus Tiefer Not schrei ich zu dir” (na przykład) dawała

wiernym nie tylko wspaniale ekspresywny charakter skali frygijskiej, ale również głęboko odczuwane skojarzenia i ekspresję Psalmu 130. Nie twierdząc oczywiście, że konwencjonalna ekspresywność tekstu – w którą obfituje materiał naszej kultury – jest tak uporządkowana, gładka i samowystarczalna oraz tak łatwa do dopasowania, jak mogłyby sugerować przykłady z małych subkultur muzycznych. Twierdząc natomiast, że można w niej widzieć uproszczony model mechanizmów zachodzących w muzyce Zachodu.

3.

Patrząc na te różne rodzaje opartej na skojarzeniach „konwencji” ekspresywności muzycznej, chciałoby się zapytać: czy jakości, które asocjacje wmontowują „w” muzykę, znajdują się tam „obiektywnie”, tak że poważne opisy muzyki powinny je uwzględniać? Czy ocenę krytyka odnośnie do wyrażania przez muzykę (*that music is expressive of*) takich a takich emocji da się obronić, uzasadniając ją istnieniem konwencji ekspresywnych? Czy emocjonalne opisy muzyki, które opierają się „na konwencji”, traktowane są poważnie?

Odpowiedź, jak sądzę, jest taka, że w obrębie danej kultury muzycznej, na przykład kultury zachodniej, opisy emocjonalne ufundowane na „konwencjach” ekspresywnych są tak obiektywne, jak same te konwencje i tak możliwe do obrony, jak jakiekolwiek twierdzenie, którego prawda zależy od psychologicznego uogólnienia; na tyle też są traktowane poważnie. Upewnijmy się jednak, że dobrze rozumiemy, co głoszą ci, którzy opisują muzykę poprzez charakterystykę tych jej aspektów, które są ekspresywne (*expressive*) z uwagi na konwencjonalne asocjacje. Kiedy mówię, że „X jest ϕ ”, gdzie X jest jakimś bytem muzycznym, a ϕ jest jakością ekspresywną, nie czynię jakiegos ukrytego psychologicznego uogólnienia. Mówię po prostu, że X jest ϕ ; że X ma tę cechę. *Jaką* cechę? Cechę, co do której mogę mieć pewność, że inni usłyszą w X, ponieważ, podobnie jak ja, wytworzyli u siebie asocjacje w wyniku przynależności do danej kultury. Jest faktem znanym ludzkiej psychologii, że takie asocjacje są tworzone oraz że mają one psychologiczny wpływ na naszą percepcję muzyczną. Czy to czyni z ϕ własność „obiektywną”? Cóż, bez nużącego wykładu filozoficznego na temat „tego, co obiektywne” i „tego, co subiektywne”, możemy powiedzieć, że jest ona nie mniej obiektywna niż własność „wesołości” koloru żółtego czy własność „obszerności”, jaką obecność jasnych kolorów może nadać pokojowi, czy jakość „letniości” związana ze słomkowym kapeluszem i białymi spodniami. Żadnemu dekoratorowi wewnątrz nie zarzuca się „subiektywności” lub „frywolności”, kiedy wspomina, że kolor żółty może być zbyt wesoły dla sali pogrzebowej lub że kolor biały

spowoduje, iż mały pokój będzie wyglądał na większy. Tak samo nie powinno się uważać, że krytyk uprawia „subiektywną” czy „nienaukową” krytykę, kiedy pasaż chromatyczny opisuje jako melancholijny – to, że chromatyzm sugeruje melancholię, stanowi bowiem złożony fakt z zakresu psychologii i kultury muzycznej. Tak jak krytyk nie musi być świadomy tego faktu, tak dekorator wnętrz nie musi znać teorii ludzkiej percepcji oraz psychologii, aby pracować, używając wesołych czy krzykliwych kolorów.

Konkluzja, którą chciałbym tu sformułować, jest następująca: odbierać muzykę emocjonalnie to, przynajmniej częściowo, słyszeć to, co przez asocjację nakazuje nam słyszeć własna kultura muzyczna: koloryt emocjonalny jest równoprawną częścią estetycznej powierzchni dźwięku jak pozostałe jego własności. Skupianie się li tylko na tym wymiarze emocjonalnym to oczywiście przesada. Jednak zaprzeczać istnieniu emocjonalnego charakteru muzyki, jaki posiada ona na mocy konwencji ekspresywnej, lub uważać go za „subiektywny” w negatywnym sensie, to znowu popaść ze skrajności w skrajność – to zaprzeczać istnieniu bardzo namacalnej jakości muzyki, doskonałego przedmiotu badań dla wykształconych muzycznie i źródła przyjemności dla laików.

4.

Chciałbym powrócić teraz do pierwszego źródła ekspresywności (*expressiviness*) muzycznej; do tego, co nazwałem ekspresywnością (*expressiveness*) „konturu” i co opiera się na ludzkiej ekspresji (*expression*). W historii filozofii współczesnej od dawna pojawia się pytanie, w jaki sposób, oraz czy w ogóle, można prawdziwie uważać, że wie się, czy osoba inna niż ja sam jest zdenerwowana, odczuwa ból lub znajduje się w innym stanie mentalnym. Tradycyjnie uznawano, że można to ustalić w drodze indukcji: z introspekcji wiem, kiedy odczuwam ból, z introspekcji wiem także, jak się zachowuję, kiedy odczuwam ból. Wobec tego kiedy widzę, że ktoś inny zachowuje się w ten sposób, mam prawo zakładać, że odczuwa to, co odczuwam ja, gdy się tak zachowuję¹³⁷.

Modelowi indukcyjnemu przeciwstawiono w ostatnich latach inny model, wiązany głównie z nazwiskiem Ludwiga Wittgensteina, choć jako twarda doktryna istnieje on raczej w pismach jego uczniów niż w pracach mistrza. Wittgenstein chciał jasno i wyraźnie odróżnić to, co nazywał „kryteriami”, od tego, co nazywał „symptomami”. Symptomy są oznakami rzeczy, które odkrywamy przez indukcję: wysypka jest oznaką ospy, a opadające ciśnienie powietrza

¹³⁷ Jako ostatnią obronę tego poglądu zob. Alfred Jules Ayer, *The Problem of Knowledge*, Penguin Books, Harmondsworth 1961, rozdz. 5.

jest oznaką nadejścia paskudnej pogody. Kryteria to coś innego: po części konstytuują one znaczenie tego, dla czego kryteria stanowią; kryterium jest zawsze, w wittgensteinowskim rozumieniu tego terminu, „kryterium definiującym”¹³⁸. Zachowanie związane z bólem, wedle tego poglądu, nie jest, jak chciałby model indukcyjny, symptomem bólu, ale jego kryterium (lub zbiorem kryteriów). Gorączka lub stłuczenie mogą być symptomem, że ktoś odczuwa ból, ale wicie się, jęczenie i delikatne pocieranie danego miejsca nie są wyłącznie oznakami, stanowią definiujące kryteria bólu. To z nich oraz przez nie (po części) wiemy, co „oznacza” ból, i z bliską logiczną pewnością decydujemy, że ktoś odczuwa ból.

Kryteria bólu lub bycia w jakimkolwiek stanie Φ , gdzie „ Φ ” oznacza nazwę emocji, tworzą, wedle tego poglądu, to, co Michael Scriven określił mianem „klastra pojęć”. Pojęcie to zilustrował przykładem kryteriów bycia cytryną.

Cierpki smak, żółta lub zielona skórka z woskowaną powierzchnią, bycie owocem pewnego drzewa, owalny kształt, określony rozmiar, określona twardość – i tak dalej – stanowią znajome własności cytryny. Która z nich decyduje o byciu cytryną? Z pewnością żadna w pojedynkę...

Jest, innymi słowy, możliwe, aby być cytryną i nie być żółtym lub nie mieć woskowanej powierzchni, lub nie być twardym – i tak dalej. Niemniej jednak nie można obyć się bez wszystkich tych cech: „Pojęcie bycia cytryną jest wszak czymś nieodrębnym od tych własności”¹³⁹. Choć coś mogłoby posiadać wszystkie te własności i nie być cytryną, to w optyce modelu opartego na kryteriach nie byłoby sensu prosić o dalsze dowody na to, że cytryną jest, jeśli byłoby wystarczająco bogato wyposażone w kryteria „bycia cytryną”.

Wobec tego w modelu indukcyjnym i modelu kryteriów mamy dwa sposoby postrzegania relacji pomiędzy cechami *ekspresywnymi* (*expressive*) oraz *ekspresją*. W modelu indukcyjnym relacja między cechami ekspresywnymi a emocjami, których wyraz stanowią, jest warunkowa – można powiedzieć, że są związane w taki sposób, iż ta sama przyczyna może dawać rozmaite skutki. Zgodnie z powyższym: jeśli widzę, że czyjaś twarz wyraża smutek i osoba ta przejawia zachowania ekspresywne względem tej samej emocji, mogę powiedzieć, iż z dużą dozą prawdopodobieństwa wiem, że ta osoba jest smutna. Mogę się też oczywiście mylić – bez względu bowiem na to, jak wiele symp-

¹³⁸ Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, Harper Torchbooks, New York 1965, s. 25.

¹³⁹ Michael Scriven, *The Logic of Criteria*, „Journal of Philosophy” 1959, Vol. 56, No. 22, s. 859–860.

tomów duru brzuszego przejawia pacjent, wciąż mogłoby się okazać, że nie ma duru brzuszego, ale jakąś duropodobną chorobę lub inny nieznany stan chorobowy. Z kolei w teorii kryteriów relacja między cechami ekspresywnymi (*expressive*) a emocjami, jakie wyrażają, jest bezwarunkowa – bardziej (choć niezupełnie tak samo) jak w relacji pomiędzy byciem nieżonatym a byciem kawalerem niż jak w relacji pomiędzy wykazywaniem symptomów duru brzuszego a byciem chorym na dur brzuszny. Zgodnie z tym poglądem można o mnie powiedzieć, że „wiem”, iż ktoś jest smutny, jeśli wykazuje odpowiednią liczbę cech oraz zachowanie wyrażające smutek, w sensie „wiedzieć” podobnym do tego, kiedy symptomy są spowodowane durem brzuszonym, ale słabszym od tego, w którym „wiem”, że każdy nieżonaty mężczyzna jest kawalerem.

5.

Na tym etapie mogą pojawić się dwa typy sceptyków: „umiarkowany” i „ekstremalny”. Sceptyk umiarkowany argumentowałby w sposób następujący: nie istnieje coś takiego jak wiedza „pomiędzy” indukcyjną i definicyjną. To, co wittgensteiniści nazywają „kryterium”, to nic innego jak przyczyna i skutek, które są zdeterminowane przez indukcję, mniej lub bardziej, w zależności od okoliczności. W przypadku psychologicznych stanów innych osób baza indukcyjna jest niezadowolająca, nie daje bowiem podstawy „wiedzy”. Aby indukcyjnie uzyskać pewność dotyczącą innych umysłów, musiałbym na podstawie jednego tylko przypadku – mnie samego – uogólniać na wszystkie inne przypadki ludzkie. Równie dobrze mógłbym próbować uzyskać „naukową” konkluzję na temat duru brzuszego na podstawie jednego tylko pacjenta.

Sceptyk ekstremalny, podobnie jak umiarkowany, będzie zaprzeczał, że kryteria są czymkolwiek innym niż symptomy. Jednak podstawy dla twierdzenia, że nie mogę wiedzieć, czy ktoś jest smutny lub odczuwa ból, nie wynikają w tym przypadku z inherentnej słabości dowodzenia indukcyjnego, ale z tego, że podstawy indukcyjne wcale nie są podstawami racjonalnymi. Jest to sceptyk, innymi słowy, który zaprzecza, aby argumenty indukcyjne były racjonalne.

Skoro jednak to, co zacząłem nazywać „konturem ekspresywnym” (*expressive*) w muzyce, jest zależne od cech ekspresji, nie będzie nam wolno twierdzić, że można wiedzieć, czy muzyka jest smutna, radosna czy inna, dopóki nie odpowie się zarówno umiarkowanemu, jak i ekstremalnemu sceptykowi. Skąd moglibyśmy wiedzieć, że coś stanowi cechę wyrażania smutku, gdybyśmy od czasu do czasu nie byli w sytuacji pozwalającej dostrzec, że ci, którzy dysponują tą cechą, zazwyczaj wyrażają tę emocję? Obydwaj sceptycy, i umiarkowany,

i ekstremalny, zaprzeczają, że istnieje możliwość znalezienia się w sytuacji pozwalającej nam się tego dowiedzieć.

Ten zarzut nie jest jednak zbyt istotny w przypadku sceptyka umiarkowanego. Jego stanowisko zasadza się bowiem na takim mniej więcej stwierdzeniu: nigdy nie znajdujemy się w sytuacji, w której moglibyśmy wiedzieć, że cechy i zachowania ekspresywne (*expressive*) są cechami i zachowaniami ekspresywnymi (*expression*). Załóżmy, że czyjaś twarz wyraża (*is expressive of*) smutek – nigdy nie możemy wiedzieć, czy jest to ekspresja smutku, ponieważ nie będziemy mieć pewności, czy jej właściciel jest smutny, czy nie; a dopóki tego nie wiemy, dopóty nie mamy pewności, czy twarz wyraża (*is expressing*) smutek (w odróżnieniu od bycia jedynie ekspresywną pod tym względem [*being expressive of*]). Tym, czego powinniśmy być świadomi, jeśli chcemy wiedzieć, czy muzyka może wyrażać (*is expressive of*) smutek, jest to, że pewne ludzkie cechy oraz zachowania są ekspresywne (*expressive of*) względem smutku, nie zaś to, że są one ekspresjami smutku. Temu zaś, że jesteśmy świadomi, iż cechy i zachowania są ekspresywne względem emocji, sceptyk umiarkowany nie zaprzecza (to, czy może wyjaśnić w sposób zrozumiały, dlaczego uważa pewne cechy i zachowania za wyrażające smutek, nie posiadając wiedzy o tym, że ludzie są smutni, to inne pytanie). Według sceptyka umiarkowanego wiem, że wtedy, kiedy jestem smutny, marszczę brwi, wobec czego marszczenie brwi przez innych ludzi wyraża (*expressive of*) smutek. To, czego nie mogę wiedzieć, to czy wyrażają smutek, ponieważ nie mam pewności, czy ludzie ci są smutni.

Sceptycyzm ekstremalny to inna sprawa. Ponieważ sceptyk ekstremalny zaprzecza wynikaniu indukcyjnemu, jest wątpliwe, czy zgodnie z tym poglądem mogę wiedzieć cokolwiek na temat świata zewnętrznego, a wobec tego nie mogę wiedzieć, czy istnieje coś takiego jak cechy ekspresywne, a co dopiero wiedzieć, co one wyrażają (*are expressive of*).

Należy jednak pamiętać, że sceptycyzm *estetyczny* jest rodzajem sceptycyzmu wtórnego (*second-order variety*). Kiedy pojawiają się wątpliwości na temat „obiektywności” sądów estetycznych, czy to opisowych, czy wartościujących, są one nieodmiennie mierzone względem paradygmatów „obiektywności”, a więc tych właśnie, które podważa sceptyk ekstremalny. I to w porównaniu *do nich* owe estetyczne przypadki wydają się wybrakowane. Zatem odpowiedź na zarzuty sceptyka ekstremalnego nie stanowi odpowiedzi na zarzuty sceptycyzmu estetycznego; odpowiedź na sceptycyzm estetyczny nie musi zaś czekać na odpowiedź na sceptycyzm ekstremalny. Jeśli sceptycyzm ekstremalny ma rację, nie możemy oczywiście mówić o czymś takim jak „wiedza estetyczna”.

Dla naszej teorii ekspresywności muzycznej (*musical expressiveness*) wystarczyłoby wobec tego, gdybyśmy pokazali, że sądy dotyczące ekspresywności muzyki nie są błędne w jakiś szczególny sposób, jak często uważa się na temat sądów estetycznych, rozumiejąc, że jeśli rację będzie miał sceptycyzm ekstremalny, to twierdzenia na temat ekspresywności muzycznej nie będą mogły uzyskać statusu wiedzy, jak powszechnie ma to miejsce w odniesieniu od twierdzeń na temat ludzkiej ekspresji.

Co jednak z pytaniem o to, czy cechy i zachowania ekspresywne należy uważać za „symptomy” czy „kryteria”? Czy jest to ważne dla naszej teorii ekspresywności muzycznej (*musical expressiveness*)? Czy musimy wspierać jeden lub drugi z tych poglądów? To kolejne z tych zagadnień, które z perspektywy naszych celów możemy odłożyć na bok. To, co musimy zrobić, aby dobrze przedstawić nasze stanowisko dotyczące ekspresywności muzycznej (*musical expressiveness*) wobec sceptycyzmu estetycznego, to pokazać, że ekspresywne (*expressive*) cechy muzyki są wystarczająco podobne do cech ludzi, by rościć sobie *wszelkie* prawa, jakie te ostatnie mogą mieć wobec „obiektywności”. Możemy również pozostawić otwartym pytanie, czy „obiektywność” ta wpisuje się w model indukcyjny, czy raczej w model kryteriów.

Założmy wobec tego, że wiem z indukcji, kiedy ekspresywność jest ekspresją – innymi słowy: relacja pomiędzy cechami ekspresywnymi a emocjami, które czasem (choć nie zawsze) wyrażają ludzie, jest taka jak relacja symptomu do choroby, skutku do przyczyny. Gdyby tak było, to w ten sam sposób, w jaki wiem, że twarz (powiedzmy) jest wyrazem (*is expressive of*) smutku, wiedziałbym, że wysypka jest symptomem odry, a opadające ciśnienie jest oznaką deszczu, pomimo że wysypka mogłaby być spowodowana przez alergię na krem do golenia, opadające ciśnienie – przez złe funkcjonowanie barometru, smutek na twarzy dziecka zaś – przez pragnienie zatajenia. Przez introspekcję oraz obserwację moich własnych cech dowiaduję się, które cechy twarzy są związane ze smutkiem, podobnie jak z odpowiednich doświadczeń dowiedziałem się, jakie są skórne objawy odry oraz co dzieje się z ciśnieniem przed burzą. A więc cechy nazywane są ekspresywnymi (*expressive of*) względem smutku na mocy ich częstych skojarzeń z emocjami. Oczywiście gdyby nie było pomiędzy nimi takich stałych relacji, nigdy nie zdołałbym rozpoznać ich jako ekspresywne ze względu na (*expressive of*) te właśnie emocje.

Co „obiektywnego” jest zatem w określeniu twarzy jako ekspresywnej względem smutku (choć niekoniecznie go wyrażającej)? Jest po prostu tak, że „ekspresywne względem smutku” (*expressive of sadness*) w modelu indukcyjnym oznacza (bardzo ogólnie) „często związane ze smutkiem” lub „często

będące zewnętrzną manifestacją smutku” (lub coś w tym rodzaju). A to, czy coś jest częstą manifestacją smutku, czy nie, byłoby sprawą obiektywną, zależną od zwyczajowego standardu dobrego wnioskowania indukcyjnego. Wobec tego ktoś, kto sądziłby, że marszczenie brwi jest ekspresywne względem (*expressive of*) radości, myliłby się, podobnie jak lekarz, który wziąłby wysypkę za symptom grypy (przy okazji – czymś zupełnie innym jest błędne wywnioskowanie ze zmarszczenia brwi, że dana osoba jest smutna, choć w rzeczywistości nie jest, niż błędne wywnioskowanie z wysypki, że ktoś ma odrę, podczas gdy jest on uczulony na krem do golenia. Pytamy tutaj, skąd przekonanie, że dany wyraz twarzy jest ekspresywny względem Φ , a nie skąd przekonanie, że wyraża Φ , choć, jak widzieliśmy, te dwie sytuacje są sobie bardzo bliskie).

W optyce modelu opartego na kryteriach połączenie pomiędzy ekspresywnością a ekspresją jest, jak widzieliśmy, nieprzypadkowe. To oznacza, że według „kryteriologa” cechy ekspresywne są, w takim czy innym sensie, częścią znaczenia predykatów emocjonalnych takich jak „smutny”, „wesoły” i tym podobne; stanowią, jak powiedziałby wittgensteinista, część ich gramatyki logicznej. W skrócie zatem: różnica pomiędzy „błędem” w modelu indukcyjnym i w modelu kryteriów jest różnicą między złą indukcją a lingwistyczną niekompetencją. To, co czyni coś raczej „kryterium” smutku niż jego „symptomem”, to nie częste kojarzenie ze smutkiem, ale fakt, że w procesie uczenia się pojęcia – smutek stał się częścią jego znaczenia. W ten sposób w modelu kryteriów, być może trochę bardziej niż w modelu indukcyjnym, pytanie o „ekspresywność” staje się pytaniem „obiektywnym”.

Wiedząc już, co jest „obiektywne”, jeśli chodzi o określenie, czy dana twarz jest, czy nie jest ekspresywna (*expressive of*) względem smutku w modelu indukcyjnym i modelu kryteriów, możemy teraz zapytać, co jest „obiektywne” w stwierdzeniu tego samego odnośnie do utworu muzycznego. Odebrać ekspresywność utworu muzycznego, w modelu konturowym, to postrzegać jakieś podobieństwo pomiędzy jakościami muzycznymi i cechami lub zachowaniami charakterystycznymi dla ludzkich ekspresji. To, że istnieją takie charakterystyczne cechy ekspresji, stanowi konieczną przesłankę naszego stanowiska, dość bezpieczną, niewyjątkową – ktoś powie. Jednak każda święta krowa ma swojego gza. Zanim więc rozważymy tę bezpieczną przesłankę, będziemy musieli odpowiedzieć na pewien zarzut.

6.

Sircello pisze w *Mind and Art*: „Przekonanie, że ekspresje F są takie z powodu regularności, z jaką towarzyszą F, jest – mimo całej swojej atrakcyjności –

albo nieinteresująco prawdziwe, albo jawnie fałszywe¹⁴⁰. Wspiera on to przekonanie, próbując pokazać, że nie istnieją możliwe do odróżnienia cechy, które regularnie towarzyszą aktom ekspresji (lub takie tworzą); to oznacza, że zaprzecza on temu, iż istnieją rodzaje charakterystycznych cech ekspresji, które uznałem za niezbędne dla mojej teorii ekspresywności (*expressiveness*) muzycznej. Nie zajmuje mnie tutaj twierdzenie Sircella, że ekspresja nie może zostać określona (*accounted for*) lub trafnie wyjaśniona poprzez cechy charakterystyczne, o których piszę w całej książce. Fałszywość tego twierdzenia nie jest warunkiem prawdziwości przesłanki niezbędnej w mojej teorii. Równie dobrze może być prawdą, że coś nie jest ekspresją F z powodu ciągłego wzajemnego splatania się cech zachowania z F. Takie cechy mogą nie być ani konieczne, ani wystarczające, aby F zostało wyrażone (*being expressed*). Nie wynika z tego jednak, że takich cech nie ma – to jest: cech, które są łatwo identyfikowalne jako charakterystyczne dla ekspresji F. Szkodliwe dla mojej teorii ekspresywności (*expressiveness*) muzycznej jest twierdzenie – o ile jest ono prawdziwe – że nie ma takich cech. To na nie musimy teraz zwrócić uwagę.

Sircello uważa, że w całym repertuarze możliwych sposobów wyrażania nie ma czegoś takiego jak „cechy wspólne” (*common features*). Nie sądzi, że da się to udowodnić, ale uważa, że można to zilustrować i w ten sposób uczynić przekonującym. Rozważmy, proponuje, repertuar ekspresji gniewu:

Po pierwsze, są wyrazy (*expressions*) werbalne: od niemalże nieartykułowanych dźwięków przez różne przekleństwa i okrzyki do elokwentnych przemów formalnych, a nawet poezji, jak *The Dungeon* Coleridge’a. Po drugie, jest zestaw zachowań zawierający szybki i pewny marsz, machanie ramionami i zaciskanie pięści, uderzanie, kopanie, grzyzienie, rzucanie i rozwalanie. Po trzecie, mamy wyrazy twarzy: czerwienienie, sztywnienie mięśni szczęki, wznoszenie brwi, przebijanie wzrokiem, zaciskanie zębów i różne kombinacje tych elementów. Wreszcie istnieją bardziej egzotyczne sposoby wyrażania gniewu, jak na przykład przygotowanie zjadliwego komiksu politycznego. Możemy nawet wyobrazić sobie, że pisanie muzyki określonego rodzaju mogłoby, w pewnych okolicznościach, zaliżać się do sposobów wyrażania gniewu¹⁴¹.

Z rozważań tego rodzaju Sircello wyciąga wniosek, że „jakakolwiek nadzieja na znalezienie cech wspólnych dla wszystkich sposobów ekspresji danego F jest płonna (*futile*)”¹⁴². Nie powinniśmy uważać zatem, że wszystkie

¹⁴⁰ Guy Sircello, *Mind and Art*, op. cit., s. 245–246.

¹⁴¹ Ibidem, s. 246–247.

¹⁴² Ibidem, s. 248.

zewnętrzne wyrazy gniewu są szybkie, gwałtowne, głośne czy jakieś inne. Dla nas wynika stąd, że głośna, gwałtowna lub szybka muzyka nie może być wyrazem gniewu po prostu dlatego, iż przypomina typowe cechy gniewnego zachowania, ponieważ takich typowych cech nie ma.

To daje szansę na ważne udoskonalenia. *Nie twierdzą* tu, że muzyka jest wyrazem (*expressive of*) gniewu (powiedzmy) ze względu na posiadanie cech, które wspólne są różnym wyrazom (*expressions*) gniewu. Twierdzą raczej, że muzyka jest wyrazem gniewu w tym sensie, że przypomina te różne pozycje (*attitudes*) ciała, twarzy oraz głosu, które w charakterystyczny sposób wyrażają tę emocję. Przypomina je oczywiście przez te cechy dźwięku oraz ruchu, które te pozycje posiadają.

Pojawia się zatem pytanie: czy istnieją tego typu wyrazy? Sircello sądzi, że nie.

Czy istnieje regularne połączenie między F i każdym *rodzajem* wyrazu F, zakładając jakiś rozsądny sposób określania rodzajów? Tutaj także odpowiedź musi być negatywna. Wystarczy zadać sobie pytanie: który z wielu rodzajów wyrazu gniewu regularnie towarzyszy gniewowi? Nie wiadomo, co odpowiedzieć. Czy *grymasy* zawsze towarzyszą złości? Złości czyjej? Czy to nie ma znaczenia? Złości jakiego rodzaju? W jakich okolicznościach? Czy te czynniki nie wpływają na naszą odpowiedź? „Regularnie” – to znaczy jak regularnie? Połowę czasu? Czy możemy uczciwie powiedzieć, biorąc pod uwagę nasze własne doświadczenie, że grymasy towarzyszą złości połowę czasu? Grymasy są wszak jedną z najbardziej powszechnych form wyrazu złości¹⁴³.

O co właściwie chodzi Sircellowi? Z tego, co zdołałem zrozumieć, myśli on mniej więcej w następujący sposób: abyśmy mogli w uzasadniony sposób twierdzić, że jakaś emocja jest regularnie związana z jakimś elementem, musimy móc odpowiedzieć sobie na pewne podstawowe pytania na temat emocji, zachowania i ich związku. A ponieważ tego nie jesteśmy w stanie zrobić, musimy uznać, że nigdy nie jesteśmy uprawnieni, aby budować takie twierdzenia. Z tego zaś powinniśmy wywnioskować, że nie jesteśmy uprawnieni, aby wierzyć, iż istnieje taki regularny związek.

Mnie się jednak wydaje, że na niektóre z pytań Sircella jesteśmy w stanie odpowiedzieć, a te, w przypadku których jest to niemożliwe, stanowią rodzaj pytań, na które nie potrafimy udzielić odpowiedzi również w innych wypadkach – wypadkach, w których czujemy się całkowicie usprawiedliwieni we

¹⁴³ Ibidem.

wnioskowaniu o stałym związku. Aby to pokazać, musimy przejść przez pytania Sircella jedno po drugim, podążając za jego przykładem gniewu i grymasów. Przedstawiona argumentacja powinna oczywiście stosować się, *pari passu*, do każdego innego odpowiedniego przykładu stałego związku.

Pytanie 1: Jaki typ ludzi wyraża złość przez groźne spojrzenie?

Odpowiedź: Ludzie, którzy są spokojni raczej niż gwałtowni, wycofani raczej niż wygadani. Czy tylko tacy? Oczywiście, że nie. Czy to pełna odpowiedź? Nie. Uważam jednak, że pytanie to nie jest aż tak niemożliwie trudne, jak chciałby to widzieć Sircello. Każda rozsądnie inteligentna osoba może odpowiedzieć na nie przynajmniej częściowo; wrażliwy powieściopisarz lub psycholog mogą odpowiedzieć pełniej.

Pytanie 2: Jaki rodzaj złości jest zazwyczaj wyrażany przez grymasy?

Odpowiedź: Raczej ponura złość, stłumiona złość, gniew hamowany uczuciem (jak wówczas, gdy ktoś z dezaprobatą marszczy brwi, patrząc na własne dziecko) niż złość zrodzona z nienawiści lub silnego uczucia moralnego. I znowu: czy jest to pełna odpowiedź? Oczywiście nie. To znów tylko początek odpowiedzi, którą z pewnością można dopełnić. Pytanie to nie jest, bądź co bądź, zagadką Sfinksa – a i ta w końcu doczekała się odpowiedzi.

Pytanie 3: W jakich okolicznościach groźne spojrzenie wyraża gniew?

Odpowiedź: Wystarczająco dużo, jak sądzę, zostało już powiedziane, aby nie trzeba było udzielać odpowiedzi na to pytanie. Chodzi o to, że nikt z nas nie może odpowiedzieć na to pytanie w całości; nie wynika z tego jednak, że satysfakcjonującej odpowiedzi nie można udzielić w ogóle. Jaka zresztą miałyby być pełna odpowiedź? Pytanie to nie jest trudniejsze niż na przykład pytanie: w jakich okolicznościach zapali się potarta zapałka? Nikt nie może twierdzić, że nie możemy odpowiedzieć na to pytanie tylko dlatego, że nie możemy odpowiedzieć na nie całkowicie (skoro stanowiące odpowiedź warunki tworzyłyby niekończącą się listę) – o ile oczywiście ktoś nie wnosi sceptycznych uwag wobec przyczyny, indukcji i tak dalej. Aby pokazać, że na te pytania naprawdę nie da się udzielić odpowiedzi, Sircello, podejrzewam, ucieka się do stosowania filozoficznych technik straszenia w miejsce prawdziwej argumentacji.

Pytanie 4: Jak regularny musi być związek między groźnym spojrzeniem a złością? Czy musi być to więcej niż połowa przypadków? Czy możemy uczciwie powiedzieć, na podstawie własnego doświadczenia, że groźne spojrzenie towarzyszy złości w połowie przypadków?

Odpowiedź: Nie rozważałem tych pytań jedno po drugim, ponieważ łączą się one ze sobą. Wszystkie one są pytaniami tego samego rodzaju: pytaniami,

na które nie ma odpowiedzi, ale to nie powinno nas martwić. Co do pytania, jak regularne powinny być owe związki, myślę, co oczywiste, iż jest to pytanie, na które rzadko można odpowiedzieć w zwykłych, nienaukowych przypadkach, w których zwyczajni ludzie starają się indukcyjnie wyciągać wnioski niezbędne w codziennym życiu. I o ile nie chcemy przedstawić jakiegoś sceptycznego, humorskiego argumentu przeciw wynikaniu indukcyjnemu, kwestia dochodzenia do wniosku na temat stałego związku pomiędzy groźnym spojrzeniem a uczuciem gniewu powinna zajmować nas nie bardziej niż kwestia dochodzenia do wniosków o wszystkich innych nieważnych wydarzeniach, jakie zapełniają nasze dni.

Pytanie, czy musi się to zdarzać częściej niż w połowie przypadków, sugeruje jednak coś innego. Tutaj, podejrzewam, zarzut ma następujący charakter. W całym repertuarze sposobów, na jakie gniew był i jest wyrażany, przypadki, w których gniew wyrażało i wyraża groźne spojrzenie, muszą stanowić znikomą część. Czy jest zatem sens, aby groźne spojrzenie nazywać częstym lub regularnym towarzyszem gniewu? Korelacja taka nie stanowi połowy przypadków, a może nie sięga i pięciu procent, a może nawet i jednego.

Rozważmy jednak następującą analogię. Wysypka, można powiedzieć, jest częstym lub regularnym towarzyszem choroby. Pomyślmy jednak o licznych chorobach, które nas dotykają, oraz o chorobach, które istnieją, a także o tym, jak niewiele – w porównaniu ze znaczną ich liczbą – jest chorób, które powodują wysypkę. Wysypka z pewnością nie towarzyszy chorobom w pięćdziesięciu procentach przypadków. W pięciu? Czy sugeruje to, że mylimy się, mówiąc, że wysypka jest częstym i regularnym symptomem choroby? Nie sądzę. Tak więc poczyniona analogia nie powinna nas zmuszać do odrzucenia przekonania, że grymasy są częstym i regularnym wyrazem gniewu.

A jakie są implikacje przekonania Sircella (które, jak sądzę, musi być prawdziwe), że w przypadkach takich jak srogie spojrzenie nie możemy uczciwie, na podstawie naszego doświadczenia powiedzieć niczego na temat częstotliwości, z jaką dane zachowanie towarzyszy emocji? Nie jest z pewnością tak, co wydaje się sugerować Sircello, że nie możemy działać na podstawie opartych na indukcji przekonań o stałych związkach. Niemożliwość, by na podstawie własnego doświadczenia uzyskać tabelkę statystycznych częstotliwości, a nawet nieformalną koncepcję nie musi implikować, aby jakieś zasady nie można było przyswoić sobie na podstawie doświadczenia. Jak wiele z naszych solidnie ugruntowanych hipotetycznych imperatywów mogłoby przejść taki test? To, co *byłoby*, jak sądzę, zabójcze dla takiego twierdzenia o stałym związku, to niepowodzenie w próbie, gdyby taka była dostępna, lub niechęć do

zaakceptowania wyniku takiej próby jako właściwej oceny twierdzenia. Nie wydaje mi się jednak, aby uogólnienie takie jak „grymasy często towarzyszą złości” było mniej podatne na przetestowanie i potwierdzenie (lub odrzucenie) niż „gorączka często towarzyszy chorobie”. W ostatnich latach ukazały się interesujące badania na temat cielesnych manifestacji emocji oraz ich mięśniowej struktury wewnętrznej, sięgające aż do kwestii głębokiego rozpracowywania owych cielesnych ekspresji w celu „reedukacji” osób z problemami społecznymi spowodowanymi niemożliwością wyrażenia pewnych społecznie aprobowanych emocji¹⁴⁴. Tak samo więc można by się dziwić twierdzeniu, że zmarszczone brwi nie są charakterystycznym ani częstym towarzyszem gniewu, jak konstatacji, że gorączka nie stanowi częstej oznaki choroby.

7.

Możemy teraz powrócić do rozważanej kwestii. W modelu konturowym ekspresywność (*expressiveness*) w muzyce postrzegamy w ten sposób, że rozpoznajemy podobieństwo między cechami muzyki a cechami ludzkiego zachowania, które w charakterystyczny sposób towarzyszą emocjom jako ich „ekspresje” (*expressions*). Musimy zapytać, w jakim sensie w ogóle jest sprawą obiektywną to, czy postrzegamy takie podobieństwa, czy nie. Czyż nie jest to to samo co dostrzeżenie uderzającego podobieństwa między chmurą a łasicą? Albo je widzisz, albo nie – jest to „sprawa czysto subiektywna”. Jak ktoś mógłby się tutaj mylić?

Zapytajmy jednak, jaka mogłaby być rozsądna reakcja na (powiedzmy) czyjeś nalegania, że „blues” wcale nie jest smutny, lecz raczej wesoły i radosny (myślę teraz o wersji instrumentalnej, bez tekstu dającego dodatkową wskazówkę). Nie mogę sobie wyobrazić, aby odpowiedź: „Och, cóż, to jedynie kwestia smaku, niektórzy sądzą, że jest smutny, a inni – że nie” była właściwa czy prawdopodobna. Pierwszą reakcją, jak sądzę, byłaby reakcja czysto muzyczna: zakwestionowanie muzycznej kompetencji mówiącego. Nie mam przez to na myśli kompetencji technicznych; nie trzeba być muzykiem, aby docenić ekspresywność (*expressiveness*) bluesa. Trzeba jednak należeć do kultury muzycznej, w której rozwinął się blues, albo jakoś inaczej nauczyć się go słyszeć. Trzeba być kompetentnym słuchaczem, adekwatnie przygotowanym w taki czy inny sposób, aby słyszeć muzykę, a nie tylko dźwięki. Naiwnością byłoby oczekiwanie, aby Ali Akbar Khan rozpoznał ekspresywność *Saint James Infirmary Blues*, tak jak oczekiwanie, aby Josh White słyszał ab initio ekspresywność *Shri rāg*.

¹⁴⁴ Zob. pracę Eckmana na ten temat.

Wobec tego próba zrozumienia, jak słyszymy ekspresywność w muzyce, musi zakładać, że słuchacz, którego próbujemy zrozumieć, jest słuchaczem muzycznie kompetentnym. Kompetencja muzyczna to warunek wyjściowy. Nie chcę przez to powiedzieć, że pojęcie to nie sprawia problemów natury filozoficznej. Wręcz przeciwnie, kompetencja muzyczna szczególnie, a kompetencja artystyczna ogólnie wiążą się z rozmaitymi trudnymi estetycznie kwestiami, włączając w to kwestię „obiektywności”. Jeśli jednak chcielibyśmy wiedzieć, jakie *szczególne* kwestie wiążą się z ekspresywnością (*expressiveness*) muzyki, niewiele by nam pomogło, gdybyśmy zaplątali się w zagadnienia kompetencji muzycznej. Załóżmy wobec tego, że mamy jakieś ogólne kryteria, ze względu na które, przynajmniej w typowych przypadkach, możemy rozsądnie decydować o tym, kto jest muzycznie wykwalifikowany, a kto – nie.

Co więc pozostało nam do powiedzenia na temat osoby, która uważa blues za wesoły i radosny, skoro jej kompetencja muzyczna została ustalona? Pewien jestem jednego: kompetencja muzyczna stanowi tak integralną część naszej kultury muzycznej i doświadczenia, że trudno wyobrazić sobie pełną kompetencję muzyczną przy braku możliwości przeprowadzenia podstawowych dystynkcji emocjonalnych w muzyce (nawet muzyczni puryści, którzy nie zniżają się do tak „trywialnych” zagadnień i słuchają jedynie niesfałszowanych, wolnych od emocji dźwięków, wiedzą, kiedy i gdzie muszą bronić się przed ekspresywną [*expressive*] herezją). Jeśli nie doszedłeś do tego, aby słyszeć blues jako smutny, to trudno sobie wyobrazić, że stałeś się kompetentnym słuchaczem. Niewiele jednak pomogłoby nam, gdybyśmy umiejętność stosowania wobec muzyki predykatów ekspresywnych uznali za część pojęcia kompetencji muzycznej. To tylko zmieniałoby pytanie „czy ekspresywność (*expressiveness*) jest «obiektywna»?” na pytanie „czy kompetencja muzyczna jest «obiektywna»?” i nie posunęlibyśmy się do przodu ani o krok. Spróbujmy zatem wyobrazić sobie nieprawdopodobną, tym niemniej możliwą sytuację, w której kompetentnemu muzycznie słuchaczowi nie udaje się usłyszeć smutku w bluesie. Próbuje mu pomóc, wskazując ekspresywne (*expressive*) cechy muzyki, pokazując podobieństwo między ekspresywnymi (*expressive*) cechami i zachowaniami ludzi. Wciąż nic! Czy nie znajdujemy się teraz w sytuacji, kiedy możemy zacząć podejrzewać, że oto stoimy naprzeciw kogoś, kto jest pozbawiony pewnej podstawowej ludzkiej umiejętności? To już nie jest sytuacja Hamleta i Poloniusza niezgadających się co do tego, czy chmura wygląda jak łośnica, czy nie. To może być odosobniony przypadek, który wydaje się mało ważny – „sprawa zupełnie subiektywna”. Przy innej okazji obydwaj mogliby się zgodzić, że chmura wygląda jak wieloryb. Jednak ktoś kompetentny mu-

zycznie, komu nie udaje się dostrzec analogii ekspresywnej, jest, mam silne podejrzenie, kimś, komu nie udaje się dostrzec ekspresywności w ogóle – kimś, kto jest pozbawiony czegoś w pewnym podstawowym sensie: albo z powodu nieumiejętności przeprowadzenia właściwego wnioskowania indukcyjnego (jeśli model indukcyjny jest poprawny), albo na skutek nienauczenia się, co oznaczają terminy emocjonalne (o ile rację mają kryteriologdy). Innymi słowy: twierdzę, że ekspresywność (*expressiveness*) jest spójną siecią (*web*). Nie można, zakładając odpowiednie umiejętności muzyczne, nie dać sobie rady w jednym przypadku, a poradzić sobie w innym. Nie móc „odczytać” ekspresywności muzycznej to nie móc „odczytać” ekspresywności jako takiej (przy założeniu, że ktoś nie jest niekompetentny muzycznie)¹⁴⁵.

Czy wynika z tego, że to, czy blues jest smutny, czy nie, jest kwestią „obiektywną”? Cóż, wystarczająco wiele zostało napisane na temat pojęcia „obiektywności”, by pokazać, że odnosi się ono do bardzo różnych przypadków. Podsumowałbym to tak: na pytanie o to, czy blues jest smutny, można udzielić „obiektywnej” odpowiedzi podobnie jak na pytanie, czy pysk bernardyna jest smutny lub czy pewien zestaw ludzkich cech i zachowań jest wyrazem (*expressive*) smutku. Jeśli dwa ostatnie przypadki chcecie nazywać „obiektywnymi”, to uważam, że tak samo powinniście określić ten pierwszy. Jeśli nie, nie zamierzam o to kruszyć kopii. Sądzę, że w sprawie odpowiedzi estetycznemu sceptykowi niewiele uda się osiągnąć przez nadmuchiwanie ekspresywności (*expressiveness*) muzycznej ludzkimi zachowaniami ekspresywnymi bez postanowienia, czy *którekolwiek* z nich jest „obiektywne”.

Na tym etapie możemy wreszcie dać sobie spokój z odpowiedzią na paradoks krytyki muzycznej, od którego wyszliśmy. Krytyka muzyczna nie musi być nieludzka, aby być szanowana. Tradycyjne, emocjonalne opisy muzyki, które my, muzycznie wykształceni odrzucamy jako nieodmiennie „subiektywne” lub całkowicie bezsensowne, nie są wcale bardziej wadliwe niż nasze emocjonalne opisy nas samych oraz świata wokół nas, na których zgodnie z modelem konturowym polegają. Odrzucmy jednak przesadę (cóż jest jej pozbawione?): istnieją intelektualnie poważane sposoby, aby stwierdzić, czy dane określenie emocjonalne „pasuje” do swojego muzycznego przedmiotu. Temat drugiej części *Eroiki*, który Tovey określa jako „całkowicie pogrążony w rozpacz”, jest całkowicie pogrążony w rozpacz. Krytyka muzyczna Toveya, która jest z założenia daleka od bycia jedynie „subiektywnym” bełkotem,

¹⁴⁵ Zob. pełniejszą wersję tej argumentacji w: Peter Kivy, *Aesthetics and Rationality*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1975, Vol. 34, No. 1.

jest „obiektywna”, nie przestając być „ludzka”, i uważana jest (tak widziały to wcześniejsze pokolenia) za modelową. Ani laik, ani muzyk nie muszą popaść w konfuzję z powodu jej zrozumiałości i otwarcie emocjonalnego słownictwa. Jeśli argumentacja przedstawiona w tej książce jest poprawna, a kryteria ekspresywności muzycznej mogą być traktowane na równi z kryteriami ludzkiej ekspresji (*expression*), wówczas zapewnia to „racjonalne” podstawy dla krytyki muzycznej. Przez laików powinno to zostać powitane z radością, przez wykształconych muzycznie – być co najmniej tolerowane.

przekład Małgorzata A. Szyszkowska

CZĘŚĆ DRUGA

Słowo się rzekło...

Dalsze refleksje na temat ekspresji muzycznej

The musician can close his eyes to the
Material world; but, no matter what he
Does, he cannot suppress the analogy of
The sounds he employs with those of the
Instinctive language.

Jules Combarieu¹⁴⁶
(transl. Jennifer Day)

¹⁴⁶ Jules Combarieu, *Le Rapports de la musique et de la poesie*, transl. Jennifer Day, w: *Music in European Thought*, ed. Bojan Bujic, Cambridge University Press, New York 1988, s. 200.

A jednak jest smutna...

1.

Na razie niewytłumaczalny, a zarazem niepodważalny wydaje się fakt, że jednym z poprawnych i najbardziej rozpowszechnionym sposobem opisu czystej muzyki – czyli muzyki bez tekstu, tytułu czy programu – jest przypisywanie jej, jak je już wcześniej określiłem, codziennych emocji: gniewu, nadziei, smutku, radości i tym podobnych. Użyłem sformułowania *jednym z poprawnych sposobów*, by podkreślić, że w żadnym wypadku nie uważam, iż jest to jedyny poprawny sposób (choć jest on najpowszechniejszy). Nie sugeruję również, jakoby muzyka miała mieć jakąkolwiek szczególną misję w odniesieniu do emocji w porównaniu z innymi sztukami (jak często się sądzi). Pomimo ponawianych przez stulecia mało przekonujących wysiłków, by uzasadnić, że czysta (jak ją nazywam) muzyka może być radosna, pełna nadziei czy smutna, oraz pomimo zapoczątkowanych przez Hanslicka w 1854 roku nowszych prób dyskredytacji opisów muzyki jedynie w kategoriach emocjonalnych poprzez wysuwanie silnie sceptycznych argumentów zarówno nieprofesjoniści, jak i eksperci uparcie tkwią w błędzie (o ile jest to błąd) i z pełnym przekonaniem nazywają muzykę smutną.

Nie przemawiają do mnie odwołania do zdrowego rozsądku czy vox populi jako strategii filozoficznej, gdyż, jak podejrzewam, w wielu kwestiach dotyczących filozofii muzyki moje stanowisko jest z nimi obydwoma sprzeczne. Jednakże powszechność emocjonalnych opisów muzyki, nawet wśród tych, którzy twierdzą, że doskonale wiedzą, jak opisywać sztukę dźwięków, sugeruje, iż jest to coś więcej niż uparcie powtarzający się błąd lub trwałe złudzenie. Nawet Hanslick oparł na nich swoją krytykę muzyczną¹⁴⁷. Przywodzi to na myśl Humowską konieczność wyjścia poza wewnętrzne doświadczenie filozofa, co niektórzy interpretują jako sceptyczny argument na rzecz wątpienia.

¹⁴⁷ Zob. Peter Kivy, *Something I've Always Wanted to Know about Hanslick*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1988, Vol. 46, No. 3.

Nie jest szczególnym skandalem filozoficznym, że – jak się wydaje – wciąż nie ma zgody nawet co do tego, czy słusznie jest opisywać muzykę, odwołując się do emocji, nie mówiąc już o tym, w jaki sposób miałyby ona przyjmować własności emocjonalne, które jej przypisujemy.

W czasach nowożytnych (powiedzmy od 1600 roku) istniały dwa główne stanowiska odnośnie do tego, czym miałyby być emocjonalne własności muzyki. Według pierwszego mają one charakter dyspozycyjny, muzyka jest predysponowana do wywoływania w słuchaczach codziennych emocji (zasługuje zatem na epitet „smutna”, gdyż czyni odbiorcę smutnym); według drugiego muzyka zawiera emocje jako swoje postrzegalne właściwości fenomenalne. Każde z tych dwóch stanowisk zrodziło z kolei różnorodne pomniejsze tezy na temat tego, *jak* właściwie muzyka wywołuje lub zawiera emocje. Zwolennicy teorii dyspozycji byli w tym wypadku bardziej płodni, gdyż w swych wyjaśnieniach dotyczących tego, w jaki sposób muzyka wzbudza emocje, kierowali się aktualnymi naukowymi lub filozoficznymi teoriami emocji. Zwolennicy teorii zawierania się emocji w muzyce do niedawna mieli tylko jedną opcję: postrzegać muzykę jako w taki lub inny sposób „reprezentującą” emocje. Jednakże od lat trzydziestych dwudziestego wieku dzięki pracom trzech wybitnych myślicieli (jak uważam), psychologa Carla C. Pratta oraz dwójki filozofów: Charlesa Hartshorna i Susanne K. Langer, otworzyła się dla nich kolejna możliwość interpretacji.

Którą z dróg wybrać? Sceptycyzm niezmiennie jest opcją kuszącą, wielu zaś, zwłaszcza profesjonalnych, muzyków uważa, że emocjonalne opisywanie muzyki nie jest zajęciem poważnym. Jednak nawet eksperci muzyczni nie są w tej sprawie jednomyślni – i jest na to wiele dowodów. Nie znam żadnego argumentu sceptycznego, który pozostawałby nienaruszony, zwłaszcza spośród tych przytaczanych przez Hanslicka, a emocjonalne opisy muzyki mają się dobrze. Bez wątpienia zdrowym skutkiem sceptycyzmu emocjonalnego jest nasze wyczulenie na ryzyko plecenia emocjonalnych bzdur: na przykład wówczas, gdy wiedzeni chęcią uchwycenia sedna sprawy, popadamy w przesadę. Tymczasem wystarczy przypisać muzyce melancholijność, nie udając przy tym, że można wyczytać z niej melancholię Hamleta. Ograniczenia emocjonalnego opisu muzyki omówię później. Tu tylko przypomnę, że postawienie prostej tezy, iż określenie muzyki smutną lub tęskną odzwierciedla stan faktyczny, nie wymaga zabiegów typowych dla wyobraźni romantycznej.

Sceptycyzm względem obydwu opcji wydaje się użyteczny: zarówno wobec poglądu, że muzyka jest smutna, gdyż wywołuje smutek u słuchaczy (nazywam go emotywidmem muzycznym), jak i wobec poglądu, że muzyka jest

smutna, ponieważ posiada własność bycia smutną, której to emocji nie odczuwamy jako własnej, lecz słyszymy ją w dźwiękach (ten pogląd nazywam kognitywizmem muzycznym). W przeszłości rozwinąłem, i w różnych miejscach broniłem, własną wersję tego ostatniego podejścia, czyli kognitywizmu muzycznego¹⁴⁸. Od czasu pierwszego przedstawienia moich rozważań w *The Corded Shell* w 1980 roku wielu badaczy dołożyło cegiełki do rozwoju tego podejścia. Moje własne poglądy były stale (i w większości wypadków słusznie) krytykowane w literaturze. Sam także nie pozostawałem bezczynny, lecz przemyślałem, przepracowywałem kognitywizm muzyczny w odniesieniu do nowego materiału. Na razie więc nie widzę powodu, aby z niego zrezygnować. Nie mogę jednak zaprzeczyć, że ostatnie prace, zarówno moje, jak i innych autorów, ujawniły problemy i luki we wcześniejszej wersji mojego stanowiska. Dlatego nastał czas na dokonanie rewizji, w której zamierzam rozważyć pewne zarzuty, gdy to potrzebne – zrewidować pewne kwestie, a przede wszystkim, mam nadzieję, zawrzeć mocniejsze, bardziej klarowne, pełniejsze i bardziej spójne ujęcie kognitywizmu muzycznego, choć w duchu zgodne z jego pierwotną wersją. Do tego przedsięwzięcia zamierzam wnieść swój wkład – muszę podkreślić, że chodzi jedynie o rozpoczęcie zadania, nie ukończenie go – na kolejnych stronach. Będzie to zatem rozwinięcie, obrona oraz wyjaśnienie moich wcześniejszych tez na temat kognitywizmu muzycznego zawartych w *The Corded Shell* i innych pracach, lecz na pewno nie ich odrzucenie.

2.

Pierwszym tematem, jaki poddam rozważaniom, powinna być oczywiście podstawa odrzucenia emotywizmu muzycznego. W pewnym sensie pozostała ona niezmienna, to z niej wynikają dalsze rozważania, a jest nią wyższość kognitywizmu nad emotywizmem w nadawaniu sensu doświadczeniu muzyki w ogóle i jej poszczególnym elementom. Dawniej jednak poniższe cztery refleksje uznałem za przekonujące:

- a) Jeśli ekspresywność muzyki polega na jej zdolności do wzbudzania emocji, to wydaje się, że słuchacze powinni unikać muzyki wyrażającej ból, melancholię czy jakiegokolwiek inne nieprzyjemne uczucia. Czemu ktokolwiek miałby dobrowolnie pozwalać uczynić się melancholijnym lub udręczonym – po prostu nieszczęśliwym? Przecież to jasne, że słuchacze nie unikają muzyki wyrażającej nieprzyjemne emo-

¹⁴⁸ Zob. część 1 w niniejszej pracy oraz: Peter Kivy, *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ithaca 1990, rozdz. VIII i IX.

cje. Dlatego wydaje się wysoce nieprawdopodobne, aby muzyka wyrażała te emocje w znaczeniu wzbudzania ich w słuchaczach.

- b) Emocjom towarzyszą zazwyczaj typy zachowań: nie są one jedynie psychologicznymi epizodami bez żadnych implikacji behawioralnych. Gdy jestem zły – poruszam się gwałtownie; gdy jestem smutny – pochylam głowę, tracę apetyt. Żadne tak konsekwentne powiązanie emocji z zachowaniami nie zostało zaobserwowane w sali koncertowej ani (na tyle, na ile jestem w stanie to ustalić) przed sprzętem grającym. Zgoda, że człowiek może kontrolować swoje zachowanie w miejscach publicznych, tłumiąc jawne i gwałtowne reakcje emocjonalne. Lecz fakt, że nie obserwujemy żadnych zachowań, które świadczą o odczuwaniu gniewu przez, by wymienić najbardziej oczywiste przykłady, ludzi słuchających wściekłych pasaży *Wielkiej fugi* albo o udręce u słuchaczy bolesnych pasaży symfonii Schumanna czy Brahmsa, wydaje się mocnym – by nie rzec: decydującym – dowodem, że emocje te nie są w rzeczywistości odczuwane przy tej muzyce. Tymczasem słuchacze nie przestają określać tej muzyki jako złej i melancholijnej. Bez wątplenia powyższe przykłady wydają się sugerować, że kognitywizm muzyczny jest bardziej wiarygodny niż emotywizm. Oczywiście zawsze można stworzyć ad hoc jakieś wyjaśnienie, czemu w przypadku muzyki mamy do czynienia jedynie z wytworzeniem emocji, lecz nigdy zachowań. Dla mnie jednak wydają się one zawsze jedynie próbami obrony miernej teorii przed prostymi i niepodważalnymi faktami.

Spieszę dodać, że nie chodzi mi o zaprzeczenie temu, iż muzyka porusza nas emocjonalnie. Oczywiście, że tak jest; otwarcie prezentujemy zachowania, które o tym świadczą, zarówno w trakcie występu, jak i po jego zakończeniu; wyrażamy podekscytowanie i aprobatę (radość podczas wykonania *Marcia funebre*). Jest to bardzo istotne zagadnienie, które omówię w następnym rozdziale. W tym miejscu wystarczy zaznaczyć, że nie powinniśmy mylić siły poruszania naszych emocji przez niesamowite gniewne piękno *Wielkiej fugi* z jej domniemaną mocą wywoływania w nas gniewu (czemu zaprzeczam).

- c) Współczesna analiza filozoficzna podkreśla oczywisty fakt, że codzienne emocje, takie jak złość i strach, miłość i nadzieja, ból i radość, zależne są nie tylko od fizjologii, lecz także od przekonań oraz obiektów intencjonalnych, ku którym są skierowane. W typowym przypadku jest tak, że zaczynam w coś wierzyć, a moje przekonanie wpływa w jakiś zrozumiały sposób na pobudzenie moich emocji względem

tego, co jest ich „obiektem”. Przekonanie, że ktoś mi zagraża, wywołuje strach przed domniemanym prześladowcą; przekonanie, że zostałem uratowany, wzbudza we mnie radość z powodu ucieczki i miłość do mojego wybawiciela. Jednakże muzyka – zorganizowana i ekspresywna struktura pięknych dźwięków – nie daje żadnych, poza dziwnymi i idiosynkratycznymi sposobami, o których napiszę za chwilę, możliwości wytworzenia takich przekonań lub zapewnienia obiektów takich emocji. Z tego powodu emotywizm muzyczny, aby przekonać, że muzyka może dokonać czegoś, czego ewidentnie nie jest w stanie zrobić, musiał zawsze polegać na egzotycznych teoriach emocji (czyli jeśli jest to muzyka melancholijna: przekonuje, że uczyni nas melancholijnymi oraz sprawi, że staniemy się obiektami naszej melancholii). Owa niezdolność do wywoływania emocji jest moim zdaniem najmocniejszym argumentem za fałszywością emotywizmu muzycznego.

- d) Jeśli już możemy – na podstawie czegoś w rodzaju standardowego modelu – stworzyć prawdopodobne scenariusze tego, w jaki sposób muzyka wywołuje codzienne emocje, emocje te zazwyczaj nie odpowiadają rzeczywistemu charakterowi ekspresywnemu tej muzyki i są wynikiem indywidualnych skojarzeń – które powyżej nazwałem dziwnymi i idiosynkratycznymi. Bez wątpienia *Wielka fuga* może wzbudzić gniew w tym czy innym słuchaczu, gdy przypomni mu o gniewnej utarczce z przełożonym. Tak samo jednak może się stać w momencie słuchania spokojnych ustępów *Sonaty wiosennej* (jeśli jego szef jest miłośnikiem Beethovena). Jest to znane zjawisko, lecz nie ma nic wspólnego z ekspresywnością muzyki, a jedynie z przypadkową koincydencją (muzyka pełna złości przypomina mi o gniewnych słowach szefa). Tak więc jedyne wiarygodne wytłumaczenie (zgodne z wiedzą na temat istoty, powstawania i utrzymywania się emocji) tego, jak muzyka jest czasem w stanie wzbudzić codzienne emocje, nie wspiera emotywizmu muzycznego; emocje, które wzbudza muzyka, mogą nie być tożsame z tymi, które stanowią jej treść ekspresywną. Wytłumaczenie to nie obejmuje kwestii tego, co powoduje, że gniewna muzyka jest gniewna, nawet gdy dzięki skojarzeniom wywoła w kimś uczucie gniewu (szczególnie, że spokojna muzyka może uczynić to samo).

Powyższe argumenty można nazwać podstawą odrzucenia emotywizmu muzycznego *prima facie*. Ponieważ Colin Radford w imponująco bystrej obronie emotywizmu podał w wątpliwość każdy z nich, w tym miejscu muszę rozpocząć ponowną analizę tego zagadnienia. Z niektórymi uwagami

Radforda zmierzę się w kolejnym rozdziale, gdyż dotyczą problemów tam zawartych, inne rozważę teraz.

3.

Zacznijmy od początku, czyli od pierwszego (i najbardziej rozpowszechnionego) powodu odrzucenia emotywizmu: gdyby muzyka wzbudzała te nieprzyjemne emocje, których wyrażanie się jej (poprawnie) przypisuje – takie jak gniew, boleść i tym podobne – ludzie unikaliby jej, a ewidentnie tego nie robią. Radford odpowiada na ten argument tak:

Jeśli to *jest* paradoksalne, że ludzie świadomie wybierają słuchanie muzyki, która może wywołać w nich smutek, to równie paradoksalne są wybory, które podejmują, udając się [do oper/teatrów] na wywołujące smutek tragedie, czytając horrory lub oglądając filmy o duchach, które mają wywoływać strach¹⁴⁹.

Przed wszystkim należy zauważyć, że tą odpowiedzią Radford na tyle zaciemnił sprawę, że ów pierwszy zarzut względem emotywizmu muzycznego wydaje mi się teraz mniej frapujący niż dotychczas; tak że teraz przykładam do niego mniejszą wagę niż wcześniej. Należy jednak przyznać, że go nie obalił, co zaraz zobaczymy.

Radford przyjmuje za oczywiste, że ludzie odczuwają strach, złość i smutek, gdy podczas czytania lub w inny sposób obcuja z fikcją: boją się, że autostopowicz zamorduje kierowcę, złoścą się, gdy Jago okłamuje Otella, jestem zasmucony śmiercią Wioletty. A mimo to ludzie wciąż wracają do dzieł, które wywołały te negatywne emocje. Dlaczego zatem nie powinniśmy wracać do – smutnej – muzyki, która wywołała w nas smutek? Oto uzasadnienie.

Radford wie aż za dobrze, że wzbudzanie emocji przez fikcję jest z punktu widzenia filozoficznego zagadkowe (sam pisał na ten temat bardzo celnie¹⁵⁰). Zagadka brzmi następująco: wygląda na to, że nie jestem w stanie żałować Wioletty. Aby odczuwać współczucie, muszę autentycznie wierzyć w to, że coś złego naprawdę ją spotkało, że naprawdę umiera na zapalenie płuc, a także w to, że jej kochanek i jego ojciec pogodzili się z nią i ze sobą nawzajem. Lecz nie wierzę w żadną z tych rzeczy. Wierzę natomiast, że oglądam fikcyjne dzieło, w którym śpiewacy odgrywają role. Nikt naprawdę nie umiera, nikt się

¹⁴⁹ Colin Radford, *Emotions and Music: A Reply to the Cognitivists*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1989, Vol. 47, No. 1, s. 72.

¹⁵⁰ Idem, *How Can We be Moved by the Fate of Anna Karenina?*, „Proceedings of the Aristotelian Society” 1975, Suppl. Vol. 69.

z nikim w rzeczywistości nie pogodził. Nie ma żadnych racjonalnych podstaw dla uczucia smutku, który odczuwam. Gdybym naprawdę odczuwał smutek z powodu sytuacji Wioletty, nie powinienem siedzieć jak idiota, tylko wstać i zapytać, czy na widowni jest lekarz, a przynajmniej zaproponować jej porcję rosołu.

Podobne rozważania doprowadziły niektórych filozofów do stanowczego zaprzeczenia, jakoby ludzie odczuwali względem postaci fikcyjnych takie same emocje, jakie odczuwają względem prawdziwych ludzi w analogicznych sytuacjach¹⁵¹. A zatem istnieje istotne uzasadnienie dla zakwestionowania przesłanki, na której opiera się argumentacja Radforda: mamy poważny powód, aby zaprzeczyć, że odczuwamy smutek z powodu losu Wioletty. obrońca kognitywizmu może całkiem sensownie stwierdzić, że nasz niezaprzeczalny apetyt na opowieści o duchach lub wyciskacze łez nie wynika z chęci przestraszenia się czy zasmucenia przez dzieła sztuki, ponieważ emocje, które mamy dzięki nim poczuć, są całkowicie niespójne z przekonaniami, które bezsprzecznie żywimy. A skoro nasz apetyt na fikcję nie jest dowodem naszej chęci odczucia nieprzyjemnych emocji, to wciąż sensowne wydaje się stwierdzenie, że muzyka nie jest ekspresywna w sensie zdolności do wywoływania emocji. Gdyby było inaczej, ludzie nie wybieraliby, tak jak czynią to obecnie, słuchania muzyki smutnej, gniewnej czy bolesnej.

Jak stwierdziłem wcześniej, kognitywista muzyczny mógłby zgodzić się z tą interpretacją – lecz *ten* kognitywista się z nią nie zgadza. Szczerze mówiąc, w swoich przemyśleniach na temat emocji w fikcji nie doszedłem do ostatecznych wniosków; celem niniejszego dochodzenia, jak w każdych szanujących się badaniach, jest poznanie prawdy, nie zdobycie punktów w grze. Uważam, że paradoks odczuwania smutku z powodu losu zmyślonej postaci jest mocno kłopotliwy; jednocześnie instynktownie czuję, że naprawdę żywimy współczucie w stosunku do Anny Kareniny. W tym miejscu muszę więc przytoczyć szkocki werdykt: „winy nie udowodniono”. Na tym etapie nie chcę twierdzić kategorycznie, że smutna fikcja nie jest w stanie wywołać we mnie smutku – mimo że, jak widzieliśmy, przemawia za tym silny argument – równie niechętny jestem przywiązywaniu nadmiernej wagi do odrzucania emotywizmu muzycznego na podstawie argumentu o niezrozumiałości światowego wyboru muzyki wzbudzającej nieprzyjemne emocje. W tym zakresie przyjmuję argument Radforda. I nie niepokoi mnie to zbyt, ponieważ ten argument przeciw emotywizmowi muzycznemu uważam za przesadzony.

¹⁵¹ Zob. Kendall Walton, *Fearing Fictions*, „Journal of Philosophy” 1978, Vol. 75, No. 1.

4.

Kolejna odpowiedź Radforda, tym razem na zasadniczy, drugi kognitywistyczny zarzut wobec emotywizmu, jest moim zdaniem niezbyt przekonująca, lecz na tyle kłopotliwa, że wymaga odnotowania. Kognitywiści twierdzą, że słuchacze nie zdradzają żadnych behawioralnych oznak, jakoby smutna muzyka czyniła ich smutnymi, i tak dalej. Tymczasem wypowiedzi językowe są odpowiedziami behawioralnymi. Niektórzy słuchacze mówią, że smutna muzyka wywołuje w nich smutek. Cóż, można się spierać, czy istnieje tylko *jedna* symptomatyczna odpowiedź behawioralna, która świadczy o tym, że smutna muzyka wywołuje emocję smutku. Radford stawia sprawę następująco: „Słuchanie smutnej muzyki zasmuca ludzi. Zaprzeczenie [...] wymaga od kognitywisty stwierdzenia, że ludzie myślą się, gdy tak twierdzą”¹⁵².

Naturalnie szybko, oczywistą i moim zdaniem satysfakcjonującą odpowiedzią jest tutaj konstatacja, iż ludzie także twierdzą, że smutna muzyka nie wzbudza w nich uczucia smutku. By wyrazić tę myśl bardziej precyzyjnie: niektórzy ludzie twierdzą, że słuchanie smutnej muzyki nie czyni ich smutnymi. Dwa przykłady dla zilustrowania tego argumentu: Radford szczerze wierzy i oznajmia, że smutna muzyka wywołuje w nim uczucie smutku, podczas gdy Kivy równie szczerze uważa i stwierdza, że smutna muzyka nie wzbudza w nim smutku (gdyby w przypadku Kivy’ego nie było to prawdą, nie byłby on kognitywistą muzycznym). A zatem – jak to bywa pomiędzy kognitywistami i emotywistami muzycznymi – dowód z osobistego doświadczenia, przynajmniej na tym podstawowym poziomie analizy, nie przechyla szali na żadną stronę, a argument Radforda prowadzi donikąd.

Na pewno nie możemy tego tak zostawić. Kognitywista jest nam winny uzasadnienie faktu, że smutna muzyka wywołuje w niektórych odbiorcach smutek. Emotywista zaś jest nam oczywiście winny wyjaśnienie, czemu smutna muzyka *nie* wzbudza smutku w niektórych odbiorcach. Żaden z nich nie ma w tym względzie taryfy ulgowej. Jako kognitywista czuję się zobligowany do nakreślenia mojego sposobu rozumienia tej kwestii. A emotywiści niech sami sobie z nim radzą. W zapewnieniu Radforda, że wierzy, iż stwierdzenia na temat uczuć, które wzbudza muzyka, są niepodważalne, znajduje się pewna wskazówka. Jest to mianowicie sugestia, że ludzie nie mogą mylić się odnośnie do własnych uczuć, czy jest to smutek, czy jest to złość, czy jakakolwiek inna emocja. Ta droga moim zdaniem donikąd nie prowadzi (co potwierdzają wszystkie ustalenia dwudziestowiecznej psychologii i filozofii na temat ludzkiego

¹⁵² Colin Radford, *Emotions and Music*, op. cit., s. 72.

umysłu). W przeciwnym razie kognitywista byłby w którymś momencie zmuszony uznać, że niektórzy ludzie popełniają błąd, twierdząc, iż czują się smutni po wysłuchaniu smutnej muzyki – musiałby uznać też, iż czasami głęboko się mylą, myśląc, że naprawdę odczuwają smutek, słuchając takiej muzyki. To jednak nie usatysfakcjonuje emotywisty, który obstaje przy nieomyślności twierdzeń o własnych emocjach. Lecz w którymś momencie również emotywista byłby zmuszony stwierdzić, że niektórzy ludzie naprawdę błędnie określają emocje, które odczuwają (bądź nie) – mianowicie: gdy taki jak ja kognitywista twierdzi, że smutna muzyka nie wywołuje w nim uczucia smutku. Ponownie znaleźliśmy się w impasie.

Radford pisze, że „ludzie mówią”, iż smutna muzyka wywołuje w nich smutek. Bez wątpienia nie sugeruje, że – choć przytoczona fraza z łatwością mogłaby zostać tak zinterpretowana przez nieostrożnego czytelnika – *wszyscy* ludzie tak twierdzą. Ani ja, ani inni ludzie o poglądach kognitywistycznych tak nie mówią, a z tego co wiem, wiele osób, które w ogóle nie mają poglądów w tej kwestii, również tak nie mówi. Niektórzy ludzie tak mówią, inni nie. Podejrzewam, że odruchową reakcją współczesnego czytelnika jest pytanie: „Ile osób twierdzi, że muzyka wzbudza w nich emocje, a ile – że nie? Zróbmy sondaż taki jak ten, który wykazał, że siedmiu na dziesięciu lekarzy na bezludnej wyspie wybrałoby raczej aspirynę niż paracetamol”.

Bez względu na zysk filozoficzny, jaki miałyby przynieść takie „naukowe” badanie, każdy, kto kiedykolwiek próbował sformułować właściwe pytanie do odbiorców muzyki, szybko zorientuje się, jak trudno jest to zrobić bez jednoczesnego zasugerowania odpowiedzi. Każdy za to doświadczy – a przynajmniej takie jest moje doświadczenie po przeprowadzeniu nieformalnego eksperymentu w sali wykładowej – istnienia niezwykłego konsensusu („niezwykłego” wyłącznie dla sceptyków) dotyczącego opisów różnych fragmentów utworów muzycznych, gdy sytuują się one na odpowiednim poziomie ogólności. A gdy podrażni się temat (ale nie z pozycji autorytetu), studenci przyznają, że czasami opisują muzykę, a czasami emocje, które ona w nich wywołuje. Nic to zaskakującego ani kontrowersyjnego.

Ponownie opierając się jedynie na moim ograniczonym, osobistym, nie-naukowym doświadczeniu, mogę z łatwością skłonić kogoś do wycofania swojej opinii na temat zdolności muzyki do wywołania w nim konkretnej emocji (oczywiście kluczowe jest tutaj, aby nie *zmuszać* osoby, by *powiedziała* to, co chce usłyszeć). Łatwo to zrobić przez wskazanie emotywiście implikacji stwierdzenia, że muzyka wywołuje w nim smutek, *prawdziwy smutek*. Czy jest to uczucie takie jak wtedy, gdy umarł twój kanarek albo straciłaś ulubioną

parę kolczyków? Czy rzeczywiście doświadczasz teraz tego uczucia namacalnego niepokoju? Zauważcie, że unikam stwierdzeń sugerujących odpowiedź, takich jak „Czy czułeś się podobnie, gdy Twoja matka zmarła na raka?”. Emotywiści o wybitnie zdrowym rozsądku, jak Radford, bez wątpienia stwierdzą, że nie mają tak głupich pomysłów, by zadawać tego rodzaju pytania. Emotywista nie musi oczywiście uważać, że słuchanie muzyki wprowadzi nas w stan mentalny porównywalny do tego, w jaki wprowadza utrata ukochanej osoby. Musi jednak stwierdzić, że muzyka wzbudziła w nim uczucie autentycznego smutku – to okropne uczucie, które ma na nas realny wpływ. W przeciwnym razie jego pogląd okaże się pozbawiony treści. Z mojego doświadczenia wynika, że gdy zwróci się uwagę, iż jeśli naprawdę mają na myśli to, co powiedzieli o wzbudzaniu uczuć przez muzykę, to znaczy, że czują się tak samo jak wtedy, gdy umarł ich kanarek lub stracili swoje ulubione świecidełka, wielu z nich uświadamia sobie, że nie są to odczucia tożsame. Twierdzą zatem, że pewna konkretna grupa ludzi, którzy początkowo twierdzili, że smutna muzyka wzbudza w nich smutek, myliła się co do swoich prawdziwych uczuć. Zdali sobie z tego sprawę, gdy pokazano im, jakie byłyby implikacje ich stwierdzeń, gdyby były one prawdziwe.

Czytelnik może teraz zapytać, czemu ci ludzie mylili się w kwestii własnych emocji. To uczciwe pytanie, a ja nie jestem pewien, czy mam na nie ostateczną odpowiedź. Podejrzewam, że wiele spośród tych osób jest bezrefleksyjnie przywiązanych do jakiegoś niejasnego rodzaju emotywizmu. Teraz dodajmy do tego fakt, że łagodne emocje nie ogarniają absolutnie całej jednostki. I w ten sposób otrzymujemy odpowiedź, czemu ludzie, którzy na pewnym poziomie pozostają bezrefleksyjnie przywiązani do emotywizmu, twierdzą, że smutna muzyka wzbudza w nich uczucie smutku. Weźmy na przykład panią Jones. Słucha początkowych taktów wolnej części *VII Symfonii* Beethovena. Słyszy w tym fragmencie rodzaj żałosnej melancholii, ale nie odczuwa żadnych silnych emocji kojarzących się z tego typu melancholią, które w tym momencie mogłyby zawładnąć jej świadomością. Nigdy nie zastanawiała się nad tym, czy muzyka wzbudza emocje, lecz gdyby ją o to zapytać, okazałoby się, że żywi jakieś niejasne przeświadczenie o zdolności muzyki do wywoływania emocji. Ponieważ w danym momencie nie odczuwa żadnych silnych emocji (porównywalnych na przykład z tymi towarzyszącymi sytuacji, w której dowiedziałaaby się, że wygrała główną nagrodę na loterii), to z łatwością może stwierdzić, że jest smutna (nie zauważywszy żadnej większej psychologicznej niespójności pomiędzy odczuwanym smutkiem a raczej niegroźnym stanem emocjonalnym, w którym się teraz znajduje). Przy założeniu, że nie

zalewają jej właśnie żadne sprzeczne emocje oraz że wierzy w jakiś rodzaj emotywności muzycznego, naturalnie uzna – nie doświadczając żadnej psychologicznej sprzeczności pomiędzy tym, jak określa swoje emocje, a raczej nieokreślonym stanem, w którym znajduje się w tym momencie – że skoro słucha właśnie utworu, który kojarzy jej się z melancholijną atmosferą, to sama musi również doświadczać teraz czegoś w rodzaju melancholii. Gdybyśmy jednak zmusili ją do przypomnienia sobie, w jakim stanie emocjonalnym faktycznie znajdowała się podczas słuchania utworu, i do przemyślenia, co by się stało, gdyby muzyka naprawdę ją zasmuciła, dostrzegłaby swój błąd i odwołała wcześniejsze deklaracje. Tak brzmi moja hipoteza.

Dlatego właśnie twierdzę, że pewna konkretna grupa słuchaczy, którzy twierdzą, że smutna muzyka wzbudza w nich smutek, po prostu (i zrozumiale) myślą się w swoich ocenach tego, jak naprawdę się czują. Co więcej, ponieważ nie wierzę w to, że indywidualne oceny stanów emocjonalnych są niepoprawne, i znam sensowne wytłumaczenie, dlaczego niektórzy ludzie mylnie określają swoje stany emocjonalne, nie jestem zbyt zmartwiony tym zjawiskiem.

5.

Druga grupa słuchaczy, twierdzących, że smutna muzyka wywołuje w nich smutek, martwi mnie jeszcze mniej. Są to osoby, które smutna muzyka autentycznie zasmuca, lecz zapytani o przyczyny tego stanu udzielają całkowicie akceptowalnej odpowiedzi, zgodnej ze stanowiskiem kognitywistycznym. Rozważmy przypadek państwa Duganów. Początkowe takty wolnej części *VII Symfonii* Beethovena zawsze wywołują smutek w panu Duganie, ponieważ przypominają mu pogrzeb jego bratanka, w czasie którego grano ten utwór. Oczywiście przedwczesna śmierć bratanka zasmuca go za każdym razem, gdy o niej pomyśli, a dźwięki utworu Beethovena rozpoczynają łańcuch skojarzeń, który prowadzi do tej myśli. Z kolei pani Dugan reprezentuje typ, który nazwałem słuchaczem „wizualnym”. Charakteryzuje ją tendencja do wytwarzania w umyśle obrazów, czasem całych historii na podstawie estetycznych właściwości słuchanej muzyki. Wolna część *VII Symfonii*, jako że jest smutna, wywołuje smutne obrazy i historie, a ich kontemplacja wywołuje w pani Dugan uczucie smutku, w podobny sposób jak czytanie *Anny Kareniny*.

Oczywiście pomiędzy panią Dugan i panem Duganem istnieje znaczna różnica. Emocje męża wywoływane są przez przypadkowe skojarzenia. Fakt, że wolna część *VII Symfonii* wywołuje w nim smutek, wynika z jego osobistej historii: grano ją na pogrzebie jego bratanka. Gdyby kojarzyła mu się z naj-

szczęśliwszym dniem jego życia, ponieważ akurat w tym dniu by ją usłyszał, wzbudzałaby w nim radość. Z tego wniosek, że smutek pana Dugana nie wynika w żaden bezpośredni sposób z właściwości muzyki. Natomiast u pani Dugan wyobraźnia wizualna jest stymulowana przez ekspresywne własności muzyki: smutna muzyka wywołuje smutne obrazy, radosna – radosne. A skoro kontemplacja smutnych obrazów w naturalny sposób wywołuje w niej smutek, kontemplacja radosnych zaś – stymuluje wesołość, mamy do czynienia z bezpośrednim i stałym powiązaniem pomiędzy ekspresywnymi własnościami muzyki i emocjami wzbudzanimi w pani Dugan. Smutna muzyka przywołuje smutne obrazy, które ją zasmucają; radosna muzyka wywołuje obrazy wesołe, które czynią ją radosną, i tak dalej. Lecz ani w przypadku pani Dugan, ani w przypadku pana Dugana nie znajdujemy dowodów na poparcie emotywistycznego twierdzenia, że ekspresywność muzyki polega na jej zdolności do wywoływania emocji. Przykład pana Dugana nie wymaga dalszych komentarzy. W takich sytuacjach bowiem, gdy indywidualne skojarzenia przesądzą o odbiorze muzyki, smutny utwór może wywoływać tak smutek, jak radość, w zależności od osobistej historii słuchacza. Widać jasno, że te dwie sfery są niezależne, nawet jeśli jakimś trafem zawartość emocjonalna muzyki i odpowiedź słuchacza są takie same. „Słyszenie wizualne”, jak u pani Dugan, wydaje się ustanawiać mocniejszą podstawę dla emotywizmu w muzyce, ponieważ mamy tu do czynienia z regularną, powtarzalną relacją pomiędzy emocjami zawartymi w muzyce oraz tymi przez nią wzbudzonymi. Jako że smutna muzyka wywołuje smutne obrazy, a ich kontemplacja przyczynia się do wywołania uczucia smutku, możemy uogólnić, że smutna muzyka wywołuje smutek u tej grupy słuchaczy. Oczywiście analogicznie dzieje się z innymi emocjami. Ale nawet tutaj występuje wystarczająca liczba niezgodności, by uznać, że to powiązanie nie jest niezawodne. Na przykład smutny utwór może wywołać u pani Dugan obraz pogrzebu jakiegoś złooczyńcy, tak że oglądanie go uczyni ją szczęśliwą. To oczywiście nie sprawi, że nazwie ona tę muzykę radosną. Moim zdaniem to w przekonujący sposób ukazuje, że nie może ona (ani my) nazywać muzyki „smutną” ze względu na emocje, jakie ona wywołuje, nawet jeśli regularnie jest to właśnie uczucie smutku. (Czemu ktoś miałby nalegać, że nawet pomimo tego, iż smutna muzyka nie jest taka z powodu wzbudzania smutku, regularnie wywołuje uczucie smutku, rozważymy w następnym rozdziale).

Pozostała nam jednak jeszcze jedna obiekcja. Mianowicie kognitywiści nie uważają „słyszenia wizualnego” za właściwy, prawdziwy sposób zajmowania się czystą muzyką. Nie są oni w tym odosobnieni, lecz dzielą ów pogląd

ze wszystkimi uznanymi autorytetami. Innymi słowy: zostać emocjonalnie pobudzonym przez obrazy mentalne wywołane dzięki muzyce nie oznacza, że zostało się emocjonalnie pobudzonym przez muzykę. Dlatego właśnie nie jest to kontrargument dla stwierdzenia, że muzyka nie jest w stanie wzbudzać codziennych emocji.

Jestem daleki od sugerowania, że możliwe jest, by ktokolwiek był kiedykolwiek w stanie w pełni zrealizować ideał czystej koncentracji wyłącznie na muzyce, której wymaga w pełni pozbawione wyobrażeń słuchanie. W rzeczywistości nie mamy pełnej kontroli nad naszymi skojarzeniami. W trakcie słuchania muzyki każdy z nas doświadcza niechcianych, niespodziewanych oraz niemożliwych do przewidzenia obrazów, które z kolei mogą wzbudzać krótkotrwałe emocje. Lecz te wyobrażenia i emocje nie mają znaczenia większego niż chęć na kanapkę z peklowaną wołowiną, którą mam zwykle pod koniec *Die Meistersinger*. Czyste słuchanie jest ideałem, do którego powinno się dążyć, lecz niestety nigdy się go nie osiągnie, chyba że jest się Mozartem. Lecz właśnie doświadczenie czystego słuchania, i tylko ono, zasługuje tutaj na filozoficzną analizę. Reszta to popłuczyny.

6.

Omówiłem zatem dwie ważne grupy słuchaczy, którzy twierdzą, że smutna muzyka wywołuje w nich smutek: tych, którzy w ocenie swoich emocji się mylą, oraz tych, którzy określają je poprawnie, jednak ich emocje zostały wywołane przez czynniki niezwiązane z muzyką, czego kognitywista jest w pełni świadomy. Dowiodłem, że żadna z tych grup nie stanowi kontrprzykładu dla ujęcia kognitywistycznego. Pozostała jednak trzecia grupa, „ciężkie przypadki”, jak profesor Radford, którzy twierdzą (zakładam, że szczerze), iż smutna muzyka wywołuje w nich smutek, i którzy nie utożsamiają się ze słuchaczami „wizualnymi” ani ofiarami osobistych asocjacji. Na temat tej grupy wypowiem się później. Aby sprawdzić, o co chodzi Radfordowi, należy najpierw ustalić, jakie emocje kognitywiści uznają za wywoływane przez muzykę. Kognitywiści nie muszą bowiem, a nawet nie powinni, zaprzeczać temu, że muzyka wzbudza emocje, tylko że wywołuje codzienne emocje.

7.

Z zadowoleniem mogę stwierdzić, że wystarczająco obroniłem przed niedawną krytyką cztery wstępne powody dla wyboru kognitywizmu zamiast emotywizmu muzycznego. Teraz przedstawię konsekwencje tego wyboru. Rzeczywiście myślę, że najlepszą obroną doktryny jest dogłębne zrozumienie jej szczegó-

łów, a tym samym dostrzeżenie, jak skutecznie wyjaśnia proste fakty słyszenia muzycznego. Jediną trudnością w zaakceptowaniu kognitywizmu muzycznego na pierwszy rzut oka jest bez wątpienia absurdalność stwierdzenia, że to *muzyka*, a nie słuchacz, jest literalnie smutna. Bo jak, można by się zastanawiać (w istocie to przemyśliwano), jakikolwiek nieświadomy byt może odczuwać stan emocjonalny? Czyż to nie stan emocjonalny przypisujemy czemuś, gdy nazywamy to (dosłownie) smutnym bądź radosnym? Jak zatem muzyka może być nazywana smutną lub radosną? Nie ulega kwestii, że kognitywiści są nam tu winni wyjaśnienie.

Wyjaśnienie tego, jak muzyka może posiadać, jako własności fenomenalne, codzienne emocje, było głównym zadaniem *The Corded Shell*. Podstawy tego wyjaśnienia są oczywiście znane czytelnikowi poprzednich stron, zatem nie ma potrzeby powtarzać ich tutaj. Jednakże od czasu pierwszego wydania *The Corded Shell* ja sam, a także inni, nabrałem pewnych wątpliwości, które wymagają wyjaśnienia. Najprawdopodobniej nie zdołałem omówić wszystkich, lecz kilka z nich wymaga szczególnej uwagi. Zajmę się nimi teraz.

8.

Główny argument *The Corded Shell* – zarysowujący nazwany przeze mnie konturowym model ekspresywności muzycznej – brzmiał mniej więcej następująco: smutek ma się do muzyki tak, jak ma się do pyska bernardyna; zarówno pysk, jak i muzyka są nacechowane smutkiem (*expressive of*), ale nie są smutkiem. Ani bernardyn, ani (*a fortiori*) muzyka nie są smutni w sensie bycia w jakimś stanie świadomości, co sugeruje dobór słownictwa. Pragnę tutaj powiedzieć, że smutek jest postrzegalną własnością zarówno muzyki, jak i pyska.

Lecz co dokładnie oznacza stwierdzenie, że smutek jest postrzegany jako cecha (*quality*) muzyki oraz twarzy? Moim zdaniem argumentacja filozoficzna w tym miejscu zawodzi. Chcę powiedzieć, że smutek postrzegam *w sposób podobny* do tego, w jaki postrzegam czerwoność jabłka lub *tak jakby* byłby to kolor jakiegoś obiektu. Zdaję sobie sprawę, że czymkolwiek miałyby być analiza cech drugorzędowych, nie jest to drugorzędowa cecha jakiegoś obiektu. Jedyne, co mogę zrobić, to opisać moje doświadczenie na tyle ostrożnie i dokładnie, na ile jestem w stanie, mając nadzieję, że będzie ono zbieżne z doświadczeniami innych ludzi, że nie jestem w tym ani osamotniony, ani nie ulegam autozłudzeniu.

Zacznijmy nie od bernardyna, lecz od ludzkiej twarzy. Bez wątpienia każdy z nas *natychmiast* rozpoznaje minę „zbitego psa” na znanym obliczu

Bustera Keatona. A gdyby ktoś nas zapytał, z jakiej racji tak ją określamy, nie mielibyśmy problemów ze wskazaniem w niej śladów melancholii. Nie trzeba nawet wspominać o tym, że najpierw dostrzegamy elementy, które określają cechy melancholii, a później na ich podstawie wnioskujemy o melancholii. Melancholię postrzegamy jako cechę twarzy, a dopiero potem *czasami* wyjaśniamy, co sprawia, że twarz określamy jako melancholijną. Ponadto muszę podkreślić, że zdecydowanie nie mamy tutaj do czynienia z warunkami koniecznymi ani prawdopodobnie nawet wystarczającymi dla smutnego wyrazu twarzy. Wreszcie – nie stanowi zagadki to, jak (lub czy) na twarzy rozpoznajemy smutek. Choć oczywiście występują problemy i brak zgody co do tego, jak powinniśmy interpretować to, co robimy, biorąc pod uwagę psychologię filozoficzną i filozofię umysłu.

W *The Corded Shell* starałem się pokazać, że bez większego wysiłku, bez zadawania pytań o substancję możemy przejść od ludzkiej do psiej „twarzy”. Jeśli zatem nie masz problemu z uznaniem, że melancholia jest cechą oblicza Bustera Keatona – czyli tego, że wyraża ona melancholię – oraz że po jakimś czasie możesz odnaleźć w twarzy cechy, które przynajmniej częściowo są za to odpowiedzialne, to wierzę, iż za nieproblematyczne uznasz te same twierdzenia w odniesieniu do oblicza bernardyna. Z zastrzeżeniem, że twarz Bustera Keatona należy do człowieka, a „twarz” bernardyna nie i że tej drugiej przypisuje się wyrażanie melancholii jedynie na zasadzie pewnej dostrzegalnej analogii do ludzkiej twarzy znajdującej się w tej melancholijnej konfiguracji.

Przejście od ludzkiej twarzy do psiego pyska wydaje mi się tak kluczowe, jak przystępne. Skoro bowiem możemy przejść od twarzy do „twarzy” (która *nie* jest twarzą), to na tej samej logicznej podstawie i z równą łatwością psychologiczną możemy przejść do wszystkich nieludzkich, a nawet nieświadomych obiektów percepcyjnych, które prezentują własności ekspresywne. Nie twierdzę, że jeśli chodzi o percepcję i psychologię, to naprawdę rozumiemy wszystko, co dzieje się, gdy dostrzegam żalostliwą wierzby płaczącej czy gniew *Wielkiej fugi*. Lecz trudno mi uwierzyć, że nie są to fenomeny tożsame z melancholią malującą się na pysku bernardyna.

Uważam, że wszystkie wspomniane przypadki mają trzy cechy wspólne. Panuje ogólna zgoda w kwestii tego, co wyraża obiekt percepcji. Ekspresywność jest dostrzegana natychmiast jako cecha obiektu, jak kolor czy kształt. Panuje też ogólna zgoda co do tego, jakie inne cechy należy wskazać, by wyjaśnić lub uzasadnić (myślę, że jedno i drugie) ekspresywność lub sąd że... Wskazujemy na rysy twarzy, smutne oczy, opadające wargi, zwisające gałęzie i liście, kanciastą i ostrą linię melodyczną, jej duże i postrzępione skoki,

obfitość dysonansów niemalże wykraczającą poza syntaktyczne limity stylu – i tak dalej.

Oczywiście zgoda kończy się w momencie, gdy dochodzimy do etapu, na którym trzeba wyjść poza proste wskazanie wyjaśniających cech muzyki. Zakładam, że nikt nie jest skłonny zaprzeczać twierdzeniu, że smutek jako cecha pyska bernardyna wynika z pewnego dostrzegalnego powinowactwa pomiędzy nim a smutnymi twarzami ludzi. Lecz gdy sugeruje się, jak w *The Corded Shell*, że smutny czy gniewny charakter danego pasażu muzycznego wynika z jakiegoś dostrzegalnego powinowactwa pomiędzy owym fragmentem a cechami ludzi – cechami ich wyglądu, zachowań lub dźwięków, które z siebie wydają – to takie sugestie stają się, zgodnie z przewidywaniami, pretekstem do żywej dyskusji.

Byłoby bezsensowne, by nie rzec: intelektualnie nieuczciwe, gdybym stwierdził, że *The Corded Shell* daje łatwe i w pełni satysfakcjonujące ujęcie tego, jak muzyka jest postrzegana jako posiadająca własności ekspresywne. Jej autora z pewnością nie usatysfakcjonowało w pełni. A jeśli nie jego, to kogo? Tak czy inaczej wciąż wydaje mi się, że w ogólnym zarysie uchwyciłem stan rzeczy. Jako że istnieje ograniczona liczba alternatywnych wyjaśnień oraz przemawia za tym faktem silny argument z oszczędności, dostrzeganie ekspresywności pyska bernardyna i ekspresywności muzyki będę traktował jako przykłady tego samego zjawiska. Moim zdaniem mają wspólną „logikę” oraz „fenomenologię”; a odpowiednie procedury uzasadniające wydają się mieć taki sam charakter (aczkolwiek kategoryczne stwierdzenie tego przesądziłoby sprawę już na starcie). Odmienne traktowanie muzyki wywołałoby rażący rozłam pomiędzy zjawiskami, które wydają się być dwoma przykładami tego samego postrzegalnego fenomenu.

9.

Jaka jest alternatywa? Jakie inne wyjaśnienie mogłoby objąć zarówno smutek bernardyna, jak i smutek muzyki? Bez wątpienia z wieloma nie jestem obeznany i w przyszłości pojawi się jeszcze niejedno pomysłowe wyjaśnienie. Nie muszę dodawać, że nie zamierzam się błądzić, próbując znaleźć jakieś transcendentalne uzasadnienie, że moje podejście jest jedynym uprawnionym. Lecz spośród dwóch opcji, które natychmiast przychodzą mi do głowy, jedna – mimo że może znaleźć zastosowanie do innych sztuk – nie sprawdza się w przypadku muzyki z powodów, które wkrótce staną się jasne. Druga, pomimo całej swej elegancji, jest zbyt metafizycznie zuchwała, by nie być niestrawną dla współczesnej filozofii, ponieważ zasadniczo sprowadza się do panpsychizmu.

Pierwsza z nich bywa nazywana teorią „fuzji” lub „empatii”, jest nieco zbliżona do błędu atrybucji uczuć (*pathetic fallacy*) przedstawieniom artystycznym, o którym pisał John Ruskin. Polega na tym, że postrzegając bernardyna lub muzykę, czuję smutek, który następnie przypisuję postrzeganemu obiektowi i zaczynam odbierać owo uczucie jako jego „obiektywną” cechę. Wystarczy zaznaczyć, że gdyby ta teoria była prawdziwa, to wtedy cały projekt, którego *The Corded Shell* jest jedynie częścią, byłby błędny, gdyż jest on próbą obrony tezy, że muzyka jest smutna, *bez* ulegania pogładowi, iż czyni nas smutnymi. Dlatego podtrzymuję, że jakkolwiek teoria fuzji może mieć swoje zasługi w odniesieniu do niektórych zjawisk, to w przypadku rozprawy o ekspresji muzycznej jest bezużyteczna¹⁵³. Należy pamiętać, że połączenie emocji z obiektem wymaga, aby w pierwszej kolejności powstała konkretna emocja. Lub, w negatywnym ujęciu, aby popełnić błąd przypisania emocji obiektowi (*pathetic fallacy*), muszę odczuwać jakąś emocję, aby móc ją następnie projektować na świat zewnętrzny i uznać, że już tam wcześniej była. Dzieła literackie i malarstwo przedstawieniowe, które zawierają rozpoznawalne obiekty lub emocjonujące treści, rzeczywiście są w stanie (choć, jak przekonaliśmy się wcześniej, nie jest to wcale takie jasne) wzbudzać codzienne emocje, które mogą zostać pomyłone lub pomieszane z ich obiektywnymi własnościami. Lecz muzyka absolutna, muzyka sama w sobie, nie zawiera takich treści, a zatem nie posiada zdolności do wzbudzania emocji w ten sposób. Nie stanowi zatem możliwego przyczółku dla teorii fuzji. Fuzja wymaga pobudzenia codziennych emocji, czego muzyka nie jest w stanie uczynić, jak dowodziłem w *The Corded Shell* i innych tekstach. Liczba błędów popełnionych w imię muzyki przekracza możliwości wyobraźni. Dlatego odkrycie, że istnieje przynajmniej *jeden* błąd, błąd przypisania emocji, którego *nie można* popełnić w imię muzyki, powinno przynieść ulgę.

W drugim z poglądów, o których wspomniałem, błąd popełnia się, opisując emocje pozbawionego świadomości bytu *dokładnie* w taki sam sposób, jak w przypadku czującej i świadomej istoty. Innymi słowy: twierdzę, że wierzba płacząca jest „smutna” w tym samym znaczeniu, w jakim smutny jestem ja. To dlatego, że wierzba płacząca *nie* jest istotą nieczującą. Istnieje nieprzerwana ciągłość od ludzkiego umysłu do elektronów, stąd rzeczy niebędące czującymi, świadomymi istotami mogą być opisywane za pomocą terminów

¹⁵³ Wydaje mi się, że Richard Wollheim przedstawia wersję *fusion* teorii ekspresji w malarstwie. Najnowsza wersja jego stanowiska znajduje się w: *Painting as an Art*, Princeton University Press, Princeton 1987, s. 80–95.

odwołujących się do emocji. Hartshorne pyta: „Co wspólnego mogą mieć energia fizyczna i psychiczna?”. Następnie uatrakcyjnia to pytanie: „Istnieją także inne zmienne jakościowe. Bez wątpienia przynajmniej one nie mają analogii fizycznych!”¹⁵⁴. Jego odpowiedź jest ekstremalna:

Jedyna odpowiedź, jaką jestem w stanie zasugerować, podpada pod ogólne miano „panpsychizmu”. Jeśli komórki nerwowe są żywe i czują, wtedy „ciepło”, „przyjemność” i inne ludzkie odczucia mogą mieć paralele we wrażliwości komórek [...] Brak konkretnego organu nie oznacza braku funkcji, lecz jej prymitywną formę. Gdyby można było pokazać, że wrażliwość jako taka wymaga większej złożoności niż posiadana przez mikroby, musielibyśmy uznać, że mikroby nie czują. Lecz nie widzę, aby idea odczuwania zakładała jakąś większą złożoność niż ta, którą eksponuje nawet elektron¹⁵⁵.

W innym miejscu Hartshorne określa komórki nerwowe „zwierzętami towarzyszącymi”¹⁵⁶; i chociaż uspołecznienie jest dla niego warunkiem koniecznym dla doświadczenia odczuwania, przypisuje kamieniom, jakkolwiek nieco przygaszone, to jednak życie społeczne. „Z perspektywy ciągłości należy powiedzieć, że percepcja kamienia może być tego samego rodzaju, lecz znacznie odmiennego stopnia niż doświadczenia opisywane jako społeczne”¹⁵⁷.

Nie chcę wyśmiewać Hartshorne’a. Wręcz przeciwnie, jest on prawdziwym filozofem, w najlepszym możliwym sensie tego słowa. Nawet najbardziej sceptyczny, ostrożnie podchodzący do metafizyki empirysta może z lektury *The Philosophy and Psychology of Sensation* wynieść wiele w kwestii wartości ekspresywnych. Jeśli jednak komuś zależy na znalezieniu jednego wyjaśnienia dla smutku bernardyna i smutku muzyki, a brakuje mu metafizycznej odwagi Hartshorne’a, *The Corded Shell* oferuje atrakcyjną, choć niepozbawioną trudności i luk, alternatywę dla świata pełnego dusz.

10.

Jakie to trudności? Zarówno z moich własnych przemyśleń, jak i z uwag tych, którzy recenzowali lub omawiali *The Corded Shell*, by użyć słów Malcolma Budda, wynika, że „książka *nie wyjaśnia* ani natury doświadczenia, ani charakteryzowania muzyki jako wyrazicielki emocji”¹⁵⁸. Jego słowa interpretuję

¹⁵⁴ Charles Hartshorne, op. cit., s. 243.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 244–245.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 112.

¹⁵⁷ Ibidem, s. 193.

¹⁵⁸ Malcolm Budd, *Appropriate Feelings*, „Time Literary Supplement”, 3 July 1981, s. 762.

jako przekonanie o porażce nie mojej próby opisanie subiektywnego „odczuwania” ekspresywności muzyki (czego nigdy nie chciałem zrobić), lecz adekwatnego i przekonującego wyklarowania – czyli *wyjaśnienia* – logicznych, epistemologicznych i psychologicznych mechanizmów leżących u podstaw ekspresywności muzyki: tego, jak uczucia wchodzą w dźwięki. Zgadzam się z tym całym sercem, w każdym razie w przedstawionym niżej zakresie.

Idea, że ekspresywność muzyki (w *którymś* ze znaczeń słowa „ekspresywność”) wynika z relacji „podobieństwa”, „analogii”, „reprezentacji”, „mimesis” (czy co tam jeszcze) do ludzkiego zachowania ekspresywnego i ekspresji jest tak stara jak Platon i tak trwała jak platonizm. Gdy John Llewelyn Davies i David James Vaughan w swoim tłumaczeniu *Republiki* dotarli do zagadnienia muzyki, stwierdzili że „interpretowanie terminów odnoszących się do muzyki starożytnej poprzez te odnoszące się do nauki nowożytnej okazało się bardzo trudne”¹⁵⁹. Nawet traktując to zastrzeżenie bardzo poważnie, trudno nie odczytać, że Sokrates tłumaczy emocjonalne oddziaływanie muzyki naśladowaniem ludzkiej ekspresji, gdy – jak na przykład w Księdze III – odnosi się do „tej szczególnej harmonii, która odpowiednio przedstawiałaby tony i akcenty dzielnego męża w boju [...]”¹⁶⁰. Założę się o ostatnią kopiejkę, że gdy w tradycji zachodniej omawiana jest jakakolwiek kwestia choćby przypominająca ekspresywność muzyki, wśród pretendentów do wyjaśnienia znajdzie się ten sam przykład lub któraś z jego wielu inkarnacji. Od szesnastego wieku jest ono wszechobecne.

Nie miała to być pierwsza przesłanka dla argumentu z vox populi. Chciałem tu zasugerować, że każdy filozof, który odrzuca wyjaśnienie ekspresywności muzyki na podstawie „analogii”, jest nam winien jakieś wyjaśnienie trwałości tej iluzji. Nie trzeba dodawać, że również filozofowie, którzy pozostają przy tym poglądzie, winni są wyjaśnienie, jak to naprawdę działa, wykraczające poza frazesy i puste generalizacje.

11.

W *The Corded Shell* polegałem na pojęciu „podobieństwa”, co teraz wydaje mi się raczej bezbarwne, by nie rzec: problematyczne. Oto problem, jaki teraz widzę w tym pojęciu oraz podejściu na nim opartym.

Twierdziłem, że słyszenie muzyki jako „ożywionej” jest takim samym zjawiskiem jak dostrzeganie rzeczy w obiektach o niesprecyzowanych kształtach,

¹⁵⁹ Plato, *The Republic*, transl. John Llewelyn Davies, David James Vaughan, Macmillan, London 1950, s. 92.

¹⁶⁰ Ibidem.

takich jak chmury – określiliśmy to za Wittgensteinem „widzeniem jako” (*seeing as*), Richard Wollheim nazywa to zaś „widzeniem w” (*seeing in*)¹⁶¹. Oczywiście natura tych przypadków nie może uniemożliwić komuś widzenia nieożywionych przedmiotów w chmurach lub słyszenia ich w muzyce. Jeśli w kształcie chmur mogę ujrzeć Matterhorn, mogę również usłyszeć strumień w dźwiękach muzyki. Tylko że przyznanie tego wydaje się rujnujące dla mojego projektu – mogłoby bowiem pozostawić niewyjaśnionym fakt, że pomimo iż muzyka bywa opisywana w kategoriach odnoszących się do fenomenów zarówno ożywionych, jak i nieożywionych, to zazwyczaj opisywana jest za pomocą tych pierwszych, a w szczególności ekspresywnych. Czemu, skoro słyszymy w niej zjawiska zarówno ożywione, jak i nieożywione?

W *The Corded Shell* napisałem, że fenomenów ożywionych i nieożywionych nie słyszymy w sposób równorzędny, a wyjaśnienie to było na wskroś psychologiczne i biologiczne. Twierdziłem, że jesteśmy ewolucyjnie zaprogramowani do postrzegania rzeczy jako ożywionych, jeśli nie widać wyraźnie, że jest inaczej; że tak zostaliśmy zaprogramowani w toku selekcji naturalnej, ponieważ skłonność ta ułatwiała przeżycie. Użyłem wtedy przykładu postrzegania patyka jako węża. Jeśli wskazówki wizualne sugerują, że jakiś obiekt może być zarówno patykiem, jak i wężem, to lepiej „zobaczyć” węża niż patyk. Jeśli zobaczę węża, to zaskoczony zerwę się do ucieczki, jeśli patyk – pozostanę na miejscu. Jeśli to naprawdę *był* wąż, będę bezpieczny, podczas gdy jeśli okaże się, że był to patyk, to z powodu tej pomyłki nie stanie się nic złego. Lecz gdybym „zobaczył” patyk lub nie dostrzegł żadnego kształtu, a okazałoby się, że jednak był to wąż, moja sytuacja byłaby zła. Dlatego dzięki selekcji naturalnej odziedziczyłem skłonność do „widzenia” węża, aby percepcyjnie najpierw strzelać, potem pytać.

Ten przykład nie jest jednak najszcześliwszy i ujawnia pewien problem. W przypadku „widzenia” węża w patyku – jasny przykład „widzenia w” Wollheima – i temu podobnych jestem w pełni świadomy, co „widzę”. To dlatego zrywam się do ucieczki, co czyni „widzenie w” istotnym dla przetrwania. Gdybym nie wziął patyka za węża, nie uciekłbym i nie ochroniłbym siebie.

Nie jest to jednak to samo, co słyszenie „życia” w muzyce. W *The Corded Shell* włożyłem wiele wysiłku w to, aby uniknąć sugestii, jakoby muzyka absolutna była *reprezentacją* ludzkiego zachowania ekspresywnego, a swoją ekspresywność osiągała poprzez reprezentację. Podkreślałem to głównie dlatego, że słuchając muzyki absolutnej, nie musimy być, a często wcale nie jesteśmy,

¹⁶¹ Richard Wollheim, *Painting as an Art*, op. cit., rozdz. II.

świadomości „życia” w muzyce, gdy – dzięki jego środkom – słyszymy w niej ekspresywność. Jeśli jest tu jakaś analogia do „widzenia w” Wollheima, to jest nią nasze słyszenie własności ekspresywnych w muzyce: w trakcie słuchania jesteśmy tego całkowicie świadomi. Postrzeganie analogii pomiędzy muzyką a ludzkim doświadczeniem ekspresywnym musi mieć korzenie w jakimś głębszym, nieświadomym (*pervasive*) poziomie, aczkolwiek jeśli chcemy, możemy je sobie uświadomić dzięki analizie i krytycznej obserwacji; wąż w patyku, będący przykładem w pełni świadomego zjawiska „widzenia w”, nie jest w tym wypadku dobrą ilustracją.

Z tych powodów jestem przekonany, że w przypadku słyszenia ekspresywności w muzyce mamy do czynienia z jakąś głęboką (*deep-level*) percepcją i że jest to pozostałość tego samego procesu selekcji naturalnej, który zaprogramował nas, by widzieć raczej węża w patyku niż na odwrót.

Jednakże samo moje przekonanie nie może być podstawą dla argumentacji. A ponieważ przybrało ono postać psychologicznego i biologicznego domniemania, wymagało raczej zestawu twardych danych i analizy poczynionej przez jakiegoś psychologa i biologa ewolucyjnego, a nie argumentacji filozoficznej. Tym niemniej rozwinę nieco moje przypuszczenie, zanim przerzucę to zadanie na ekspertów.

Wysunąłem hipotezę, że ten sam ewolucyjny proces selekcji naturalnej wytworzył w nas dwa podobne, lecz w jednym istotnym aspekcie różniące się, mechanizmy percepcyjne – jeden w zmyśle słuchu, drugi w zmyśle wzroku. Można by go nazwać wbudowanym „mechanizmem startowym”. W zmyśle wzroku przybiera on postać tendencji do widzenia rzeczy jako żywych i z tego powodu niebezpiecznych: strasznych rzeczy, przed którymi należy uciekać. Jest to w pełni świadomy mechanizm startowy, który pozwala na natychmiastową ucieczkę przed niebezpieczeństwem, bez konieczności zadawania pytań i doświadczenia cierpień Hamleta czy Archimedesza. W zmyśle słuchu, przynajmniej w przypadku muzyki, przybiera on formę nieświadomego procesu „ożywiania” – czegoś w rodzaju żyjącego dźwięku tła, który powoduje, że (obok innych rzeczy) własności ekspresywne słyszymy w muzyce i – bez wątpienia – w innych dźwiękach. Mechanizm ten objawia się świadomie w przypadku pierwszego ze zmysłów, nieświadomie zaś – w przypadku drugiego.

Dlaczego jednak mechanizm ten powinien być świadomy w przypadku zmysłu wzroku i nieświadomy w przypadku słuchu? Sceptyk mógłby zaopiniować, że jest to czyste matactwo, wymyślone na szybko, aby wzmocnić słabą teorię. Mechanizm jest świadomy w jednym przypadku, a nieświadomy w drugim, bo to potrzebne Kivy’emu, żeby obronić *The Corded Shell*.

Cóż, w rzeczywistości moje zamiary nie są aż tak nieczne. Niezależnie od prawdziwości teorii, którą mają wspierać, istnieją uzasadnione podstawy, aby twierdzić, że „mechanizm startowy” manifestuje się odmiennie (świadomie i nieświadomie) w różnych zmysłach. Należy zacząć od oczywistego faktu, że owe różnice w sposobie manifestacji dotyczą *różnych* zmysłów. Z pewnością można przypuszczać, że mamy tu do czynienia z jakąś relacją: zróżnicowanie mechanizmu startowego wynika z odmiennych funkcji, jakie te dwa zmysły pełniły i nadal pełnią w ludzkim życiu.

Zacznę od założenia, które jest wspólne zarówno dla biologii, jak i dla zdrowego rozsądku, że wzrok jest dla nas najważniejszym ze zmysłów, czyli tym, od którego zależało nasze przetrwanie. Dla innych zwierząt – na przykład psów – najistotniejsze są zmysły węchu i słuchu, podczas gdy wzrok nie jest u nich rozwinięty aż tak dobrze. Wyobraźmy sobie zatem następujący, prawdopodobny scenariusz ewolucji. Wraz z rozwojem zmysłów naszych przedludzkich i ludzkich przodków zyskaliśmy, obok innych pomocnych w przetrwaniu, mechanizm startowy. Założmy, że na którymś etapie ewolucji naszych przodków to nie wzrok, lecz słuch pełnił funkcję dominującą. W tym czasie mechanizm startowy manifestuje się w sposób w pełni świadomy w zmyśle słuchu. Nasi przodkowie nie dostrzegaliby wówczas węży w kształtach patyków, lecz (bardzo świadomie) słyszeliby warczenie w różnych dźwiękach. Jednakże powoli to wzrok, jako sprawniejszy w zbieraniu informacji, wyewoluował jako zmysł przetrwania *par excellence*; za sprawą tego samego procesu słuch stał się może nie nieistotny, lecz zaczął pełnić mniej znaczącą funkcję. Można tylko domniemywać, że wraz z utratą znaczenia jako zmysłu przetrwania również mechanizm startowy słuchu stopniowo zanikał, aż osiągnął stan, który mamy teraz: pozostałość mechanizmu startowego, dawniej równie żywą i świadomą jak jej wizualny odpowiednik.

To bez wątplenia czyste przypuszczenie. Lecz pięknie zazębia się ono z innym, którym podzieliłem się już w innym miejscu: dlaczego to z dźwięków, a nie przedstawień wizualnych tak szeroko rozwinęła się sztuka niereprezentująca, czyli muzyka instrumentalna¹⁶². W tym wypadku oparłem się na założeniu, że dźwięk w mniejszym stopniu wymaga interpretacji niż wzory wizualne z powodu skromniejszej wartości przetrwaniowej słuchu w ludzkim systemie percepcyjnym. Wzrok jest nałogowym interpretatorem, ponieważ jest głównym zmysłem służącym przetrwaniu. Słuch, który nie jest aż tak istotny w tej kwestii, nie cechuje się takim przymusem, w każdym razie

¹⁶² Peter Kivy, *Music Alone*, op. cit., rozdz. I.

nie aż tak silnym jak wzrok. Dotyczy go, moim zdaniem, inny rodzaj przymusu: językowy nakaz, by tworzyć znaczące i poprawnie uformowane dźwięki. Ta teoria zgadza się z prezentowaną przeze mnie w niniejszym rozdziale, a ponadto ta konkretna skłonność wprost wspiera moją argumentację. Skłonność do lingwistycznego słyszenia jest bowiem inklinacją do słyszenia w dźwięku ludzkiej wypowiedzi – a dokładnie to pisałem w *The Corded Shell*. Oczywiście ucho nie jest w stanie usłyszeć wypowiedzi semantycznych, ponieważ w muzyce czystej takowe nie występują. Jako że muzyka zawiera w sobie komponent quasi-syntaktyczny, ucho go wychwytuje. Ową skłonność do słyszenia lingwistycznego, a nie „reprezentującego” potwierdza przewaga opisów semantycznych nad reprezentacyjnymi, pojawiających się w toku długiej historii błędnych prób nadania „treści” czystej, beztreściowej muzyce instrumentalnej.

Podsumowując: silny przymus interpretacji w przypadku widzenia ma inny cel, w przypadku sztuki niereprezentującej jest to pokonanie interpretacji opartej na reprezentacji. Słuch, z jego mniejszą użytecznością dla przetrwania oraz (z tego powodu) słabszą skłonnością do interpretowania, łatwiej akceptuje abstrakcyjne wzory dźwiękowe, czego ucieleśnieniem jest muzyka absolutna. A zatem ta sama podświadoma, choć wciąż obecna funkcja percepcji – lub jej brak – która wzmacnia zdolność słuchu do „ożywiania” dźwięków, osłabia jego zdolność do „interpretacji”, przez co umożliwia istnienie muzyki czystej.

Oto moje dwa, powiązane ze sobą, przypuszczenia. Czy dwa czyste przypuszczenia są warte więcej niż jedno? A może to tak, jakby próbować stworzyć trwanie z momentów albo linię z punktów? Dalej już nie zajdę – dowodów wciąż brak. Dlatego przejdę teraz do innych kwestii.

przekład Iwona Młodziak

Problemy Newcomba

1.

Za najbardziej staranną, dokładną i spostrzegawczą krytykę *The Corded Shell* przeprowadzoną przez uczonego z zakresu sztuki muzycznej uważam tę autorstwa Anthony'ego Newcomba. Esej Newcomba jest krytyczną analizą najnowszych prac dotyczących ekspresji w muzyce, w tym mojej własnej, ale też stanowi indywidualny wkład autora w ten obszar rozważań. W tej pierwszej kwestii będę miał sporo do powiedzenia, w drugiej – również co nieco. Zarówno jakość, jak i istota tego, co napisał Newcomb, a także zakres tego, co sam chcę powiedzieć, wymaga raczej odrębnego potraktowania niż włączenia tych dość zróżnicowanych argumentów oraz moich na nie odpowiedzi do któregoś z dodanych tu esejów. Jest to, moim zdaniem, jeden z najlepszych tekstów z omawianego zakresu, jakie ukazały się w czasie ostatnich lat.

2.

Zacznę od tego, że Newcomb za problematyczne uważa stwierdzenie, którego użyłem we *The Corded Shell*, iż jesteśmy „zaprogramowani” (*hard-wired*), aby muzykę postrzegać jako „ożywione” wypowiedzi i gesty. Jak pisałem wyżej, również uważam to stwierdzenie za kłopotliwe, lecz moje wątpliwości są zupełnie inne niż Newcomba; tego, co wzbudza jego wątpliwości, ja w ogóle nie uważam za sprawiające trudność.

Oto co Newcomb twierdzi na temat „koncepcji ożywiania, zgodnie z którą istoty ludzkie instynktownie wyposażają wszystko, co napotkają na swojej drodze, w cechy typowe dla istot ożywionych [...]. To instynkt – wyjaśnia, powołując się na moje słowa – powoduje, że w muzyce słyszymy wypowiedź lub gest oraz oceniamy jej zawartość ekspresywną zgodnie z naszymi zachowaniami ekspresywnymi”¹⁶³. Dalej pisze:

¹⁶³ Anthony Newcomb, *Sound and Feeling*, „Critical Inquiry” 1984, Vol. 10, No. 4, s. 618–619.

Ta koncepcja zawiera w sobie dwie trudności [...] Po pierwsze, wydaje się ograniczać możliwość tworzenia znaczenia ekspresywnego do umysłu odbiorcy, nie pozostawiając miejsca dla zamierzonej ekspresji po stronie twórcy [...] Po drugie, pewne własności ekspresywne, które przypisuje muzyce, nie zaliczają się do kategorii bytów ożywionych: na przykład częste odniesienia do wody, szkła, ognia¹⁶⁴.

Pozwólcie, że rozprawię się z pierwszą z wątpliwości Newcomba przy użyciu (nadmiernie) uproszczonego *reductio*, co następnie wyklaruję. Jesteśmy „zaprogramowani” – lub, jeśli ktoś woli takie sformułowanie: mamy „instynkt” – aby niektóre odbłaskowe obiekty w określonych warunkach postrzegać jako „niebieskie”. Nie ma tu miejsca na zamierzone działanie twórcy. Innymi słowy: nie było elementem artystycznego planu Joshuy Reynoldsa, że jego dzieło *Blue Boy* postrzegam jako błękitne. *Blue Boy* możemy postrzegać jedynie jako błękitny, nieważne jak bardzo Reynolds mógłby chcieć, abyśmy postrzegali obraz jako żółty.

Oczywiście Reynolds wybrał konkretną farbę – błękitną – ponieważ taki był jego artystyczny zamiśl. *Jesteśmy* zaprogramowani, aby postrzegać farbę, którą wybrał, jako błękitną, ale *on* nie był zaprogramowany, by właśnie tego koloru użyć do namalowania swojego obrazu.

Wróćmy do poruszonego przez Newcomba problemu ekspresji. Nastąpiło tu pewne niezrozumienie: wydaje się, że jego źródłem jest hiperbolizacja mojej tezy. Newcomb uważa, że moim zdaniem „istoty ludzkie instynktownie wyposażają wszystko, co napotkają na swojej drodze, w cechy typowe dla istot ożywionych”. Lecz ja tak nie uważam, to stwierdzenie jest zdecydowanie zbyt mocne. Twierdzę, że mamy zaprogramowaną tendencję, skłonność do postrzegania wzorów jako ożywionych, gdy są dwuznaczne lub takie się wydają. Mamy skłonność – zaprogramowaną – by jeść, gdy jesteśmy głodni. To nie znaczy, że zawsze, gdy jesteśmy głodni, jemy, ani że zjedamy wtedy wszystko, co znajduje się na naszej drodze. Tendencja do postrzegania ożywającego jest możliwa do przewyciężenia, ale może również zostać wzmocniona. Jeśli będę szedł sam, przestraszony przez pogrążoną w półmroku dżunglę, to najprawdopodobniej w każdym patyku będę widział węża, a w każdym cieniu – paszczę drapieżnika. Pokaż mi czarny kwadrat na białym tle, kiedy siedzę wygodnie i bezpiecznie w środku dnia na własnym podwórku, a raczej nie ujrzę w nim twarzy.

¹⁶⁴ Ibidem.

Gdy zostało to już wytłumaczone, fałszywe okazuje się twierdzenie, że według mojej tezy „znaczenie ekspresywne tworzone jest wyłącznie w umyśle odbiorcy, nie pozostawiając miejsca dla zamierzonej ekspresji po stronie twórcy”. Wkrótce wyjaśnię też, czemu sformułowanie „znaczenie ekspresywne” (*expressive meaning*) uważam za mylące w odniesieniu do moich poglądów. Pomijając ten fakt, wydaje się jasne, że w moim podejściu możliwa jest wolność artystyczna zarówno odnośnie do tego, co ma wyrażać kompozycja muzyczna (w granicach ekspresywnych możliwości muzyki), jak i odnośnie do tego, czy w ogóle ma cokolwiek wyrażać. Przy okazji dodam, że w mojej teorii ta pierwsza jest wolnością przynależną twórcy – nawet w jej (błędnej) interpretacji Newcomba.

Oczywiście – tak jak Reynolds sam decydował, czy namaluje błękitnego czy żółtego chłopca, tak samo Mozart mógł dowolnie wybrać, czy napisać triumfalne czy stonowane, kontemplacyjne zakończenie swojej ostatniej symfonii. Malując błękitnego chłopca, Reynolds wybrał kolor (tworzywo), co do którego jesteśmy zaprogramowani, aby postrzegać go jako błękit, Mozart wybrał materiał, co do którego jesteśmy zaprogramowani, aby jego fragmenty postrzegać jako triumfalne (pamiętając, że zawsze odbieramy muzykę, i każdą inną sztukę, w sieci konwencji). Wszyscy artyści, aby osiągnąć zamierzone przez siebie efekty, robią użytek ze swojej wiedzy na temat tego, jak ludzie postrzegają; a niektóre ze sposobów postrzegania są zaprogramowane. W moim ujęciu ekspresywności muzycznej wolność kompozytora do napisania muzyki, która wyraża, to, co *on* chce, by wyrażała, nie jest bardziej ograniczona niż wolność malarza, która byłaby poddawana nadmiernym ograniczeniom przez niektóre zaprogramowane elementy widzenia reprezentacyjnego. Oczywiście genetyczne wyposażenie istot ludzkich ogranicza możliwości *wszystkich* artystów: przez to, co jesteśmy w stanie, lub nie, zobaczyć, usłyszeć bądź zrozumieć.

Drugą problematyczną kwestią w tezie o „ożywianiu” jest według Newcomba fakt, że „niektóre ekspresywne właściwości, które przypisuje muzyce, nie zaliczają się do kategorii bytów ożywionych: na przykład częste odniesienia do wody, szkła, ognia”. W tej wypowiedzi od razu uderza fakt, że Newcomb uznaje, iż „ekspresywne” cechy muzyki nie są „ożywione”. Zacznę od tego, że to oczywiste, iż nie są one „ekspresywne”. Muzyka może mieć cechę ognistości – to znaczy być ognista – lecz to nie oznacza, że można przyznać jej „ekspresywność” ognia lub wyrażanie ognistości. Nie wszystkie własności muzyki są ekspresywne, niczego podobnego nie sugerowałem również w *The Corded Shell*. Co więcej, nie jest to jedynie spór słowny. Słowa opisujące

własności ekspresywne to wyrażenia eo ipso określające owe nastroje i stany emocjonalne istot ludzkich, które mogą zostać wyrażone. Z tego powodu teza o „ożywianiu” ma je w założeniu wyjaśnić. Wyrażanie jest czymś ożywionym – jest ludzkim działaniem. Dlatego muzyka może wyrażać (dajmy na to) melancholię, lecz nie ogień (czy ognistość). Może przedstawiać ogień, lecz to zupełnie inna historia¹⁶⁵.

Czemu, mógłby zapytać czytelnik, tak duży nacisk kładziony jest na własności *ekspresywne*, skoro muzyka ma tak wiele innych cech? Być może to pytanie uzasadnia drugi problem Newcomba. Muzyka może być również wilgotna, szklana, ognista i mieć sto tysięcy innych cech poza byciem smutną, triumfalną lub zagniewaną. Po co więc całe to zamieszanie wobec tych ostatnich? Czemu pisać całą książkę jedynie o *nich*? Może nawet istotniejsze pytanie dotyczy tego, czy jesteśmy predysponowani do postrzegania jedynie cech odnoszących się do emocji, zakładając, że teoria o zaprogramowanym „ożywianiu” wyjaśnia *jedynie* ekspresywne, ożywione właściwości muzyki. Czy nie wpadamy w pułapkę powielania zaprogramowanych „instynktów” tam, gdzie teoretyzowanie oparte na racjonalnych przesłankach nie pozwala już na analogie? Można uznać, że odwoływanie się do naturalnych, przekazywanych w procesie ewolucji skłonności w celu wyjaśnienia ekspresywnych własności muzyki jest dość poważnym – niektórzy mogliby stwierdzić, że nawet desperackim – krokiem. Jeśli bowiem wyjaśnienie to nie będzie się odnosiło jednocześnie do wszystkich innych cech muzyki, to okaże się, że jest to procedura mocno wątpliwa. Ciężka artyleria powinna rozstrzygnąć wszystkie kwestie raz na zawsze, ale nie należy wyciągać jej w pierwszej kolejności – nie za wszelką cenę.

Zapomnieliśmy tutaj o dwóch istotnych kwestiach. Po pierwsze, to nie *The Corded Shell* czy ekscentryczne pomysły jej autora jako pierwsze wyciągnęły na światło dzienne ekspresywne własności muzyki. Już od starożytności przypisywano je szczególnie muzyce przed innymi właściwościami „fenomenologicznymi” (jak je nazywam). To rozważania nad tymi jej właściwościami prowadziły do muzycznych rewolucji; to właśnie o tych właściwościach muzyki rozprawiała krytyka „humanistyczna” – także gdy milczała na ich temat. Po drugie, są to *te* właściwości „fenomenologiczne”, które sprawiają pewne „metafizyczne” trudności (jeśli mogą tak to ująć). Jak to możliwe, że pewien rodzaj obiektu, dźwięk muzyczny, może otrzymać konkretne właściwości, co-

¹⁶⁵ Moje własne poglądy na ten temat zostały wyrażone w: Peter Kivy, *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton University Press, Princeton 1984.

dzienne emocje (*garden-variety emotions*), które są właściwe wyłącznie obiektom zupełnie innego rodzaju, mianowicie: czującym i myślącym istotom. Jest to kwestia skrajnie trudna, która w połączeniu z historyczną i krytyczną doniosłością wymaga zdecydowanych rozwiązań – tego zaproponowanego przeze mnie lub jakiegoś innego. Aż tak zdecydowanych założeń nie wymaga jednak zrozumienie, jak to możliwe, że zarówno fragment utworu muzycznego, jak i morze mogą być ogniste. Oczekiwanie, że wgląd w to, na jakiej zasadzie muzyka ma prawdziwe własności ekspresywne – czyli emocje i nastroj – nie będzie miał zastosowania w przypadku innych jej właściwości „fenomenologicznych” (które Newcomb błędnie nazwał „ekspresywnymi”), jest w pełni uzasadnione. Jeśli zatem, tak jak założyłem, podstawa ekspresywności muzyki tkwi w *biologii*, to nie dziwi, że jest ona najistotniejszą spośród wszystkich właściwości muzyki.

3.

W *The Corded Shell* wyciągnąłem wniosek, że muzyka czysto instrumentalna może jedynie uwidocznić tak zwane „wielkie różnice” w ekspresywnych charakterystykach. Newcomb zauważa: „Bez wątpienia muzycy uznają je za największy błąd tej książki”¹⁶⁶. Dlaczego?

W pierwszym momencie zarzut ten wydaje się filozoficznie naiwny; zanim dotrzemy do jego głębszych implikacji, musimy rozprawić się z tymi banalnymi. Język filozoficzny może brzmieć głęboko dla naiwnych, po prostu głupio zaś – dla „outsiderów”. Myślę, że uwaga Newcomba, w której stwierdza, iż „opinia Kivy’ego na temat właściwości muzyki wydaje się trwale naznaczona typową dla estetyków skłonnością do omawiania ekspresywności muzyki jedynie poprzez proste i bardzo ogólne predykaty, jak «smutny» czy «radosny»”¹⁶⁷, wyrażona została tonem sceptyka i nieco zrzędlwego „outsidera”. Podobnie jest w tym fragmencie:

Niemal każdy estetyk, który pisze o ekspresji w muzyce, wydaje się upatrywać celu ostatecznego w określeniu, czy druga część *Eroiki* jest czy nie jest „smutna”. Jaką wartość dla interpretacji tak bogatego utworu może mieć opis składający się z jednego tylko wyrazu? Wysiłki, aby stworzyć teorię, która pozwala na ograniczenie interpretacji do jednego słowa, to jak próba wypracowania teorii, według której jedyne, co będzie można powiedzieć o *Raju utraconym*, to to, że jest wzniosły¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Anthony Newcomb, *Sound and Feeling*, op. cit., s. 620.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 632.

Pierwszą reakcją filozofa na takie stwierdzenie może być tylko zniecierpliwienie. To oczywiste, że w przedstawionym kontekście „smutny” i „radosny” to jedynie sformułowania zastępcze, a „Druga część *Eroiki* jest smutna” to zdanie przykładowe. Krytykowanie filozofa sztuki za ich trywialność byłoby jak odrzucenie teorii prawdy Alfreda Tarskiego dlatego, że wielki logik pisał tylko o tym, że „śnieg jest biały”. Kogo to interesuje? To oczywiste, że śnieg jest biały. Wiemy to i bez Tarskiego. Przypuszczam, że zamiast przymiotnika „smutna” mogłem użyć symbolu „☹”. Czy tak byłoby lepiej? Możliwe, że wtedy byłoby jasne, iż miejsce to można wypełnić dowolnym sformułowaniem. Jednakże przez lata usiłowałem wyzwolić się od symbolu „☹”, ponieważ sugeruje on rygor, którego temat moich rozważań jest pozbawiony, oraz czyni wywód filozoficzny bardziej nieczytelny niż powinien być.

Skalę zbrodni potęguje dodatkowo sugestia, że „estetyk”, za którego zostałem uznany w przywołanym fragmencie, wierzy nie tylko w to, iż „smutna” i „wesoła” to jedyne ekspresywne predykaty muzyki, lecz także w to, iż użycie nieistniejącego zdania „Druga część *Eroiki* jest smutna” sugeruje, że druga część *Eroiki* jest smutna tout court, od początku do końca i na tym kończy się jej odnosząca się do emocji charakterystyka.

To naprawdę niesprawiedliwa karykatura moich poglądów. W żadnym razie nie określiłem tej części *Eroiki* jako „smutnej” – poza nadaniem jej absolutnie adekwatnego znaczenia, że jej ekspresywny charakter jest w określony sposób smutny, mianowicie: że jest on „żałobny” (co każdy wytrawny słuchacz rozpozna w jej czysto muzycznych parametrach, niezależnie od tytułu). I *oczywiście* nie jest ona żałobna w całości. W 12 takcie krótka wstawka w Es-dur wprowadza nieco „radośniejszy” nastrój; dłuższa zmiana nastroju pojawia się w 69 takcie we fragmencie na obój solo w tonacji C-dur. Nie uważam również, aby określenie „wesoły” stanowiło najbardziej szczegółowy opis tych fragmentów. Ponieważ początek *Eroiki* nie jest jedynie smutny, lecz ewidentnie żałobny, to wydaje się, że fragmenty w Es-dur i dłuższy C-dur nie są jedynie wesołe, lecz „pocieszające”. I tak dalej. Na tym poziomie szczegółowości ekspresywne niuanse są całkowicie zgodne z teorią zarysowaną w *The Corded Shell*. Istnieją jednak granice tego, na ile dokładnie można opisywać emocje. Wkrótce napiszę na ten temat więcej.

4.

W odniesieniu do filozoficznej „naiwności” (jeśli mogę użyć takiego sformułowania) kryje się jeszcze jeden błąd, z którym należy się uporać przed przejściem do tego, co nazywam głębszymi implikacjami krytyki Newcomba.

Przekonanie, że jedynymi własnościami ekspresywnymi, jakie można przypisać muzyce, są według *The Corded Shell* „smutek” i „radość”, jest równie nietrafione jak stwierdzenie, że przypisanie ich muzyce – jak gdyby to było moim jedynym celem – stanowi mierne osiągnięcie; tak samo mierne jak określenie *Raju utraconego* „wzniosłym”. Krótko mówiąc: góra urodziła mysz.

Newcomb nie wziął pod uwagę tego, że *The Corded Shell* zostało pomyślane jako odpowiedź na filozoficzny sceptycyzm w stosunku do ekspresywnych własności muzyki; sceptycyzm, który odmawiał muzyce jakichkolwiek własności ekspresywnych. Dlatego gdyby w *The Corded Shell* udało mi się udowodnić tylko to, że druga część *Eroiki* naprawdę może być smutna, to z punktu widzenia filozofa byłby to sukces. W rzeczywistości z podobnymi problemami mierzyli się najwięksi filozofowie Oświecenia (w tym Kant), gdy starali się dowiedzieć, że coś – powiedzmy *Raj utracony* – naprawdę może być wzniosły. Żadne z tych zadań nie jest trywialne. Jeśli nie jesteśmy w stanie uzasadnić, w jaki sposób muzyka może być radosna lub smutna, to nie będziemy w stanie również wyjaśnić bardziej finezyjnych elementów ekspresywnych, jak chciałby tego Newcomb. Przejdźmy teraz do tych subtelności oraz do głębszych implikacji krytyki Newcomba.

5.

W krytyce Newcomba kryje się jeszcze jeden zarzut. Przyjrzyjmy się mu.

„Prymitywnymi własnościami ekspresywnymi” (*gross expressive properties*), w skrócie „pwe”, nazwę te ekspresywne własności muzyki, które – zdaniem Newcomba – są jedynymi uznanymi we *The Corded Shell*. Z kolei te bardziej interesujące, które jego zdaniem może posiadać muzyka: „wyrafinowanymi własnościami ekspresywnymi” (*subtle expressive properties*), lub „wwe”. Oto teza, którą – moim zdaniem – przedstawia Newcomb. Jest prosta, przekonująca i brzmi następująco:

Muzyka posiada „wwe”.

W myśl teorii Kivy’ego muzyka nie posiada „wwe”.

Teoria Kivy’ego jest błędna.

Argumentacja jest poprawna, ale czy dobra?

W pierwszej kolejności odpowiedzi powinniśmy szukać w drugiej przesłance. Czy zgodnie z poglądem wyłożonym w *The Corded Shell* muzyka nie może posiadać „wwe”? Oczywiście wszystko zależy od tego, jak bardzo „w” są „we”.

Newcomb ewidentnie myśli, że jedyne własności ekspresywne, jakie według *The Corded Shell* może posiadać muzyka, to najogólniej rozumiane „smutek” i „radość”. Być może niektóre fragmenty książki mogą sugerować takie założenie, lecz, jak już mówiłem, wcale tak nie uważam. Uważam, że w muzyce czysto instrumentalnej jesteśmy w stanie rozróżniać (powiedzmy) pomiędzy triumfalną radością, żywiołowym dobrym nastrojem a spokojną lub kontemplacyjną radością; pomiędzy żałobną melancholią i udręką melancholii; pomiędzy mniej i bardziej gwałtownym gniewem – i tak dalej. Zaznaczmy, że oprócz „pwe” w *The Corded Shell* znalazło się miejsce również dla właściwości nawet subtelniejszych od wymienionych, lecz nie tak finezyjnych jak „wwe”. Nazwę je „uwe” – „umiarkowanymi własnościami ekspresywnymi” (*moderate expressive properties*).

Wróćmy do pierwszej przesłanki i przeanalizujmy, czy muzyka naprawdę zawiera „wwe”. Jeśli tak, to teoria zawarta w *The Corded Shell* musi być fałszywa, ponieważ według niej muzyka posiada jedynie „pwe” i „uwe”.

Nie jest to proste pytanie, ponieważ odpowiedź na nie pełni niejako podwójną funkcję: jest zarówno początkiem, *jak i* końcem teoretyzowania. Jest jego początkiem, ponieważ zanim stworzy się teorię, należy najpierw zdecydować, z jakich danych będzie się składać, czyli które ekspresywne własności muzyki ma ona wyjaśniać. Jest jego końcem, bo kiedy już zbuduje się teorię, której prawdziwości jest się pewnym, to należy oczekiwać, że to, co na jej mocy zalicza się do ekspresywnych własności muzyki, to przynajmniej częściowo te same cechy, które muzyka może posiadać lub nie. Podobną zależność pomiędzy teorią i danymi znajdujemy również w etyce, gdzie, jeśli ktoś jest arystotelikiem, konstruowanie teorii opiera się na zastanych intuicjach moralnych, a jednocześnie, jeśli jest ona prawdziwa, nie mieści ich wszystkich. Ponadto w etyce teorii używa się w celu wskazania niektórych rzekomych intuicji jako nieoryginalnych. Teoria przedstawiona w *The Corded Shell* została skrojona pod założenie, że muzyka ma własności, które nazywam teraz „pwe” i „uwe”, ale nie „wwe”; innymi słowy: została sformułowana w celu wyjaśnienia, jak to możliwe, że muzyka posiada określone właściwości.

Dlaczego jednak mielibyśmy zakładać, że muzyka posiada „pwe” i „uwe”, lecz nie „wwe”? Jakże są ku temu racjonalne przesłanki?

Zacznę od założenia, co do którego jesteśmy z Newcombem zgodni: że muzyka zawiera jakieś własności ekspresywne. Podejrzewam, że najbardziej otwarte, wolne od rodzących różne pytania skrupułów będzie przyjęcie jako zasady metodologicznej, że teoria ekspresji muzycznej, aby być prawdziwą, powinna uwzględniać *wszystkie* własności ekspresywne kiedykolwiek przypisa-

ne muzyce w literaturze krytycznej od (powiedzmy) początku siedemnastego wieku lub (jeśli chcemy być bardziej liberalni) od początków zachodniej muzyki polifonicznej. Pozwoli to uniknąć zarzutów, że filozof, tworząc swoją teorię, nie uwzględnił uznanej praktyki krytycznej lub zrobił to jedynie wybiórczo.

Któż mógłby spełnić tak wygórowane żądanie? I czy ktokolwiek chciałby je spełnić? Bez wątpienia znalezienie teoretycznych podstaw dla każdej emocjonalnej ekstrawagancji wielkich kompozycji instrumentalnych z ostatnich dwustu pięćdziesięciu lat nie jest obowiązkiem filozofii. Odpowiedzią na krytykę Hanslicka nie jest przywrócenie całego aparatu krytyki romantycznej włącznie z jej przesadnym emotywizmem, który ta pierwsza zresztą doszczętnie zdyskredytowała. Musimy zatem dokonać wyboru; od każdego, kto stara się filozoficznie ująć ekspresję w muzyce, należy oczekiwać przedstawienia jakichś racjonalnych metod selekcji.

Na razie selekcja musi zostać do pewnego stopnia oparta na takich imponderabiliach, jak instynkt, gust muzyczny i sąd estetyczny. To, co słyszę w muzyce – co *ja* w niej słyszę – musi stanowić podstawowe dane dla mojej teorii. A *ja* w muzyce czysto instrumentalnej słyszę „pwe” i „uwe”, nie „wwe”. Mój instynkt, percepcja muzyczna, mój sąd estetyczny, wszystkie one biorą w tym udział. Oczywiście nie są niezawodne – niczyje sądy czy instynkt nie są. W moim przypadku wszystkie wiodą ku konkluzji, że „pwe” i „uwe” są prawdopodobne, „wwe” zaś to już przesada.

Lecz na tym nie koniec. Musimy pamiętać, że własności ekspresywne pełnią podwójną funkcję: na początku i końcu rozważań. Odrzucenie „wwe” nie wynika jedynie z mojego sądu estetycznego i innych przekonań. Z mojej teorii wynika również, że to „pwe” i „uwe” są *prawdziwe*. Może brzmi to jak błędne koło, lecz nim nie jest. To raczej przykład delikatnej samozwrotności, gdzie konstruowanie teorii i selekcja właściwości, które musi ona obejmować, wzajemnie na siebie oddziałują. Mogę zacząć od estetycznych i muzycznych intuicji na temat tego, jakie własności ekspresywne może posiadać muzyka. Zaczynam *także* od ugruntowanych filozoficznych opinii o możliwościach tworzenia teorii: jaka teoria jest prawdopodobna, biorąc pod uwagę moje filozoficzne zaangażowanie i upodobania; jakie uzasadnione nadzieje odnośnie do zakresu własności ekspresywnych daje wiarygodna teoria filozoficzna – i tak dalej. To proces zwrotny, który legitymizuje zarówno właściwości muzyki, jak i teorię wyjaśniającą ich obecność. Osoby o wrażliwości muzycznej odmiennej od mojej mogą tak jak Newcomb zacząć od uznania istnienia „wwe”. Lecz staną oni wtedy przed – nieuniknionym i nie do pozazdroszczenia – zadaniem odnalezienia teorii, która je obejmie. Nie jest to jedyny problem,

lecz zanim przejdę do innych spraw, przybliżę kwestię „wwe” oraz przepaści dzielącej mój i Newcomba sposób patrzenia na muzykę.

6.

Sformułowania, których Newcomb najczęściej używa do opisu ekspresywnych własności muzyki, są wymowne: „zawartość emocjonalna” bądź „znaczenie”. Tego typu wyrażenia pojawiają się zbyt często, aby traktować je poważnie; jeśli tak zrobimy, w przekonujący sposób wyjaśni to, dlaczego Newcomb musiał odrzucić moją teorię oraz dlaczego ja muszę odrzucić jego argumentację; dlatego, że skoro w mojej teorii nie ma miejsca na jego własności ekspresywne, to nie może być ona prawdziwa.

Słowo „zawartość” sugeruje temat, a ten z kolei strukturę zdań, informację „o-czymś-to-jest”. Innymi słowy: sugeruje zawartość semantyczną. Kiedy mówię, że *Zbrodnia i kara* zawiera treść psychologiczną lub *Raj utracony* – treść polityczną, stwierdzam wtedy, że *Zbrodnia i kara* jest częściowo o psychologii, a *Raj utracony* – o kwestiach politycznych; że komunikują one poglądy odpowiednio psychologiczne i polityczne. Nic zatem dziwnego, że Newcomb, który ekspresywną część muzyki postrzega w kategoriach „zawartości”, „znaczenia” lub „odnoszenia się”, uważa moją teorię za nieadekwatną do ujęcia ekspresywności muzycznej (*expressiveness*). Tłumaczy to także, czemu uznaje, że muzyka ma „wwe” – ponieważ jedynie dzięki czemuś w rodzaju zawartości semantycznej dzieło sztuki mogłoby mieć tak konkretne i możliwe do szczegółowego określenia właściwości.

Teraz bez trudu ujrzymy przepaść pomiędzy poglądami moimi i Newcomba. W *The Corded Shell* zależało mi na uniknięciu – teraz, kiedy moje poglądy się rozwinęły, a ich implikacje stały się dla mnie jasne, zależy mi na tym nawet bardziej – wszelkich sugestii, jakoby moja teoria odnosiła się do ekspresywnego „znaczenia” w muzyce. Na ile to było możliwe, unikałem sformułowań takich jak „emocjonalna” czy „ekspresywna zawartość”, a jeśli zdarzało mi się ich użyć, robiłem to w znaczeniu niedosłownym (mam nadzieję). W odniesieniu do muzyki czysto instrumentalnej zacząłem właściwie postrzegać siebie jako formalistę pokroju Hanslicka z tą jedynie różnicą, że własności ekspresywne uważam za jakiś rodzaj właściwości muzycznych, które może mieć struktura muzyczna, Hanslick zaś twierdził (w mojej interpretacji), że muzyka nie może mieć własności ekspresywnych (wróć do tych rozważań w ostatnim rozdziale).

Moim zdaniem więc muzyka czysto instrumentalna ma własności ekspresywne, lecz nie posiada ekspresywnej „zawartości”. I jeśli, jak podejrzewam,

dla Newcomba „zawartość” ekspresywna i „wwe” są ze sobą nierozzerwalnie powiązane, to powinno być jasne, dlaczego odrzucam sylogizm, który wyekstrahowałem (mam nadzieję, że poprawnie) z eseju Newcomba. Możemy go teraz przeformułować w następujący sposób:

Muzyka posiada „zawartość” ekspresywną.

W teorii Kivy’ego muzyka nie posiada „zawartości” ekspresywnej.

Zatem teoria Kivy’ego jest fałszywa.

Rozpracujmy go szybko: argument jest słuszny, lecz nieuzasadniony. Pierwsza przesłanka jest fałszywa. Przejdźmy do innych spraw.

7.

Czuję się zarazem słusznie i niesłusznie skarcony przez Newcomba za to, że w *The Corded Shell* skupiłem się na motywach, tematach, krótkich progresjach harmonicznym i akordach, przez co poniosłem porażkę w wyjaśnieniu ekspresywnego charakteru i roli większych struktur muzycznych. Słusznie, ponieważ rzeczywiście tego nie zrobiłem, a powinienem był, biorąc pod uwagę znaczenie zagadnienia ekspresywności form muzycznych. Jednocześnie niesłusznie, gdyż z uwagi Newcomba można wywnioskować, jakoby na gruncie teorii przedłożonej w *The Corded Shell* było to niemożliwe. Prawda jest zupełnie inna. I wszystko, co napisałem w tej pracy, świadczy o tym, że obiema rękoma podpisuję się pod stwierdzeniem Edwarda T. Cone’a, iż „forma muzyczna jest ekspresywna”¹⁶⁹.

Powiedziałem, że odniesienie mojej teorii do całych form i struktur muzycznych jest dość proste, ponieważ przypisuje ona ekspresywność właśnie *strukturze*; głosi ona, że muzyka jest ekspresywna w takim zakresie, w jakim jej struktura jest analogiczna do odpowiedniego aspektu ludzkiego zachowania ekspresywnego. Im większa struktura, tym lepiej dla teorii. Problematyczne są dla niej najmniejsze elementy muzyczne, które nie mają struktury rozwiniętej na tyle, by można było uznać ją za analogiczną do struktury ludzkiego zachowania. Tak jest w przypadku (powiedzmy) melancholii będącej właściwością akordu molowego, który musimy odnieść do większej struktury muzycznej, w której pełni on funkcję syntaktyczną. A gdy struktura jest duża i uchwytna, teoria jest w swoim żywiole. Ponieważ nie uważam,

¹⁶⁹ Edward T. Cone, *Music and Form*, w: *What is Music?: An Introduction to the Philosophy of Music*, ed. Philip Alperson, Haven, New York 1988, s. 141.

że większe struktury muzyczne nie mają własności emocjonalnych, o dwóch z nich – konkretnie formie arii da capo i allegro sonatowego – napisałem w mojej ostatniej książce o operze¹⁷⁰.

Jednakże to nie wszystko, co Newcomb miał do powiedzenia. Najlepiej, jeśli przyjrzymy się jego własnym słowom. Zaczyna on od wskazania, co uważa za podstawową różnicę pomiędzy podejściami estetyków, którzy teoretyzują na temat ekspresji muzycznej.

Podstawowy podział przebiega pomiędzy tymi, którzy poszukują znaczenia w muzyce (ekspresywnego czy innego) w czymś, co możemy nazwać indywidualnym obrazem muzycznym – niewielkim muzycznym detalem, może to być interwał, motyw, temat czy fraza – a tymi, którzy poszukują go w przebiegu utworu lub ogólnej formie¹⁷¹.

Ku mojej kompromitacji, zostałem oczywiście zaliczony do tej pierwszej grupy. „Dla większości muzyków głównym błędem w książce Kivy’ego będzie to, że polega on niemal wyłącznie na detalach, zwykle melodycznych, jako ośrodku znaczenia w muzyce”¹⁷².

Jak wspominałem wcześniej, nie czuję się zwolennikiem podejścia mikro bardziej niż zwolennikiem podejścia makro do ekspresywności w muzyce, jednakże przyznaję, że porażka, którą poniosłem w książce w kwestii omówienia tego drugiego, bez wątpienia dała Newcombowi podstawy do przekonania, że jest inaczej. W rzeczy samej uważam, że lokalne własności ekspresywne składają się na większe całości i, co wymaga podkreślenia, vice versa. Nic w *The Corded Shell* tego nie wyklucza. Mam również nadzieję, że Newcomb myli się, sądząc, iż zachodzi konflikt pomiędzy tymi, którzy utrzymują, że muzyka jest ekspresywna lokalnie, i tymi, którzy myślą, że ekspresywność muzyki dotyczy większych całości. Byłoby to równie głupie jak przekonanie, iż znaczenie mogą mieć tylko słowa lub tylko zdania. Czy możliwe jest jedno bez drugiego?

Co uważa Newcomb? Cóż, po pierwsze całkowicie oddala się od peletonu w swoich swobodnych rozważaniach o „znaczeniu” ekspresywnym. Po drugie uważa, że to nieuwzględnienie ekspresywnego potencjału dużych struktur muzycznych spowodowało, iż ekspresywne własności muzyki ograniczyłem

¹⁷⁰ Zob. Peter Kivy, *Osmisn's Rage: Philosophical Reflections on Opera, Drama and Text*, Princeton University Press, Princeton 1988, rozdz. VII, X i nast.

¹⁷¹ Anthony Newcomb, *Sound and Feeling*, op. cit., s. 626.

¹⁷² Ibidem.

do „pwe” i „uwe”. „Owo zawężenie do detalu jest głównym powodem ograniczenia do «grubych podziałów», które [Kivy] musi stosować względem ekspresywności muzycznej”¹⁷³.

Lecz *jak* to możliwe, żeby duże struktury muzyczne mogły komunikować własności ekspresywne, podczas gdy małe już nie? Newcomb w odpowiedzi odsyła nas do innego swojego artykułu, w którym przedstawia interpretację tego, co nazwałem „wwe” w kontekście form muzycznych. Jednakże nie znalazłem w tych interpretacjach – które podziwiam i uważam za przekonujące – nic, co wsparłoby to stwierdzenie. Przyczyna tego okaże się jasna, jeszcze zanim przyjrzymy się interpretacji Newcomba. Twierdzi on, że „interesują go w tym tekście duże formy i przebiegi – te formy i przebiegi, które tworzą dramat muzyczny; wielkie, symfonicznie pomyślane formy sakralne; symfonie, *sonaty, koncerty i konstelacje pokrewnych gatunków muzyki absolutnej* – czyli najbardziej imponujące gatunki muzyki dziewiętnastego wieku”¹⁷⁴. Jego teza brzmi: „formalne procesy tworzą znaczenie w muzyce”. W trakcie rozważań nad decydującym znaczeniem tych uwag dodaje też dość beczeralnie:

Jakkolwiek ten rodzaj krytyki formalnej odnosi się do muzyki pozbawionej wszelkiego komponentu werbalnego [...] wykorzystam go do interpretacji muzyki posiadającej tekst, ponieważ zapewnia ona możliwość sprawdzenia naszych interpretacji jej zawartości ekspresywnej¹⁷⁵.

Autor *The Corded Shell* nie musi dalej czytać, aby uzyskać uzasadnioną pewność, że nie znajdzie w tekście Newcomba niczego, co będzie go w stanie przekonać, iż dzięki jego strategii interpretacyjnej „wwe” zostaną ujawnione w „symfonii, sonacie, koncercie i konstelacjach pokrewnych gatunków muzyki absolutnej”. Gdy tylko okazuje się, że praca będzie dotyczyła „muzyki ze słowami” – Wagnerowskiego dramatu muzycznego, fabuły, bohaterów, *mise en scène* i reszty – na podstawie wieloletniego doświadczenia można oczekiwać, że przejście pomiędzy „pwe”, „uwe” i „wwe” odbędzie się dzięki słowom i innym teatralnym parafernaliom. I bez wątpienia to właśnie znajdujemy, czytając tekst Newcomba.

¹⁷³ Ibidem, s. 627.

¹⁷⁴ Anthony Newcomb, *Those Images That Yet Fresh Images Beget*, „Journal of Musicology” 1983, Vol. 2, No. 3, s. 232 (wyróżn. P.K.).

¹⁷⁵ Ibidem.

Oto tylko jeden z przykładów. Newcomb pisze o scenie II aktu I *Zygryda* – rozmowie Wotana z Mimem:

Wagner stosuje stopniowe przyśpieszanie tempa, aby ucieleśnić i wyrazić proces formalny. W znaczeniu abstrakcyjnym przyśpieszenie ucieleśnienia odśrodkowe, dezintegrujące ciężenie formalne tej części sceny. W bardziej dramatycznym, metaforycznym sensie jest to, przez większą część, ekspresja [emocji Mima]: rosnącej przyjemności, pewności, a wreszcie radości wywołanej udanymi odpowiedziami na pytania Wędrowca. Przy trzecim pytaniu następuje miazdzące odwrócenie znaczenia formalnego i dramatycznego, gdy szczyt procesu [przyśpieszania tempa] zaczyna być *sehr schnell* nie z powodu radości, lecz bólu. Pełne znaczenie tego odwrócenia ujawnia się w kategoriach zarazem muzycznych i dramatycznych, gdy rosnące tempo Mima i coraz bardziej zarozumiały charakteryzujący go motyw na naszych uszach zwalnia do umiarkowanego tempa i zmienia się w krzyk rozpacz, który bezpośrednio poprzedzał całą scenę [...] A zatem *sehr schnell* najpierw z radości przemienia się w uderzenie bólu (odwrócenie znaczenia dramatycznego), a następnie, za pomocą zmiany poziomu, na którym słyszy się puls, w moderato otwierającego krzyku rozpacz (odwrócenie dramatyczne i muzyczne)¹⁷⁶.

Ujmując to w kategoriach własności ekspresywnych muzyki: Newcomb postrzega formalną strukturę omawianego pasażu jako przejście od narastającej przyjemności do pewności, radości, a następnie poprzez odwrócenie muzyczne do odwrócenia emocjonalnego, gdzie radość staje się paniką, a wreszcie rozpaczą. Czytając ów pasaż w ten sposób, Newcomb bez wątpienia pozostawia dużo mniejszy margines niż miało to miejsce (lub tak chciał autor) w *The Corded Shell* w odniesieniu do muzyki *czysto instrumentalnej* – jednakże wszystko, co wykracza poza to, co *The Corded Shell* potrafi powiedzieć na temat muzyki *czysto instrumentalnej* w odniesieniu do subtelniejszych własności ekspresywnych, nie zostało osiągnięte dzięki jakimś magicznym zabiegom na dużej muzycznej strukturze. Owe subtelności wynikają ze znaczenia słów i sytuacji dramatycznej, co nie wykracza poza założenia *The Corded Shell*, gdzie podtrzymywałem, że tekst może zapewnić dostrojenie, którego nie jest w stanie zapewnić materiał *czysto muzyczny*. Nie dostrzegam w tekście Newcomba niczego, co mogłoby sugerować, że bez pomocy tekstu i sytuacji dramatycznej byłby on w stanie dojść w analizie wielkich struktur muzycznych dalej niż pozwala teoria z *The Corded Shell*, czyli do „pwe” i „uwe”. Przyznaję,

¹⁷⁶ Ibidem, s. 244.

że strategia odwoływania się do wielkich form i struktur muzycznych jako będących w stanie dodawać muzyce subtelnych własności ekspresywnych, podczas gdy detale nie mają takiej możliwości, wydaje mi się zwykłym pozorantwem. Oczywiście, że duże struktury muzyczne mogą być ekspresywne; Newcomb ma rację, gdy zwraca na to uwagę. Lecz jak na razie nie widzę, aby wykraczały w swej finezyjności poza te, które obejmuje moja teoria.

8.

Najbardziej kłopotliwy jest sposób, w jaki w omawianym esej Newcomb uzasadnia koncentrację na muzyce z tekstem aż do wykluczenia muzyki czysto instrumentalnej. Konkretnie chodzi mi o, cytowany już wyżej, fragment, w którym mówi: „wykorzystam go do interpretacji muzyki posiadającej tekst, ponieważ zapewnia ona możliwość sprawdzenia naszych interpretacji jej zawartości ekspresywnej”. Zasugerowana tutaj logika jest moim zdaniem dość dziwaczna. Jeśli przeczytałem ten fragment poprawnie, sugeruje on, że mogę najpierw niezależnie od tekstu dokonać interpretacji ekspresywności struktury muzycznej, na przykład aktu I, sceny II *Zygfryda*, a następnie zweryfikować moją interpretację, porównując ją z intencjami kompozytora wyrażonymi w tekście. Czy muszę kogokolwiek przekonywać, że to niemożliwe? Bez wątpienia jedynie dzięki znajomości zarówno tekstu, jak i muzyki oraz ich wzajemnych relacji możliwa jest interpretacja, którą zaproponował Newcomb.

Co więcej, w drugiej sugestii zawartej w tym passusie Newcomb kieruje się jeszcze dziwniejszą logiką. Twierdzi on, że struktura muzyczna pozbawiona słów może mieć równie subtelne własności ekspresywne, ale jest to czysto przypadkowe, bo brak tekstu uniemożliwia weryfikację interpretacji. Oczywiście pozwala to na najbardziej szczegółową ekspresywną interpretację struktur czysto muzycznych. Lecz osoba stosująca to podejście na pytanie o podstawy swojej interpretacji może odpowiedzieć jedynie, że „nie można jej zweryfikować” z powodu braku tekstu, lecz jest ona prawdopodobna. Moim zdaniem jednak pragniemy sądu mocniejszego niż „niemożliwe do zweryfikowania”. Chcemy powiedzieć: „Veto: muzyka czysto instrumentalna *nie może* mieć takich właściwości”. Innymi słowy: chcemy być w stanie oddzielić interpretację od fantazji, nieważne jak interesująca i innowacyjna będzie ta druga.

Inny sposób ujęcia tej kwestii jest następujący. Tekst nie zapewnia jedynie środków do weryfikacji własności ekspresywnych muzyki. Odgrywa istotną rolę w *udzielaniu* owych własności dziełu muzycznemu, czyli utworowi, którego dany tekst jest integralną częścią. Jeśli prawdą jest, że leciwy już Berlioz

chciał, by *Symfonia fantastyczna* była wystawiana jako dzieło czysto instrumentalne, bez programu, to znaczy, że pragnął odgrywania całkowicie nowego utworu; a jedną z istotnych cech, którą różniłby się on od pierwotnego, są jego własności ekspresywne. Według mojej (niefortunnej) terminologii posiadałby jedynie „pwe” i „uwe”, podczas gdy wcześniejsza jego wersja, zaopatrzona w program i tytuły dla poszczególnych części, ma również „wwe”. Można sobie wyobrazić przykład, bliski sercu i teorii Arthura Danta, w którym publiczność słucha drugiej wersji *Symfonii fantastycznej* przekonana, że jest to wersja pierwsza¹⁷⁷. Co *słysz* uczestnik koncertu? Cóż, zgodnie z jednym rozumieniem słowa „słyszec” słyszy dokładnie te same „dźwięki”, które by słyszał, gdyby jego przypuszczenie było prawdziwe. W innym, oczywistym znaczeniu słowa „słyszec” słyszy on coś zupełnie innego: słyszy „wwe”; lecz są one „w” utworze, którego słucha, tak jak w fantastycznej historii Adolf Bernhard Marx (można powiedzieć) „wyobraża” sobie, że jest „w” sonacie Beethovena *Les adieux*.

A zatem cały obraz kompleksu słowo–dźwięk, który Newcomb rysuje w swoim esej, jest logicznie koślawy. Struktura czysto muzyczna nie ma „wwe”, które mogłyby ujawnić słowa; słowa nie zapewniają środków, dzięki którym można by zweryfikować istnienie „wwe” w utworze przed dodaniem doń tekstu. Słowa przekształcają „pwe” i „uwe” w „wwe”. *Tworzą, nie odkrywają*. Zostało to sformułowane wprost, choć logicznie w bardziej prymitywny sposób, w rozdziale X *The Corded Shell*.

9.

Podsumowując dyskusję o ekspresywnej strukturze i interpretacji muzyki, która może zostać na niej oparta, muszę dodać, że byłbym niesprawiedliwy w stosunku do Newcomba, gdybym stwierdził, że pisał tylko o tym. Analiza muzyki z tekstem to tylko jeden z rodzajów analizy, których się podjął; ponadto odwołuje się on do prac innych, aprobowanych przez siebie, autorów, w których muzyka czysto instrumentalna interpretowana jest ekspresywnie (*given expressive interpretations*).

Każda z takich interpretacji zasługuje na oddzielne wysłuchanie. Nie ma żadnego założenia a priori, że przekonująca strukturalna interpretacja muzyki absolutnej w kategoriach „wwe” nie jest możliwa. Usiłowałem wyjaśnić, iż zarówno ogólne, jak i teoretyczno-filozoficzne rozważania dotyczące wrażliwości

¹⁷⁷ Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1981.

muzycznej skłoniły mnie do zajęcia z góry sceptycznego stanowiska względem takiej możliwości. Lecz, jak powiedziałem, bez krytycznego namysłu nad każdym ze stwierdzeń nie można uznać sprawy za załatwioną; a to bez wątpienia wykracza poza zakres tego rozdziału i całej książki. Możemy jednak zbadać tutaj przynajmniej jeden przykład i sądzę, że zaczerpnięcie go od Newcomba będzie odpowiednie. Postanowiłem przyjrzeć się pozytywnie przyjętej i zacytowanej przez Newcomba analizie *Moments musicaux* op. 94 nr 6 Schuberta przeprowadzonej przez Cone'a. Przedstawia ona interesujące mnie zagadnienia w cudownie zwięzły sposób, podczas gdy analiza *II Symfonii* Schumannna autorstwa Newcomba, również cytowana, wchodzi w problematykę muzycznych aluzji i odniesień wykraczających poza omawiany kontekst¹⁷⁸. A to, co chcę powiedzieć na temat analizy Cone'a, *pari passu* odnosi się również do analizy Newcomba.

W omawianym eseju Cone przedstawia techniczną i formalną analizę utworu Schuberta w dobrze znanych kategoriach teoretyczno-muzycznych. Interesujący nas tutaj ekspresywny opis owej struktury formalnej wygląda następująco:

Jaki jest zatem ekspresywny potencjał *Moment musicaux* nr 6? Jakie ludzkie przeżycia są zgodne z jego strukturą? [...] Jak pojmuję to dzieło, dramatyzuje ono wkroczenie dziwnego, niepokojącego elementu do spokojnej sytuacji. Początkowo zignorowany lub stłumiony, wciąż powraca [...] Kiedy sytuacja wraca do normy, wydaje się, że uprzednio obcy element został zasymilowany. Lecz jest to złudne wrażenie. Element ten nie został oswojony, wybucha z jeszcze większą siłą, ujawniając się jako z gruntu wrogi swemu otoczeniu, które zaczyna niszczyć.

Cone konkluduje: „Taki jest właśnie ekspresywny potencjał głównej pieśni z *Moment musicaux* ujęty w możliwie najogólniejszych terminach”¹⁷⁹.

Jak na razie wszystko się zgadza; gdyby Cone pozostał na tym poziomie ogólności w interpretacji, byłoby to całkowicie zgodne z ustaleniami *The Corded Shell*. Także sposób, w jaki postrzega on pojawienie się ekspresji w muzyce – jako rezultat „zgodności ekspresywności ze strukturą”, również jest całkowicie zgodny z moim twierdzeniem, że ekspresywność muzyki wynika z podobieństwa struktury muzycznej do ekspresywnego zachowania. Lecz dalej już Cone dąży do czegoś więcej, do szczegółowości znacznie większej, niż pozwala na to moja teoria.

¹⁷⁸ Edward T. Cone, *Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics*, „Nineteenth-Century Music” 1982, Vol. 5, No. 3; Anthony Newcomb, *Once More 'Between Absolute and Program Music': Schumann's Second Symphony*, „Nineteenth-Century Music” 1984, Vol. 7, No. 3.

¹⁷⁹ Edward T. Cone, *Schubert's Promissory Note*, op. cit., s. 235–239.

Jak jednak przejść od ogólnej charakterystyki ekspresywnej, zacytowanej wyżej, do bardziej szczegółowej? Struktura muzyczna zaprowadziła Cone'a tak daleko, jak mogła, a mogła dostarczyć interpretacji ekspresywnej jedynie „w możliwie najogólniejszych terminach”. Nie dziwi zatem, że Cone udał się do wiecznego źródła – biografii kompozytora. I tu osiąga postęp, wspinając się po stopniach interpretacyjnego doskonalenia.

Pierwszy stopień udoskonalenia wiedzie nas od abstrakcyjnych sfer ekspresywnych pierwszego przybliżenia do doświadczeń „protagonisty” opisanych w kategoriach ogólnych.

Można sobie wyobrazić, że protagonista staje się coraz bardziej zafascynowany swoimi odkryciami, pozwalając, by przejęły kontrolę nad jego życiem, odkrywając dotychczas nieznane i może zakazane źródła przyjemności. Gdy musi powrócić do obowiązków, stara się odsunąć od siebie te doświadczenia i sublimować myśli, które do nich prowadziły. Początkowo wydaje się, że mu się to udało, lecz przeszłość nie może pozostać w ukryciu. To, co zostało wyparte, w końcu powraca i powstaje, by go przytłoczyć¹⁸⁰.

To drugie przybliżenie wykracza moim zdaniem poza ekspresywność *samej* muzyki. Cone bez wątpienia dostrzega tę trudność. Drugi stopień udoskonalenia opisuje jako „osobisty kontakt, który miał z psychicznym wzorem ucieleśnionym w strukturze muzycznej *Moment musicaux*”. Jak zatem możemy przejść od czysto prywatnej fantazji, co sugeruje wyrażenie „osobisty kontakt”, do interpretacji, która jest intersubiektywnie ważna? Oczywiście jedną z odpowiedzi jest kontakt z kompozytorem. Jak można było podejrzewać, takie rozważania prowadzą do trzeciego przybliżenia:

Mogę posunąć się dalej i zaproponować bardziej szczegółową interpretację kontekstu: może być to modelowy przykład wpływu, jaki nałóg wywiera na wrażliwą osobowość. Widzę to tak: zaczyna się jako nowa i fascynująca sugestia, nie niezbędna, lecz często niepokojąca. Staje się niebezpieczny, gdy jego wzrastająca atrakcyjność zachęca do poszukiwań i eksperymentów, może wtedy prowadzić do obsesji czy uzależnienia. Gdy ktoś pozornie odzyska samokontrolę, wierząc, że pokusa została opanowana, często jest już za późno: nałóg powróci w jakiejś przerażającej formie, a efekty wcześniejszego pobłażania sobie pozostawiły już niezatarte i bolesne znaki na osobowości – a często również na ciele¹⁸¹.

¹⁸⁰ Ibidem, s. 240.

¹⁸¹ Ibidem.

Również na ciele – każdy, kto jest choć odrobinę zaznajomiony ze szczegółami życia Schuberta, zgadnie, że dotarliśmy do odwołania do biografii.

Wiadomo, że Schubert [...] cierpiał na syfilis [...] Czy świadomość tego faktu oraz jego implikacji wywołała, lub przynajmniej zintensyfikowała poczucie osamotnienia, a nawet strach, które przenikają dużą część jego utworów od tego momentu? (Nasze *Moment musicaux* powstały w 1894 roku)¹⁸².

Oto interpretacyjny postępek Cone'a w zarysie. Podstawowy „plan” ekspresywny op. 94 nr 6 jest zgodny z jego formą, czyli pieśnią-i-triem, sugerując (w kategoriach najbardziej abstrakcyjnych) „coś”, „coś jeszcze” (trio) i powrót pierwszego „czegoś” (da capo, niekoniecznie w dosłownym powtórzeniu). W pierwszym przybliżeniu – sięgnijmy po terminy ekspresywne – kompozycja zawiera „spokojną sytuację”, „wkroczenie dziwnego, niepokojącego elementu” oraz „powrót sytuacji do normy”, lecz w obecności „dziwnego, niepokojącego elementu”, który „nie został oswojony”. W drugim przybliżeniu ekspresywnym mamy „protagonistę zafascynowanego swoimi odkryciami”, które przejmują kontrolę nad jego życiem. Wraca on do obowiązków, lecz mimo to nie jest w stanie zostawić swoich nowych doświadczeń, które „go przytłaczają”. I wreszcie, w trzecim przybliżeniu, odczytujemy *Moment musicaux* jako przejście od cnotliwego do występnego życia, odzyskanie moralnej samokontroli, lecz nie całkowicie, gdyż upadek moralny pozostawił „niezatarte i bolesne znaki na osobowości”, a być może również na ciele. Trzecie i najbardziej szczegółowe odczytanie wspiera fakt choroby wenerycznej Schuberta, związek jest oczywisty i nie wymaga dalszego komentowania.

Pozwólcie, że przedstawię trzy możliwe sposoby odczytania tego, co zrobił Cone. Będę dowodził, że w dwóch z trzech sposobów to, co próbował zrobić Cone, jest całkowicie zgodne z moją teorią. W przypadku sposobu trzeciego, który nie jest z nią zgodny, po prostu podważę jego prawdopodobieństwo, odwołując się do przyczyn, które już wcześniej wyjaśniłem.

10.

Pierwsze odczytanie: poziom ogólności pierwszego przybliżenia *Moment musicaux* Schuberta dokonanego przez Cone'a jest, jak już wspominałem, zgodny z teorią. Cone odnosi się do niego, dość ciekawie, jako pokazującego „ekspresywny potencjał” utworu. Moim zdaniem jednak dokonują tego raczej

¹⁸² Ibidem, s. 241.

przybliżenia drugie i trzecie. Pierwsze mówi jedynie o tym, co ten utwór *wyraża*. Drugie i trzecie przybliżenie mówią o tym, co ten utwór mógłby wyrażać, *gdyby*... Gdyby co? Gdyby Schubert zaopatrzył go w program lub tytuł zdolny do udzielenia mu wyraźniejszej treści drugiego i trzeciego przybliżenia. Lecz Schubert tego nie zrobił, dał utworowi tytuł *Moment musicaux* op. 94 nr 6 – i tyle. Utwór mógłby wyrażać inne stany czy emocje, ponieważ jest do nich podobny w formie; lecz bez wzbogacenia o program lub tytuł – czyli tekst – jego ekspresywność pozostaje na poziomie pierwszego przybliżenia.

Drugie odczytanie: Ale przecież, mógłby ktoś odpowiedzieć, Schubert *dał* op. 94 nr 6 program: ukryty, który należało odkryć. I dokładnie to zrobił Cone: odkrył ukryty program dzięki analizie muzyki, a ostatecznie odwołaniu się do znanych faktów z życia Schuberta.

Otóż to, czy biografia artysty bądź artystki ma znaczenie dla interpretacji jego lub jej dzieł, od pokoleń było przedmiotem sporów filozofów i krytyków. I na pewno można by również dyskutować, czy przytoczone przez Cone'a fakty z życia Schuberta mogłyby stanowić podstawę dla przypisania programu do op. 94 nr 6. Szczęśliwie żadne z tych pytań nie musi nas tu jednak zatrzymywać. Wszystko, co nas interesuje, jest bowiem hipotetyczne. Jeśli to, co wydarzyło się w analizie Cone'a, nie ustanowiło ukrytego programu w *Moment musicaux* Schuberta, to nie ustanowiło również drugiego i trzeciego przybliżenia (co najwyżej ustanowiło je jako potencjalnie możliwe, a z tym nie muszę polemizować). Jeśli jednak Cone naprawdę odkrył ukryty, niespodziewany program leżący u podstaw utworu Schuberta, z *tym* również nie będę polemizował, w każdym razie z perspektywy teorii ekspresywności muzycznej, tak długo, jak *ten* program będzie uznawany, by użyć słów Cone'a, za część tej kompozycji, tak jak za część kompozycji uznawane są program i tytuł *Symfonii fantastycznej* Berlioza. To właśnie program dodaje swoistości, która prowadzi nas od pierwszego przybliżenia do trzeciego, nie wykraczając poza to, na co *The Corded Shell* zezwala w zakresie uznawania roli tekstu dla uszczegółowienia ogólnej ekspresywności muzyki.

Trzecie odczytanie: kolejna możliwość to postrzeganie Cone'a jako usiłującego pokazać, że Schubert *chciał* napisać utwór czysto muzyczny, absolutny, który wyraża treść trzeciego przybliżenia poprzez odwołanie do faktów z życia twórcy. Na potrzeby tego argumentu załóżmy, że Cone'owi udało się odczytać intencje Schuberta, tak jak opisałem je powyżej. Co powinniśmy na to odpowiedzieć?

Znaczenie intencji artysty jest kolejną kwestią szeroko dyskutowaną przez filozofów i krytyków. I tym razem na szczęście nie musimy się w nią zagłę-

biać. To, co zamierzam powiedzieć, odnosi się tylko do tego konkretnego przykładu. Jeśli Cone wykazał, że Schubert zamierzał op. 94 nr 6 – zgodnie z przyjętą hipotezą: utworowi muzyki absolutnej – nadać znaczenie ekspresywne zgodne z trzecim przybliżeniem, wtedy wykazał też, że Schubert chciał dokonać niemożliwego; tę konkretną intencję możemy zatem w interpretacji utworu zignorować. Jest to zwyczajnie niemożliwe, aby muzyka czysto instrumentalna, bez tekstu, tytułu czy programu, wyrażała cokolwiek na takim poziomie szczegółowości jak trzecie czy nawet drugie przybliżenie.

Powyższe niepowodzenie nie powinno być powodem szczególnego utrapienia ani wydawać się paradoksalne. Wiele wybitnych dzieł sztuki (chciałbym rzec, że większość) jest tworzonych pod wpływem fałszywych teorii, a co za tym idzie – niemożliwych do spełnienia intencji. Ośmielę się stwierdzić, że wielu dziewiętnastowiecznych kompozytorów, w następstwie Schopenhauerowskiej metafizyki, pragnęło ukazać poprzez swoją muzykę wewnętrzną pracę metafizycznej woli. Czytelnikom pozostawiam rozstrzygnięcie, czy był to zamysł wykonalny w świetle współczesnego poglądu na metafizykę spekulatywną. Słowem: nie można ujawnić działania czegoś, co nie istnieje.

Oprócz tej jednej – zakładając, że w ogóle ją miał – Schubert miał oczywiście wiele innych artystycznych intencji wyrażenia treści trzeciego przybliżenia w op. 94 nr 6. Niektóre z nich spełnił wspaniale, dlatego, napisawszy te słowa, mogę usiąść i delektować się nagraniem *Moment musicaux* w całej jego okazałości.

Który z poglądów na to, co zrobił (lub próbował zrobić) Cone, jest poprawny? Wydaje mi się, że jego zamierzeniem było ujęcie trzecie, lecz zarazem mam nadzieję, że chodziło mu o pierwsze. Porzucam jednak tę kwestię, ponieważ nadszedł czas, by przejść do innych spraw.

11.

Pisząc *The Corded Shell*, ciężko pracowałem, aby ustalić jakiś rodzaj intersubiektywnych kryteriów zastosowania w muzyce predykatów ekspresywnych. Z uwag Newcomba wynika, że jego zdaniem współczesna teoria krytyczna uznała takie zajęcie za przeżytek. Píše on:

Zatem dokładna intersubiektywna zgoda nie jest odpowiednim warunkiem dokonania interpretacji ekspresywnego znaczenia muzyki, i muzyka nie jest w tym odosobniona. W ostatnich latach krytyka zwraca uwagę na ten sam fakt w przypadku ekspresywnego znaczenia języka¹⁸³.

¹⁸³ Anthony Newcomb, *Sound and Feeling*, op. cit., s. 630.

Oczywiście objęcie tak rozległego i trudnego zagadnienia jak „krytyka w ostatnich latach” *überhaupt* wymagałoby całej książki albo i kilku książek. Lecz przynajmniej w przypadku dwóch teoretyków, na których powołuje się Newcomb, Jonathana Cullera i Stanley’a Fisha, nic nie potwierdza tego stwierdzenia, ani przytoczony przez Newcomba cytat z Cullera, ani najbardziej jak do tej pory wpływowa praca Fisha *Is There a Text in This Class?*. Wydaje mi się, że tak naprawdę obydwaj wspierają moje stanowisko, jeśli idzie o kwestie muzyki postawione w odpowiednim świetle.

Zacznijmy od podstawowych zasad. Na kartach *The Corded Shell* nigdy nie twierdziłem, że poziom zgodności, do którego powinno się dążyć lub który jest wymagany, aby można było przeprowadzić emocjonalną charakterystykę muzyki, powinien odpowiadać temu przyjmowanemu w matematyce czy naukach ścisłych. Leży on gdzieś poza granicą dopuszczalnej niezgody w charakteryzowaniu ekspresywnego zachowania istot ludzkich, z których czerpią również opisy muzyki. Ani w pierwszym wydaniu książki, ani teraz nie zajmuję stanowiska w sporze dotyczącym tego, czy istnieje tylko jedna czy wiele poprawnych interpretacji, ekspresywnych czy innych, dzieła sztuki. Jeśli istnieje wiele poprawnych interpretacji, to nalegam na ustanowienie kryteriów pozwalających odróżnić je od tych niepoprawnych.

Postulat ten nie wykracza poza to, co proponował Culler w cytowanym przez Newcomba fragmencie:

Tym, co ktoś może próbować wyjaśnić – i co wymaga dokładnego wyjaśnienia – jest fakt, że dla każdej pracy istnieje szereg interpretacji, które mogą być brnione w ramach różnych konwencji ich odczytywania. Nie mamy trudności z pominięciem odpowiedzi idiosynkratycznych, wynikających z osobistych lub anegdotycznych przesłanek (aby je wyeliminować, wystarczy dyskusja z innymi czytelnikami). Prawdziwy problem stanowi sprecyzowanie operacji i konwencji, które będą miały zastosowanie w wielu możliwych odczytaniach, oraz wykluczenie każdej, która zostanie zgodnie uznana za niemieszczącą się w normalnej procedurze odczytywania¹⁸⁴.

Wydaje się oczywiste, że Culler nie unika odniesień do intersubiektywnej zgody, lecz sugeruje, iż ona istnieje, a jej istnienie stanowi warunek dla krytyki literackiej, którą teoria krytyczna powinna wyjaśniać. Culler sugeruje, że zgoda ta obejmuje raczej wielość interpretacji, niż odnosi się tylko do jednej. Istnieje wszak „szereg interpretacji, które mogą być brnione w ramach

¹⁸⁴ Ibidem, s. 631.

różnych konwencji ich odczytywania”, a „problem [dla teorii krytycznej] stanowi sprecyzowanie operacji i konwencji, które będą miały zastosowanie w wielu możliwych odczytaniach, oraz *wykluczenie każdej, która zostanie zgodnie uznana za niemieszczącą się w normalnej procedurze odczytywania*”. Podkreślam ostatnią frazę, by zaznaczyć, że Culler zakłada, a nie odrzuca, intersubiektywną zgodę.

To, co napisałem o Cullerze, odnosi się również do Fisha. Cytat z Cullera jest w rzeczywistości przypisem do Fisha; nie budzi bowiem żadnych wątpliwości, że autorowi *Is There a Text in This Class?* zależało na obronie swojej teorii przed zarzutami wprowadzania do interpretacji „anarchii”¹⁸⁵. Anarchia w interpretacji oznacza oczywiście absolutny brak intersubiektywnej zgody; zatem obrona przed nią oznacza zobowiązanie do tej właśnie intersubiektywnej zgody w interpretacji oraz do filozoficznej analizy kryteriów tego porozumienia (w zakresie, na jaki pozwala dana dyscyplina). Fish nie przeczy, że (w czasie, gdy pisał te słowa) panował konsensus odnośnie do wielości możliwych interpretacji tekstu ani że istniała (wówczas) zgoda w kwestii metod służących dotarciu do poprawnej interpretacji. Bez metod interpretacje nie byłyby tak naprawdę możliwe. Fish i inni teoretycy jego pokroju odcinają się od starszych teorii krytycznych pisarzy takich jak Monroe Beardsley czy, bardziej współczesny, Eric Donald Hirsch nie poprzez zaprzeczenie intersubiektywności owej zgody co do kryteriów interpretacji, lecz poprzez odmienne podejście do tego, skąd strategie interpretacyjne czerpią swą moc. Gdy inni widzą ją w niezmiennych kanonach znaczeń czy intencji autora, Fish postrzega je jako zmienne artefakty ewoluującej praktyki instytucjonalnej. Zdaniem Fisha rodząje intersubiektywnych argumentów i uzasadnień, które widzimy w krytyce literackiej – a jego zdaniem *dostrzegamy* je naprawdę – zapewniane są przez instytucjonalne podstawy strategii krytycznych. Tutaj może się mylić¹⁸⁶. Bądź co bądź byłoby niewątpliwie błędem uznanie, jak czyni to Newcomb, że według niego intersubiektywna zgoda „nie jest właściwym warunkiem” interpretacji. Musi on wierzyć w to, że jest ona „właściwym warunkiem interpretacji”, jako że jedną z najbardziej rozbudowanych (i dopracowanych) części *Is There a Text in This Class?* stanowi próba zapewnienia czytelników, że jego teoria na to pozwala. Wśród „dekonstrukcjonistów” są tacy, którzy wydają się rezygnować z pojęcia intersubiektywności i lubują się w tolerowaniu

¹⁸⁵ Zob. Stanley Fish, *Is There a Text in this Class?*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1980, rodz. 15 i 16.

¹⁸⁶ Zob. Peter Kivy, *Fish's Consequences*, „British Journal of Aesthetics” 1988, Vol. 29, No. 1.

sprzeczności. Lecz, na ile jestem w stanie ich zrozumieć, Culler i Fish się do nich nie zaliczają.

12.

Nie zatrzymujmy się dłużej przy pytaniu, na ile cytowani autorzy zgadzają się bądź nie z poglądami Newcomba. Dużo istotniejsze jest to, czy Newcomb ma rację co do tego, czy intersubiektywna zgoda, oczywiście w ustalonych granicach, jest lub nie jest niezbędnym warunkiem „obiektywności”.

W jednym miejscu Newcomb przywołuje znamioną metaforę degustacji wina – znamioną, ponieważ, celowo lub przypadkowo, estetykowi natychmiast przychodzi ona na myśl fragment z mistrzowskiego eseju Hume’a *Of the Standard of Taste*, który wywołał niedawno szeroką dyskusję. Oto co pisze Newcomb:

Kivy pokazuje, że używanie terminów ekspresywnych w odniesieniu do wielu codziennych sytuacji nie jest ani mniej ani bardziej podporządkowane regułom niż używanie ich w stosunku do muzyki, lecz takie demonstracje idą znacznie dalej niż to niezbędne dla odrzucenia ścisłego konstrukcjonizmu. Niezgoda w kwestii stosowania terminologii odnoszącej się do ekspresji nie jest z założenia powodem do odrzucenia idei ekspresji muzycznej. Równie dobrze moglibyśmy powiedzieć, że w grupie degustatorów wina (ekspertów czy laików – to bez znaczenia) mogą zostać napisane różnorodne recenzje smaku tego samego wspaniałego wina: że nie ma ono smaku w ogóle lub (wzorem Hanslicka) że być może ma ono jakiś smak, lecz nie jest on jego istotnym składnikiem. Sytuacja wygląda tak, że nasz język jest niedostatecznie rozwinięty, by radzić sobie z opisem fenomenu ekspresywnego znaczenia muzyki. To odzwierciedla istnienie ekspresji w muzyce nie bardziej niż istnienie smaku wina¹⁸⁷.

Zanim dotrzemy do sedna tego fragmentu, muszę wyjaśnić dwie kwestie. Zacznę od tego, że stwierdzenie, iż degustatorzy wina mogą napisać „różnorodne recenzje smaku tego samego wspaniałego wina” jest dwuznaczne. Według jednej interpretacji jest ono całkiem łagodne. Można to zilustrować przykładem. W trakcie mojej pierwszej podróży do Szkocji opisałem smak pewnej słodowej whiskey jako „dymny”. Mój gospodarz opisał go jako „torfowy”. Krótka dyskusja pozwoliła ustalić, że „dymny” i „torfowy” opisywały tę samą właściwość szkockiej. Zakładam, że nie o to chodziło Newcombowi, gdy pisał o „bardzo różnorodnych opisach smaku”. Różnorodne opisy smaku oznaczały

¹⁸⁷ Anthony Newcomb, *Sound and Feeling*, op. cit., s. 629.

raczej brak zgodności co do tego, jaką konkretną cechę lub cechy posiada wino (lub cokolwiek innego). Oczywiście ani w *The Corded Shell*, ani teraz nie twierdzę, że występowanie różnorodnych opinii w tym pierwszym ujęciu miałoby być dowodem na brak cech spornych. W rzeczy samej byłoby to twierdzenie nierozumne.

Druga z kwestii jest istotniejsza, bo stanowi poważny błąd logiczny. Newcomb prezentuje rzekome *reductio* mojego twierdzenia, że szeroki, zastany brak zgody co do tego, jakie własności ekspresywne posiadają utwory muzyczne, byłby dowodem (ale nie dowodem *rozstrzygającym*, tak przy okazji) na brak ekspresywnych własności muzyki. Twierdzi, że mój argument jest równie absurdalny jak konstatacja, że skoro spieramy się co do smaku wina, to znaczy, że nie ma ono smaku w ogóle; zgadzam się, że pogląd ten jest absurdalny – może nawet szalony.

Jednak problem z *reductio* Newcomba polega na tym, że jego analogia jest kompletnie nietrafiona. Twierdzić, że brak zgody odnośnie do cech wina jest dowodem na to, iż wino nie posiada smaku w ogóle, to jak twierdzić, że brak zgody odnośnie do własności muzyki, ekspresywnych czy jakichkolwiek innych, jest dowodem na to, że muzyka w ogóle nie ma dźwięku – nie trzeba dodawać, że byłby to skrajny absurd. Właściwa analogia wygląda tak: twierdzenie, że szeroki i zastany brak zgody odnośnie do tego, czy wina są, czy nie są „owocowe”, jest dowodem na to, że owocowość nie jest właściwą cechą wina w ogóle, byłoby jak twierdzenie, że szeroki i zastany brak zgody odnośnie do tego, czy muzyka jest smutna, jest dowodem na to, że smutek nie jest właściwą cechą muzyki w ogóle. To jest właściwa analogia, lecz *reductio* żadnego z tych argumentów nie jest poprawne. W tym miejscu Newcomb popełnia błąd. Szeroki i zastany brak zgody odnośnie do cech wina mógłby być dowodem (nierozstrzygającym), że wino nie ma cech spornych; a szeroki i zastany brak zgody odnośnie do tego, czy muzyka posiada cechy ekspresywne, gdyby istniał, mógłby stanowić dowód (nierozstrzygający) na to, że muzyka nie ma własności ekspresywnych. Jak niedawno zauważył Ronald de Sousa: „założenie, że intersubiektywna zgoda jest ceniona jako dowód prawdziwości, nie neguje roli zdrowego rozsądku”¹⁸⁸.

Rozważenie następującego przypadku pozwoli zobaczyć, że Newcomb myli się, myśląc, iż brak zgody nie jest dowodem na nieistnienie cech spornych. Państwo Bibulous są członkami klubu degustatorów win. Pani B. po spróbowaniu wina oceniła je jako lekko „korkowe”. Pan B. po spróbowaniu

¹⁸⁸ Ronald de Sousa, *The Rationality of Emotion*, MIT Press, Cambridge, MA 1987, s. 145.

tego samego wina nazwał je „metalicznym” (czytelnicy eseju Hume’a o guście odnajdą tutaj powiązanie z jednym z „krewnych” Sancho Pansy). Żaden z pozostałych członków klubu nie uznał wina ani za metaliczne, ani za korkowe. W tym momencie pozostali mogą dojść do wniosku, że wino nie jest ani metaliczne, ani korkowe, lecz pan i pani B. z powodu infekcji doświadczają jedynie „subiektywnych” smaków. Oczywiście możliwe jest także inne wytłumaczenie, mianowicie: że pani i pan B. mają czulsze podniebienia niż pozostali klubowicze i są w stanie wykryć cechy, których nikt inny, przynajmniej w tym czasie, nie jest w stanie. Które z wyjaśnień jest lepsze? Jak zdecydować członkowie klubu? Przypuszczam, że jako miłośnicy wina postanowią ponownie spróbować rocznika, mając w pamięci opisy państwa B., by sprawdzić, czy dzięki ponownej degustacji z wykorzystaniem swoich zdolności enologicznych będą w stanie wyczuć te same smaki. Innymi słowy: będą dążyć do konsensusu.

Teraz wyobraźmy sobie następujący wynik tych prób. Większość członków klubu zaczęła powoli wyczuwać korkowy posmak w konkretnym roczniku i ogłosiła, że sąd pani B. był słuszny: wino naprawdę jest korkowe, ma cechę korkowości. Nie osiągnięto jednak konsensusu co do metaliczności, którą wyczuł pan B. W czasie jednej sesji niektórzy degustatorzy zgłaszali, że ją wyczuwają, ale podczas następnej te same osoby twierdziły, że już jej nie czują. „Ślepe próby” dały przypadkowe odpowiedzi potwierdzające metaliczny smak wina lub go odrzucające. Krótko mówiąc: jest to spór nierozwiązywalny.

Co członkowie klubu powinni orzec na temat metalicznego smaku wina? Mogą zdecydować, że pan B. ma szczególne zdolności do degustacji wina, których oni nie posiadają, i mianować go dożywotnim prezesem klubu. Podejrzewam jednak, że tego nie zrobią i że nie powinni tego robić. To, co mogą i co powinni uczynić, mając takie dowody, to orzec, że wino w ogóle nie jest metaliczne, że nie ma tej cechy, a ocena pana B. jest czysto „subiektywna” i być może wyniknęła z chwilowego lub trwałego uszkodzenia jego podniebienia: na przykład niedobór minerałów lub wrodzona wada kubków smakowych spowodowały, że wszędzie wyczuwa metaliczny posmak. Oczywiście gdyby w wyniku badań u pana B. zdiagnozowano którąś z przypadłości tego typu, ostatecznie rozstrzygnęłoby to spór. Jednak nawet gdyby w aparacie percepcyjnym pana B. nie wykryto żadnego defektu, członkowie klubu mogliby zgodzić się, że niemożność osiągnięcia konsensusu odnośnie do występowania metalicznego smaku w winie jest dowodem (nierozstrzygającym), iż identyfikacja tego smaku wynika z indywidualnych cech podniebienia pana B., a nie z właściwości wina.

W przypadku ekspresywnych własności muzyki powinno procedować się tak samo. Hanslick miał absolutną rację, że uzasadnienie braku ekspresywnych własności muzyki na podstawie totalnej niezgody co do tych własności jest poprawne. Mylił się, sądząc, że jest ono dobre. Na poziomie, który nazwałem pierwszym przybliżeniem albo poziomem „pwe” i „uwe”, nie istnieje bowiem taka niezgoda odnośnie do ekspresywnych własności muzyki. W rzeczywistości w *The Corded Shell* i w poprzednim rozdziale dowodziłem, że w granicach, na jakie pozwala sam przedmiot rozważań, panuje zgoda.

Tym, co zrobilibyśmy, i co w rzeczywistości *robimy*, gdybyśmy zostali skonfrontowani z ekspresywnym opisem utworu muzycznego, byłoby ponowne odsłuchanie utworu, mając w pamięci tę interpretację, aby sprawdzić, czy usłyszymy w nim to samo, na co wskazał interpretator. Jeśli nie osiągnęlibyśmy konsensusu w kwestii słyszanych jakości, to – podobnie jak w przypadku wina – na pewno najlepszym rozwiązaniem byłoby orzeczenie, że charakterystyka ta jest „jedynie subiektywna”. Cóż innego moglibyśmy powiedzieć na przykład Sigmundowi Spaethowi, który napisał następujące słowa na temat pierwszych czterech taktów *XL Symfonii* Mozarta:

Jak promień słońca, z głośnym śmiechem
I obliczem radością opromienionem¹⁸⁹.

Ponadto gdyby ten zastany i nierozwiązywalny spór dotyczył całego zbioru własności ekspresywnych – przy absolutnym braku konsensusu – równie uzasadnione byłoby potraktowanie tego faktu jako mocnego (niedecydującego) dowodu na brak ekspresywnych własności muzyki. Konkludując: oto dlaczego w *The Corded Shell* byłem zobligowany do przedstawienia argumentu za istnieniem zgody w odniesieniu do ekspresywnych własności muzyki w formie ogólnej (jak ją tam nazwałem) lub, zgodnie z terminologią niniejszego rozdziału, w pierwszym przybliżeniu czy też na poziomie „pwe” i „uwe”.

13.

Newcomb wierzy, dość niezrozumiale moim zdaniem, że degustacja wina ujawnia ogromną liczbę niezgodności. Ja odniosłem wręcz przeciwne wrażenie,

¹⁸⁹ Sigmund Spaeth, *Great Symphonies: How to Recognize and Remember Them*, Garden City Publishing, Garden City 1936, s. 39–40. Jestem wdzięczny Richardowi Taruskinowi za zwrócenie uwagi na ten dziwny ustęp w swojej recenzji *The Corded Shell*, zob. „The Musical Quarterly” 1982, Vol. 68, No. 2. Moja odpowiedź na ten punkt recenzji jest taka sama jak moja odpowiedź dla Sigmunda Spaetha i klubu miłośników wina dla pana B.

że degustowanie wina jest dyscypliną o dokładnie ustalonej terminologii, parametrach i szerokim konsensusie odnośnie do tego, jakie smaki mają poszczególne wina. W rzeczywistości zaś filozofowie sztuki niejednokrotnie wykorzystywali, tak jak Hume, degustację wina jako model pokazujący, jak coś może być zarówno „sprawą gustu”, jak i kwestią intersubiektywną. To bardzo konkretne pytanie o naturę degustacji wina jest jednak dla naszych rozważań nieistotne. Istotne jest to, że Newcomb uważa, iż dyskusja na temat ekspresywnych własności muzyki jest równie nieuporządkowana. Stąd wyciągnął znany wniosek: „nasz język nie jest w stanie poradzić sobie z opisem ekspresywnego znaczenia w muzyce”. A stąd tylko jeden krok do równie znanej konkluzji o niewysłowności.

Ponadto przyznanie, że znaczenie muzyczne jest niewysławialne, nie oznacza, iż nie powinniśmy próbować pisać i mówić o muzyce. Setki mistyków pisało o niewysłownym doświadczeniu mistycznym, równie wielu wysoko ceniło i czytało się z opisów doświadczeń mistycznych innych, nie twierdzili, że ich słowa stanowią bezpośrednie przełożenie owego doświadczenia, ani nie odmawiali pisania o nim dlatego, że słowa niedoskonale oddają jego znaczenie. Czy muzycy powinni być od nich świętsi?¹⁹⁰

Rozdział o Newcombie chciałbym podsumować kilkoma uwagami na temat tych zagadkowych twierdzeń.

Przez niewysłowność jakiegoś doświadczenia – mistycznego, smakowania wina czy doświadczenia ekspresywnych własności muzyki – rozumiem to, że czyjś język nie jest w stanie go opisać. Zaczniemy zatem od zbadania twierdzenia Newcoma o „niedostosowaniu języka do opisu fenomenu ekspresywnego znaczenia muzyki”. Jakie są jego podstawy?

Postaram się przekonać, że nie ma ono żadnych podstaw oraz że w rzeczywistości istnieją powody, aby wierzyć, iż nasz język jest przystosowany do mówienia o ekspresywności muzyki tak samo jak do mówienia o każdym innym codziennym doświadczeniu – z tych codziennych doświadczeń, do opisu których wyewoluował. Uważam za słuszne zapytać osobę, która twierdzi, że język nie jest przystosowany do wyrażania czegoś, na jakiej podstawie określa, do opisu *czego* język jest dostosowany. W przypadku tych, którzy twierdzą, że język nie jest dostosowany do opisu ekspresywnych własności muzyki, podejrzewam, iż podstawy ich poglądu wcale nie są niezależne od

¹⁹⁰ Anthony Newcomb, *Sound and Feeling*, op. cit., s. 629.

wcześniej przyjętych założeń na temat ekspresywności muzyki. Teza wydaje się brzmieć następująco: muzyka ma własności ekspresywne. W żadnym możliwym przypadku nie ma zgody co do tego, jakie konkretnie są to własności. To oznacza, że brak porozumienia wynika z niedostatków języka, który nie jest w stanie opisać tych własności, a nie z braku własności (ponieważ zostało już ustalone, że one istnieją).

Z pierwszego założenia można wiele wywnioskować, ale nie wszystkie te wnioski można przyjąć bezwarunkowo. O jakim poziomie ogólności mówimy? Tym opisanym w *The Corded Shell*? Jeśli tak, to zaprzeczam drugiej przesłance: istnieje ogólna zgoda w ramach akceptowanych granic. Na poziomie drugiego i trzeciego przybliżenia Cone'a, jak je nazywam? W takim wypadku zaprzeczam przesłance pierwszej: muzyka nie posiada takich własności ekspresywnych, zatem ewidentnie nierozwiązywalny spór obecny w literaturze krytycznej na temat tak szczegółowych własności ekspresywnych nie dowodzi braku możliwości opisu ekspresywności muzyki. Dowodzi jedynie (niekonkluzywnie), że muzyka w ogóle nie ma tych właściwości, o które ów spór się toczy. A zatem znajome twierdzenie, że język nie jest w stanie poradzić sobie z ekspresywnymi własnościami muzyki może bardzo dobrze skrywać źródło spornej kwestii: czy ekspresywność muzyki sytuuje się na tak szczegółowym poziomie, który wymaga odwołań do rzekomej ułomności języka.

Uważam zatem, że na każdym, kto w celu wsparcia swojej teorii odwołuje się do nieadekwatności języka, ciąży obowiązek przedstawienia dowodu owej nieadekwatności, który wykracza poza założenie o prawdziwości tej teorii. Istnieją bowiem odpowiednie, niekontrowersyjne przykłady odwołań do nieadekwatności języka, a przyjrzenie się jednemu z nich może wskazać akceptowalne kryteria dla takich odwołań oraz wyjaśnić, czemu nie odnoszą się one do przypadku ekspresywności muzycznej.

Powszechnie akceptowanym podejściem jest – i dobrze znaną skargą tych, którzy usiłują przedstawić popularne, niematematyczne podejścia do współczesnej fizyki – że język potoczny nie radzi sobie z pojęciami współczesnej teorii fizycznej; nie musimy przyjmować tego stwierdzenia na wiarę, gdyż jest dość jasne, czemu tak jest. Celem powolnej ewolucji języka potocznego był – między innymi – opis świata materialnego, tak jak jest postrzegany i zmieniany przez zwyczajnych ludzi na poziomie stołów i krzeseł, skał i kurzu, jajek i masła, rąk i nóg. „Obiekty” materialne współczesnej fizyki i astronomii – niewyobrażalnie ogromne i niemożliwie malutkie – oraz ich dziwaczne właściwości, wykraczające poza doświadczenie zwyczajnego świata, nie mogą zostać odpowiednio opisane w języku potocznym, ponieważ został on

uformowany przez codzienne doświadczenie zwyczajnego świata. Jest to całkowicie zrozumiałe.

I teraz widzimy, czemu nie ma powodu, przynajmniej takiego jak opisany powyżej, by wierzyć w niezdolność języka potocznego do opisywania ekspresywnych własności muzyki. Muzyka jest tak stara jak język, a może nawet starsza, jeśli by wierzyć Rousseau, co sytuuje korzenie języka w muzyce. Zatem i język, i muzyka są rodzajami ludzkiej ekspresji. Jeśli język wyewoluował wraz z ekspresją emocjonalną, to nie ma powodu, by sądzić, że zdolność do opisywania ekspresywności muzycznej jest mniej rozwinięta niż zdolność do opisywania ekspresji *tout court*. Rzeczywiście, język nie jest przystosowany do opisu ekspresywności mieszkańców planety Mongo, którzy, jak powszechnie wiadomo, są racjonalnymi kryształami. Bez wątplenia nie jest także przystosowany do opisu ich „muzyki”, która jest oparta na niesłyszalnych dla ludzi wibracjach. Nie jestem jednak w stanie wymyślić żadnego uzasadnienia dla przekonania, że mój język nie jest w stanie opisać ekspresji istot ludzkich lub ekspresywności ich muzyki.

Już od zbyt dawna słyszymy, że muzyka „ma głębokie znaczenie”, które w tajemniczony chętnie by nam przekazał, gdyby nie ułomności „zwyczajnego języka”. Myślę, że jest to przykrywka dla strasznej prawdy, że głębokiego znaczenia po prostu tam nie ma. Równie dobrze można by mnie przekonywać, że z powodu ułomności języka nie mogę zostać poinformowany o nadziejach i aspiracjach szelfu kontynentalnego. Myślę, że pora już nazwać ten osobliwy blef.

14.

Jeżeli niedostosowanie języka jest powodem, dla którego ekspresywne własności muzyki uważa się za niewysławialne, to możemy odrzucić to twierdzenie, ponieważ ów powód nie prowadzi do niczego. Samo twierdzenie zasługuje jednak na uwagę, choć wydaje się, że dla Newcomba nie jest kwestią szczególnie istotną to, że muzyka w ogóle lub ekspresywność muzyczna szczególnie nie daje się ująć w słowa. Wydaje się on raczej przechodzić nad tym do porządku i kontynuuje wywód. To poważny błąd. Jeżeli coś jest niewysławialne, to znaczy, że jest *niewysławialne*, na tym kończy się sprawa. O tym, co jest niewysławialne, nie można mówić ani pisać, ani gwizdać, ani nawet myśleć. I jeśli to do tego miejsca, Boże wybac, prowadzi teoria, to nie ma już odwrotu. Jeśli chcemy uniknąć hipokryzji, to musimy, jak greccy sceptycy, złożyć śluby milczenia. Nie dbam o odpowiedź na retoryczne pytanie Newcomba. Nie dbam o to, czy muzycy są świętsi od mistyków. Mam nadzieję, że są od nich bardziej racjonalni.

Myszę, że to istotne, aby podkreślić, iż obok tego, co możemy nazwać czystą, niezmaconą niewysłowionością w cytowanym ustępie, pojawiają się również inne pojęcia. Być może to właśnie owo pomieszanie „niewysłowioności” pozwoliło Newcombowi pomyśleć, że możemy opisywać to, co nieopisywalne. Przyjrzyjmy się dwóm z tych pseudoniewysłowioności. Zawiera je następujące zdanie:

Setki mistyków pisało o niewysłowionym doświadczeniu mistycznym, równie wielu wysoko ceniło i uczyło się z opisów doświadczeń mistycznych innych, nie twierdzili, że *ich słowa stanowią bezpośrednie przełożenie owego doświadczenia*, ani nie odmawiali pisania o nim dlatego, że *słowa niedoskonale oddają jego znaczenie* [wyróżn. P.K.].

Z przytoczonego zdania wynika, że według Newcomba jedno z (błędnych) znaczeń „niewysłowioności” polega na tym, że słowa nie są w stanie zapewnić bezpośredniego ekwiwalentu. Lecz byłby warunek to absurdalnie rygorystyczny – myślę, że myliłby on kategorie logiczne. Adekwatny opis utworu muzycznego nie musi być „bezpośrednim przełożeniem” muzyki, tak jak adekwatny opis burzy nie musi być głośny i mokry. Opis nie jest substytutem, repliką ani klonem tego, co opisuje. Jeśli „bezpośrednie przełożenie” w którymkolwiek z tych znaczeń to tyle co adekwatny opis, wtedy *wszystko* jest niewysławialne (być może poza samymi opisami?). Myślę, że to wystarczający argument przeciwko twierdzeniu, że muzyka jest niewysławialna w tym sensie, że słowa nie stanowią jej „bezpośredniego przełożenia”.

Drugie z błędnych znaczeń „niewysłowioności”, które wynika z cytowanego zdania, jest równie nieakceptowalne i oznacza, że słowa oddają coś w sposób niedoskonały. Jest to niezbyt kategoryczna formuła, słabo odnosząca się do „niewysłowioności”, chyba że pozwolimy jej rozwinąć się w poprzednią, w kierunku stwierdzenia, że słowa nie stanowią „bezpośredniego przełożenia” muzyki. Oczywiście opisy wszystkich zjawisk różnią się co do poziomu adekwatności, a stwierdzenie, że żaden z nich nie jest doskonały, to niegroźny truizm. Żaden z opisów źdźbła trawy, czy to naturalistyczny, czy literacki, nie oddaje w pełni mojego doświadczenia tego źdźbła. Podobnie żaden z opisów *Kwartetu f-moll* Beethovena nie jest w stanie *a fortiori* oddać mojego doświadczenia słuchania go. Lecz w obydwu przypadkach zdarzają się gorsze i lepsze opisy, a tych, którzy poprzez natchnione użycie języka oddają coś, czego sami nie jesteśmy w stanie wyartykułować, nazywamy geniuszami. To jednak nie jest niewysłowioność. To jedynie kondycja ludzka; nie wyklucza ona ani intersubiektywności, ani konsensusu. Wyklucza idealną intersubiektywność

i idealny konsensus. Lecz czy ktoś kiedykolwiek sądził, że możemy je osiągnąć? Gdybyśmy osiągnęli ten drugi, w rzeczy samej byłby to powód, by podejrzewać, że nie udało się osiągnąć intersubiektywności.

15.

Krytyka, dużo bardziej niż naśladownictwo, jest najszczerzą formą pochlebstwa. Właśnie dlatego ten rozdział tak bardzo się rozrósł. Pozwolę sobie zakończyć go uwagą, że chociaż nie zgadzam się z wieloma тезami przedstawionymi w artykule Newcomba, to zawiera on również wiele takich ustępów, z którymi się zgadzam, włączywszy w to jego *ducha*. W niejednym miejscu wyraża elokwentnie i przekonująco, lecz z największą mocą, gdy pisze:

Tutaj właśnie znajduje się wyzwanie i szansa dla dzisiejszej krytyki muzycznej. Interpretacja ekspresywna, która jest zarówno historycznie, jak i analitycznie świadoma, może przyczynić się do zawiązania bliskiej, zaangażowanej relacji pomiędzy dobrą muzyką a dużo szerszą grupą odbiorców niż obecni aktywni melomani. I odwrotnie: świadomość muzyczna może stać się mniej marginalną sferą dla kulturalnych członków naszego społeczeństwa. Estetyka filozoficzna dała nam realne podstawy pojęciowe, aby osiągnąć ten cel, a my powinniśmy tę pracę kontynuować¹⁹¹.

Możliwe, że komplement w stosunku do estetyki filozoficznej był przedwczesny, gdy Newcomb stwierdził, iż muzykologom i krytykom dostarczyła ona realnych podstaw pojęciowych dla ekspresywnej interpretacji muzyki. Cały czas jednak próbujemy; bez wątpienia w ostatnich latach dokonał się duży postęp. Odkrycie, że muzycy solidaryzują się z filozofami w tym przedsięwzięciu, działa dopingująco. Potrzebujemy siebie nawzajem, jeśli poszukiwana baza konceptualna ma rezonować zarówno filozoficznie, jak i muzycznie. Jednak zbyt częste odwoływanie się do filozofów, nawet tych wielkich, jest filozoficznie mądre, lecz muzycznie absurdalne. Nie twierdzę, że filozofowie powinni pisać książki dla puzonistów. Naciskam na to, że jeśli puzonista zada sobie trud przeczytania i zrozumienia, co filozof pisze na temat muzyki, powinno to mieć muzyczny sens.

przekład Iwona Młodziak

¹⁹¹ Ibidem, s. 634.

A jednak nas porusza...

1.

Od czasu publikacji *The Corded Shell* w literaturze filozoficznej pojawił się szereg artykułów stawiających sobie za cel pokazanie, że muzyka wzbudza codzienne emocje (*garden-variety emotions*), w jaki sposób to robi oraz jaką rolę, racjonalnie pojmując, takie wzbudzanie odgrywa w osobistym doświadczeniu danej osoby. Czy jest to wyłącznie kwestia *post hoc* czy również *propter hoc*, trudno powiedzieć. Niektóre z artykułów ukazały się zbyt szybko po publikacji książki, aby można było założyć, że wywarła ona na nie jakikolwiek wpływ. Inne odnosiły się do niej wprost. Wszystkie jednak świadczą o pewnej głęboko odczuwanej potrzebie, aby emotywizm okazał się prawdziwy. Ta potrzeba jest wystarczająco prawdziwa oraz, gdy jest właściwie rozumiana, całkowicie usprawiedliwiona. Bywa ona jednak niewłaściwie opisywana jako pragnienie, aby muzyka wzbudzała codzienne emocje. Potrzeba ta, jej opis oraz sposoby jej zaspokojenia stanowią temat tego rozdziału.

Próba zbadania wszystkich od roku 1980 wysiłków ujęcia ekspresywności muzycznej w teorii wzbudzania wydaje mi się kontrproduktywna. Użyteczne byłoby jednak, jak myślę, przyjrzenie się niektórym z nich i zbadanie, dlaczego zawiodły. Po pierwsze, niepowodzenia te mogą pomóc przekonać sceptyków tam, gdzie nie udało się to pozytywnym argumentom, że kognitywizm jest właściwym rozwiązaniem. Oczywiście to, że tak wiele wersji teorii wzbudzania zawiodło, nigdy nie będzie wystarczającym argumentem przemawiającym za przekonaniem, że emotywizm jest fałszywy. Zawsze istnieje szansa, że następna wersja przyniesie sukces. Niemniej jednak optymizm musi się kiedyś skończyć. Być może uda mi się zachęcić niektórych emotywistów optymistów do zatrzymania się właśnie tutaj, obok ostatniej klęski tej doktryny.

Sądzę również, że krytyczne zbadanie niektórych nowych prób odratowania emotywizmu muzycznego da nam pojęcie, jak głęboka jest potrzeba, aby teoria wzbudzania okazała się prawdziwa. W konkluzji tego rozdziału skupię się bowiem na tym, jak można tej potrzebie pomóc bez uciekania się

do zupełnie nieprawdopodobnego twierdzenia o tym, że muzyka jest smutna, ponieważ wzbudza w nas smutek, gniewna, ponieważ wzbudza w nas gniew – i tym podobne.

Przebadam tutaj trzy wersje muzycznej teorii wzbudzania codziennych emocji, które reprezentują również trzy różne teorie pod względem tego, jak przebiega wzbudzanie: to, co nazywam modelem stymulacji (*stimulus model*), modelem reprezentacyjnym (*representation model*) oraz modelem własności (*property model*). Procedura ta wzmocni moją argumentację, ponieważ moim zamiarem jest odrzucenie nie indywidualnych teorii, ale odrzucenie trzech różnych strategii teoretycznych, a zatem również odrzucenie jakiegokolwiek teorii, która mogłaby mieścić się w którymś z tych rodzajów, o ile nie zostanie drastycznie zmieniona.

Jeszcze jedno wyjaśnienie, zanim przejdę do rzeczy. Teoria wzbudzania ogólnie stanowi, że muzyka jest ekspresywna (*expressive*) wówczas, gdy wzbudza codzienne emocje (*garden-variety of emotions*). Wcale jednak nie musi tego twierdzić. Zamiast tego mogłaby stanowić, że muzyka jest ekspresywna względem codziennych emocji (*garden-variety of emotions*) z jakiegoś innego powodu i dodatkowo wzbudza emocje, których jest wyrazem (*is expressive of*). To, dlaczego ktoś chciałby twierdzić coś takiego, stanie się jasne dalej. Na razie interesują mnie jedynie założone mechanizmy, dzięki którym uważa się, że muzyka wzbudza codzienne emocje. To, kiedy inne pytanie – pytanie o to, czy muzyka jest ekspresywna ze względu na samo wzbudzanie – będzie istotne, okaże się w dyskusji.

2.

Powiedzmy, że twierdzę, iż smutna muzyka jest smutna, ponieważ wzbudza smutne emocje, wesoła, ponieważ wzbudza wesołe – i tak dalej – i na to ktoś odpowiada: „Tak nie może być, ponieważ słuchacze często nie są zasmuceni przez smutną muzykę, mogą nawet być weseli w jej obecności, jednak doskonale rozpoznają, że muzyka, której słuchają, jest smutna”.

W odpowiedzi na taką wymianę zdań, John Nolt stwierdził, że

[...] nie ma żadnej sprzeczności w powiedzeniu, że osoba odczuwa radość w obecności smutnej muzyki. To, co nie jest zalecane, to aby radość była zwyczajną odpowiedzią na smutną muzykę – i to wydaje się prawdą. Smutna muzyka ma tendencje do czynienia nas smutnymi¹⁹².

¹⁹² John Nolt, *Expression and Emotion*, „British Journal of Aesthetics” 1981, Vol. 21, No. 2, s. 145.

Nolt zwraca uwagę, że teoria muzycznej ekspresywności jako wzbudzania jest koncepcją dyspozycyjną, co oznacza, że ekspresywne własności muzyki uważane są za tendencje do wzbudzania emocji. Jeśli tak jest, to wskazanie na osobę, której utwór muzyczny nie zasmucił, stanowi odparcie twierdzenia, że utwór muzyczny jest smutny, nie bardziej niż włożenie kostki cukru do szklanki wody, w której by się nie rozpuściła, byłoby odparciem twierdzenia o rozpuszczalności cukru w wodzie. Nie byłoby również odparciem twierdzenia o ekspresywności muzyki jako jej dyspozycyjności zacytowanie przykładów, w których to nie zachodzi. W sposób oczywisty każda tendencja może nie doprowadzić do skutku, o ile nie zostaną spełnione pewne warunki, jak na przykład w przypadku kostki cukru, która z różnych powodów może nie rozpuścić się w wodzie.

W ten sposób natychmiast uświadamiamy sobie, że z dyspozycyjną teorią ekspresywności muzycznej są poważne problemy. Wydaje się, że już na wstępie dotyczy jej błąd logiczny, przynajmniej w wersji Nolta. Nolt twierdzi – tak po prostu, bez żadnej argumentacji czy dowodów – że „smutna muzyka ma tendencję, aby czynić nas smutnymi”. To jednak jest wysoce wątpliwe w odróżnieniu na przykład od twierdzenia, że „cukier ma tendencję do rozpuszczania się w wodzie”. Innymi słowy: jakikolwiek można by dać opis tego, w jaki sposób oraz dlaczego cukier rozpuszcza się w wodzie, wszyscy zgadzają się na wstępie, że cukier rozpuszcza się w wodzie. Tymczasem opis tego, w jaki sposób oraz dlaczego muzyka wywołuje emocje, sygnalizuje już na starcie, jako że nie ma zgody co do tego, czy muzyka w ogóle wywołuje emocje lub jakie dowody przemawiają na rzecz lub przeciw twierdzeniu, że tak się dzieje.

Rzecz kolejna – żaden dyspozycyjny opis własności nie może odnieść sukcesu bez dobrze ugruntowanego zestawu kryteriów obalających oraz wspierających. Nie wystarczy powiedzieć, że cukier ma tendencję do rozpuszczania się w wodzie, bez jednoczesnego zaznaczenia, w jakich warunkach to następuje, a w jakich nie, skoro jest jasne, że czasami tak się nie dzieje. W odniesieniu do cukru panuje ogólna zgoda co do tego, jakie są to warunki oraz jaki rodzaj warunków ma tutaj znaczenie. Tymczasem muzyka nie spełnia kryteriów koncepcji prawdziwie dyspozycyjnej. Nikt właściwie nie może powiedzieć, na podstawie jakiejś ogólnie zaaprobowanej teorii lub zestawu rozsądnych kryteriów, jakie są odpowiednie warunki dla wzbudzania emocji przez muzykę, poza tymi trywialnymi i nieinteresującymi. Czy byłoby, na przykład, okolicznością obalającą, gdybym był bardzo smutny, a radosna muzyka nie zdołałaby mnie rozweselić? Co można powiedzieć w takim przypadku? Nie można po prostu zakładać, że skoro smutna muzyka mnie nie zasmuciła,

to *musiała* wystąpić jakaś okoliczność uniemożliwiająca, nie przyznając jednocześnie, że teoria wzbudzeniowa staje się prawdziwa jedynie na mocy konwencji.

Kwestie te nastroczają wystarczająco dużo trudności, ale jest jeszcze jeden problem, który, choć mniej oczywisty, wydaje mi się o wiele bardziej pouczający i chciałbym zatrzymać się przy nim dłużej.

Żałujemy, że po raz pierwszy słucham utworu muzycznego, który nie czyni mnie smutnym, jednak rozpoznaję w nim wyraz smutku. Z pewnością poprawna teoria ekspresywności muzycznej w wariacie wzbudzeniowym musi uznawać, że takie wypadki są możliwe. Jakie wyjaśnienie możliwe jest z perspektywy teorii dyspozycyjnej?

Gdybym wiedział, że ten utwór muzyczny ma dyspozycje do wywoływania smutku, wówczas mógłbym wiedzieć, że stanowi wyraz smutku – nie musiałby mnie zasmucić. Skąd jednak miałbym wiedzieć, bez osobistego doświadczenia odpowiedniego efektu, że ma on tendencję do wywoływania tego efektu u innych? Sposobem, w jaki mógłbym się tego dowiedzieć – i to właśnie chciałbym tutaj rozważyć – jest percepcja cech muzycznych posiadanych przez inne utwory muzyczne, które regularnie wywołują smutek we mnie i w innych: tryb molowy, wolne tempo, chromatyczna harmonia, „płaczliwe” linie melodyczne i tak dalej (taki sam rodzaj indukcyjnego dowodu mógłbym przedstawić, aby uznać, że białe granulki są rozpuszczalne w wodzie, mimo że teraz w niej leżą i na moich oczach uparcie nie chcą się rozpuścić).

Jak na razie teoria dyspozycyjna wygląda dobrze. Rozważmy więc inny przypadek. Słucham wyraźnie napuszonego i nieudanego utworu muzycznego, który nudzi mnie niepomieranie, i na tej podstawie ogłaszam, że jest wyrazem nudy. „Faul!” – krzyczy zwolennik teorii emocjonalnej. „Musimy rozróżnić pomiędzy tymi emocjami, które muzyka może wzbudzić, choć ich nie wyraża (*is not expressive of*), a tymi, które może wzbudzić i które ze względu na to wzbudzenie stanowią część jej ekspresywnego charakteru”. Być może. Ale jak mamy to zrobić?¹⁹³

Oczywistą strategią wydawałoby się porównanie cech smutnej muzyki, które czynią kogoś smutnym, z cechami nudnej muzyki, które czynią kogoś znudzonym. Można by powiedzieć, że to w naturze cech musi kryć się to, co w jednym przypadku pozwala nam nazwać muzykę „wyrazem smutku”, ale

¹⁹³ Nolt rozważa podobny przykład, ale idzie w innym kierunku, którego nie zamierzam tutaj odtwarzać. Zob. Robert Stecker, *Nolt on Expression and Emotion*, „British Journal of Aesthetics” 1983, Vol. 23, No. 3.

w innym przypadku nie pozwala nam nazwać jej „wyrazem nudy”, lecz raczej „nudną”.

Cóż, wiemy już, jakie cechy zwykła posiadać smutna muzyka: tryb molowy, wolne tempo, chromatyczne harmonie, „płaczliwe” linie melodyczne. A co z naszym przykładem muzyki nudnej? Przypuszczam, że możliwości są tutaj nieograniczone, ale niech mi będzie wolno powiedzieć, że utwór, o którym mowa, ma ubogi słownik harmoniczny, nie ma szczególnych walorów melodycznych ani miejsc kontrapunktycznych i jest za długi jak na niezwykle ograniczony materiał, jaki przedstawia.

Chciałoby się teraz powiedzieć, że smutek postrzegamy w tych znajomych cechach smutnej muzyki, podczas gdy wyliczone powyżej cechy nudnej muzyki jedynie powodują nudę, lecz jej nie „zawierają”. Wobec tego różnica pomiędzy muzyką, która jest wyrazem pewnej emocji (*expressive*), ponieważ ją wzbudza, a muzyką, która wzbudza emocje, lecz jasno widać, że nie jest ich wyrazem, tkwi w tym, że emocja jest wzbudzana przy pomocy emocjonalnie „właściwych” (*relevant*) cech w pierwszym przypadku oraz emocjonalnie „niewłaściwych” (*irrelevant*) – w drugim. Emocjonalnie właściwymi cechami są te, które możemy w jakiś sposób rozpoznać jako posiadające lub wcielające emocję, którą wzbudzają, emocjonalnie niewłaściwe cechy po prostu wzbudzają emocję, ale w żadnym wypadku jej nie posiadają ani nie wcielają.

Od razu należy zauważyć, że strategia ta wydaje się zmieniać wzbudzeniową teorię ekspresywności muzycznej w jakiś rodzaj teorii kognitywnej, a przynajmniej wikła się w główną trudność kognitywizmu muzycznego, którą emotywizm miał ominąć, a więc zagadkę, w jaki sposób muzyka może „zawierać” emocje. Na razie wydaje się, że emotywista musi przyjąć jedno z trzech stwierdzeń: że muzyka jest ekspresywna (*expressive*) dzięki temu, iż posiada emocje jako swoje cechy i emocje te są wzbudzane, gdy rozpoznajemy je w muzyce; że ekspresywność (*expressiveness*) jest złożonym faktem polegającym na tym, iż muzyka posiada własności emocjonalne (*emotive*) i wzbudza je w słuchaczach; lub że muzyka jest ekspresywna (*expressive*) przez to, iż wzbudza emocje, a właściwym środkiem wzbudzania emocji jest rozpoznawanie ich w muzyce. Jednak we wszystkich tych trzech sposobach przedstawiania koncepcji wzbudzania teoretyk wzbudzania musi, podobnie jak kognitywista, zmierzyć się z problemem, w jaki sposób muzyka może zawierać (*embody*) emocje. I choć, jak zobaczymy później, istnieje powód, aby utrzymywać, że muzyka zarówno wywołuje emocje, jak i je zawiera (*emobodies*), pogląd ten nie jest atrakcyjny dla tych, którzy uważają, że muzyka wywołuje emocje, ponieważ omija on problem emocjonalnego zawierania się

(*embodiment*). Jak można zapobiec podstępnej infiltracji tego pojęcia do ich koncepcji?

3.

Skontrastujmy ze sobą przypadek muzyki z najbardziej oczywistym przypadkiem wzbudzania emocji w sztuce: byciem poruszonym przez fikcyjne postaci w literaturze. Przeczytałem powieść, zgłębiłem godną pożałowania sytuację, w jakiej znalazła się główna bohaterka, i jestem, co zrozumiałe, poruszony i zasmucony tak bardzo, jak gdybym spotkał się z takimi wydarzeniami w „realnym życiu” (odsuwam tutaj na bok dobrze znane problemy „odczuwania fikcji”, które już były dyskutowane). Jeśli w muzyce istnieje analogia wobec tego, jak fikcja wywołuje we mnie emocje, to powinno być w niej coś, co rozpoznaję, rozumiem i o czym można rozsądnie pomyśleć, że wywołuje we mnie codzienne emocje (*garden-variety emotions*). Co mogłoby to być?

Cóż, wydaje mi się, że jest tylko jedna alternatywa. Albo, jak w przypadku fikcji, muzyka reprezentuje coś – emocje lub emocjonalnie naładowane sytuacje – o rozpoznaniu czego można sensownie pomyśleć, że wzbudza moje codzienne emocje. Albo muzyka zawiera (*embodies*) emocje jako własności fenomenologiczne, których rozpoznanie powoduje moją emocjonalną reakcję na nie; tak jak mogą być przygnębiony przez brzydkie (*dreary*) otoczenie. Ta alternatywa wydaje się wyczerpywać możliwości dotyczące tego, co może być rozpoznawane czy świadomie postrzegane w muzyce, o czym można by rozsądnie sądzić, że wywołuje w słuchaczach codzienne (*garden-variety*) emocje. Jednak tych właśnie mechanizmów „reprezentacji” oraz „zawierania” teoretyk wzbudzania, o którym mówiliśmy, stara się za wszelką cenę uniknąć. Wygląda więc na to, że zwolennik teorii wzbudzania będzie musiał całkowicie odrzucić pogląd, zgodnie z którym w muzyce jest coś takiego, czego świadome rozpoznanie wzbudza w słuchaczu emocje.

Zostają nam zatem własności nieświadome czy podświadome, które w jakiś sposób stymulują emocje w słuchaczu poprzez rodzaj psychologicznego czy fizjologicznego mechanizmu. I to nazywam modelem stymulowanego wzbudzania (*stimulus model*). W siedemnastym i osiemnastym wieku był on utrzymywany przez wielu pod wpływem Kartezjusza, później zaś – przez psychologię asocjacionistyczną i wciąż, jak myślę, jest co najmniej wspominany przez tych, którzy głoszą opartą na wzbudzaniu teorię ekspresywności muzycznej, unikając jednocześnie tego, co uważają za niepożądaną charakterystykę mechanizmów reprezentacji oraz zawierania.

Oto przykład tego, co mam na myśli (lub przynajmniej czegoś podobnego). „Teoretyk wzbudzania – pisze współczesny zwolennik tej koncepcji – przygląda się natychmiastowym efektom samego dźwięku”. I kontynuuje:

Niezwykła zdolność dźwięku do wzbudzania uczuć jest dobrze udokumentowana, najdobitniej w niezwykłych efektach „zaskoczenia” wywoływanego przez nagle głośne dźwięki. [...] Strategia teoretyka wzbudzania polega na tym, aby znaleźć subtelną korelację pomiędzy formą muzyczną a reakcjami emocjonalnymi. W tym względzie wydaje się, że istnieje wyraźna korelacja między odczuwanym napięciem a częstotliwością i siłą bodźca. Ogólnie biorąc, wzmacnianie i zwiększanie częstotliwości bodźca przy dość szerokich warunkach ograniczających powoduje odczuwalny wzrost napięcia przy założeniu, że wszystko inne pozostaje bez zmian. Przeciwnie, zmniejszanie intensywności oraz częstotliwości powoduje zmniejszenie napięcia. Do kumulacji efektów dojdzie wówczas, kiedy zmienne wywołujące lub łagodzące napięcie pojawią się równolegle. Jeśli efekty te (które mogą być fizycznie związane z mierzalnymi odpowiedziami skórnymi oraz mikronapięciami w muskulaturze ciała) są wyraźnie widoczne, kiedy bodziec jest intensywny, wówczas wydaje się rozsądne, aby wnioskować, że subtelniejsze efekty o podobnej naturze powstają w całym szerokim zakresie dynamicznym¹⁹⁴.

I jeszcze: „Uczucie wzbudzone przez kontur muzyczny jest przyczynowo zależne od bezpośredniego bodźca, od funkcji natychmiastowej stymulacji”¹⁹⁵.

Być może bardziej łagodny dobór cytatów zwolniłby autora (o ile chciałby zostać zwolniony) z prezentacji tego, co nazywam modelem bodźca (*stimulus model*). Zakładając jednak, że mamy tutaj do czynienia z modelem bodźca – na to przynajmniej wskazują przytoczone cytaty – co można by wówczas o tym powiedzieć? Model bodźca emocjonalnego wzbudzania w muzyce jest szczególnym przypadkiem ogólnej teorii mówiącej, że nasze zadowolenie z muzyki to proces bycia przyjemnie pobudzonym przez dźwięk. W innym miejscu szeroko argumentowałem, że ten pogląd na doświadczanie muzyki jest całkowicie nie do utrzymania¹⁹⁶. Wszystko, co mogę tu zrobić, to stwierdzić raczej niż umotywować to stanowisko i mieć nadzieję, że nieprzekonany czytelnik poszuka mojego obszernego przedstawienia tych poglądów w podanym źródle.

¹⁹⁴ Stanley Speck, *Arousal Theory Reconsidered*, „British Journal of Aesthetics” 1988, Vol. 28, No. 1, s. 45.

¹⁹⁵ Ibidem, s. 46.

¹⁹⁶ Zob. Peter Kivy, *Music Alone*, op. cit., rozdz. III, passim.

Muzyka jest przedmiotem myśli bez względu na to, na jakim poziomie jest doceniana. Kiedy przestaje tak być, jak wówczas, gdy delikatne, kojące dźwięki uspokajają niemowlę w ramionach, przestaje być muzyką.

Jeśli emocje stanowią prawdziwą część doświadczania muzyki, wówczas one także muszą być przedmiotem myśli; jeśli doświadczane są przez słuchacza, muszą być zrozumiałym rezultatem postrzegania przez słuchacza czegoś w muzyce, tak jak zrozumiałym rezultatem mojego postrzegania żalostnej sytuacji bohaterki powieści jest wywołanie we mnie współczucia i smutku lub jakiegokolwiek innej odpowiedniej emocji.

Przy okazji – nie ma potrzeby zaprzeczać, że dźwięki mają zdolność bezpośredniego wywoływania w nas uczuć takiego czy innego rodzaju. To, czemu chciałoby się zaprzeczyć, to stwierdzenie, że uczucia te są bądź to interesujące, bądź to ważne dla doświadczania muzyki. Nieoczekiwany głośny hałas bez wątpienia przestraszy mnie bez względu na to, czy pochodzi z głębi dżungli, czy z symfonicznej orkiestry. Ośmielę się stwierdzić, że słuchacz mógłby być dość poruszony, słysząc po raz pierwszy akord „niespodzianka” z *XCIV Symfonii* Haydna (bez względu na to, czy absurdalna historia jego pochodzenia jest prawdziwa). Czy ktoś mógłby uczciwie chcieć powiedzieć, że to poruszenie jest estetyczną cechą tego dzieła? Albo że uczucie poruszenia jest właściwą estetyczną odpowiedzią na nie? Nie ma potrzeby zaprzeczać, że dźwięki muzyczne mogą wzbudzać w słuchaczach przejściowe stany uczuciowe. Być może każdy bodziec fizyczny tak ma. Trudno jednak stwierdzić, w jaki sposób owe efekty miałyby przydawać się teorii ekspresywności muzycznej. Nolt sam to przyznaje – w przypisie znajdujemy ostrzeżenie, że „oczywiście, smutna muzyka nie powoduje w nas smutku. Uczucie zrodzone przez muzykę jest jedynie bladym odbiciem konwulsyjnego uczucia doświadczanego w prawdziwym życiu”¹⁹⁷.

Takie potwierdzenia raz za razem spotyka się w pismach teoretyków wzbudzania choćby dlatego, że jest to wysoce nieprawdopodobne, jeśli się dobrze zastanowić, by utrzymywać, że muzyka czysto instrumentalna posiada środki, aby wzbudzać w nas zwyczajne emocje, lub też dlatego, że dokonując introspekcji naszych stanów emocjonalnych podczas słuchania muzyki, nie możemy uczciwie powiedzieć, że jesteśmy w stanie emocjonalnym, który przypisujemy muzyce. Potwierdzenie takie ma jednak szczególne znaczenie dla zwolenników modelu bodźca (*stimulus model*), ponieważ ze wszystkich dostępnych modeli ten jest w najmniejszym stopniu gotowy, aby dostarczyć,

¹⁹⁷ John Nolt, op. cit., s. 47.

choćby wstępnie, poprawnego wyjaśnienia kwestii, dlaczego muzyka miałaby wzbudzać codzienne emocje (*garden-variety emotions*), a wobec tego jest najmniej gotowy, aby w ogóle być poprawnie opisywany w kategoriach codziennych emocji.

Założmy, dla celów argumentacji, że przyznajemy, iż dźwięk muzyczny, po prostu jako bodziec podprogowy, a nie jako świadomie percypowany przedmiot intencjonalny, ma moc, aby wzbudzić w nas „uczucia” lub „emocje”. Jak już wcześniej przyznawałem, zakładam, że tak jest. Teraz rozważmy prosty przykład. *Wielka fuga* jest „gniewna”; jest wyrazem gniewu. Odsuńmy na moment pytanie o to, czy *Wielka fuga* może rzeczywiście, w normalnych warunkach, wzbudzić w słuchaczach gniew. Zapytajmy jedynie, czy jest choć trochę prawdopodobne, by wierzyć, że dźwięki muzyczne, które się na nią składają, mogą bezpośrednio wywoływać w nas gniew, niezależnie od naszego rozpoznawania w niej czegoś, co w naszym zwyczajnym życiu mogłoby wzbudzić w nas gniew.

Kiedy czytałem *Chatę wuja Toma*, zdenerwowałem się na okrucieństwo Simona Lagree. Kiedy oglądałem *Guernikę*, poczułem gniew na nazistów, którzy dokonywali tych okrucieństw. Bez względu na to, czy *rzeczywiście* tak było, przynajmniej wstępnie jest to wiarygodne. Mogę skonstruować pewien zrozumiały scenariusz dotyczący tego, jak doświadczanie tych dzieł wzbudza we mnie gniew, tak jak gdybym miał opisać, jak wzbudzałyby we mnie gniew rzeczywista obserwacja nadzorcy bijącego niewolników lub nalotów na Guernikę. Jaką wiarygodną historię mógłbym opowiedzieć na temat dźwięków muzycznych, które wzbudzają gniew? Czy jest z nimi tak jak w przypadku ludzi, którzy zostali wprowadzeni w stany emocjonalne przez bezpośrednie pobudzenie mózgu lub przez podanie narkotyków? Nawet jeśli te przypadki są kontrowersyjne, to i tak można uznać, że bez właściwych przedmiotów intencjonalnych lub historii to, co jest wzbudzane, to nie są prawdziwe emocje. Jeśli jednak odsuniemy na bok takie skrupuły, to przynajmniej zyskamy jakiś rodzaj fizjologicznego czy neurologicznego wyjaśnienia, które może się wydawać właściwe zakresowo. Czy to samo możemy powiedzieć na temat tego, jak dźwięki *Wielkiej fugi* mogą bezpośrednio wzbudzać w nas złość – *prawdziwą złość*? Czymkolwiek jest to coś, co mogą wzbudzać dźwięki muzyczne, a nie zaprzeczam, że coś wzbudzają, jest to tak dalekie od bycia identyfikowanym jako „strach”, „gniew” czy „radość” lub „melancholia”, że na bazie samych tych uczuć nigdy nie opisalibyśmy tego za pomocą tych określeń. Ta zabójcza konstatacja została już, chociaż bezwiednie, dokonana, kiedy zostało przyznane, że „uczucia zrodzone z muzyki są jedynie słabymi odpowiedziami

na konwulsyjne uczucia doświadczane w prawdziwym życiu”. Rzeczywiście, jest to tak błądy obraz, tak oddalony od codziennych emocji, że nie zapewnia absolutnie żadnego rozsądnego wyjaśnienia, w jaki sposób oraz dlaczego muzyka miałaby być opisywana, jak to się ewidentnie dzieje, w kategoriach codziennych emocji.

Uważam za wystarczająco jasne, że „gniewny” jest całkowicie nieadekwatną charakterystyką przynajmniej części *Wielkiej fugi*. Co więcej, jest jasne, że jeśli ja oraz inni nazywają ją „gniewną” w odwołaniu do jakiegoś wywołującego w nas uczucia, to uczucie to musiałoby być prawdziwym gniewem, inaczej określenie „gniewny” nie przysłoby nikomu do głowy. Jest wreszcie jasne, że jeśli *Wielka fuga* wzbudza w nas coś w rodzaju prawdziwego gniewu, to musi tak być, ponieważ rozpoznajemy w dziele coś, co może być racjonalnie rozumiane jako wywołujące w nas prawdziwy gniew. Co mogłoby być tym „czymś”? Jedną oczywistą możliwość jest taka, że coś reprezentowanego przez muzykę pełni tę funkcję tak jak literackie reprezentacje w *Chacie wuja Toma* czy malarskie – w *Guernice*. Spróbujmy podążać przez chwilę tym tropem.

4.

W interesującym i prowokującym esej zatytułowanym *The Sentiment in Musical Sensibility* Donald Callen stara się odnowić teorię wzbudzania w bezpośredniej odpowiedzi na moją jej krytykę przedstawioną w *The Corded Shell*. Odpowiedź, którą chciałbym dać Callenowi, jest dwojaka. Po pierwsze, raczej na marginesie, chciałbym powiedzieć coś na temat argumentu Callena, który ma dowieść błędności mojego argumentu, wedle którego twierdzenie, że „muzyka jest smutna”, nie może w żaden interesujący krytycznie sposób zostać uznane za konstatację na temat skłonności muzyki do wywoływania smutku. I tu chciałbym oczywiście powiedzieć, że to argument Callena, a nie mój jest błędny. Po drugie, i ważniejsze, chciałbym powiedzieć coś na temat pozytywnej koncepcji Callena, która z uwagi na sposób, w jaki jego zdaniem muzyka wzbudza emocje, mogłaby zostać określona jako „fikcyjny reprezentacjonizm”. Uważam bowiem, że zawiera ona fatalną skazę, jak zresztą wszystkie takie „reprezentacyjne” teorie.

Finalny argument, jaki przedstawiłem przeciwko teorii wzbudzania, brzmi następująco (słowami Callena):

Jeśli, powiedzmy, żałobność (*mournfulness*) w muzyce byłaby jakimś rodzajem dyspozycyjnej własności muzyki do zasmucania, tak jak delikatność jest w pewnych

przypadkach dyspozycją kryształowego kielicha do pokruszenia się, kiedy zostanie upuszczony, wówczas postrzeganie owej żałobnej jakości w muzyce powinno nas zasmucić. Tak się zazwyczaj nie dzieje. A więc ekspresywność (*expressiveness*) nie jest siłą muzyki do poruszania naszymi emocjami.

Callen kontruje następująco. Wskazuje, po pierwsze, i dość poprawnie, że „nie jest koniecznym warunkiem danego przedmiotu, posiadającego własność dyspozycyjną, aby typowy sposób potwierdzenia obecności owej własności zakładał uruchomienie dyspozycji”. Z tego wnioskuje, że jeśli tak jest, to „pasywne zachowania słuchaczy koncertów pokazywałyby jedynie, że ekspresywność (*expressiveness*) mogłaby być dyspozycyjną mocą muzyki, która nie zawsze, a nawet nieczęsto ujawnia się w całej okazałości”¹⁹⁸. Jedno wydaje się nie wynikać z drugiego. Nie jest to, oczywiście, warunek konieczny dla bycia własnością dyspozycyjną, by „normalny” sposób jej odkrywania wymagał jej realizacji. Jednak warunkiem koniecznym bycia własnością dyspozycyjną, pomijając argumenty sceptyczne, wydaje się to, że jeśli pojawiają się warunki, w jakich ma być realizowana, to tej realizacji nie da się powstrzymać. By użyć argumentu Callena: „normalny” sposób odkrycia, że mój zestaw kieliszków jest delikatny, nie musi polegać na stłuczeniu ich wszystkich. Z tego nie wynika jednak, że jeśli z całej siły rzucę kieliszkiem do wina o ścianę z cegieł, a ten się nie zbije, to wciąż może być „delikatny” (w normalnym rozumieniu tego określenia wobec zastawy stołowej). Podobnie, nawet jeśli (z czym się nie zgadzam) obserwowanie zachowań słuchaczy nie miałoby stanowić jednego ze zwykłych sposobów poznania, czy smutna muzyka wywołuje smutek, byłoby pomocne w odparciu tezy, że tak jest, o ile w normalnych warunkach [słuchania] słuchacze nie stawaliby się smutni, podobnie jak pomagałoby w odparciu tezy o delikatności szklanej zastawy, gdyby ta miała wytrzymać przemarsz dorosłych nosorożców.

Należy zauważyć, że kiedy przypisujemy własność dyspozycyjną, w języku nietechnicznym, istnieje tu ciche założenie lub zespół założeń, jak myślę, co do tego, jakie są *warunki*, w których własność ta zostanie zrealizowana. Zakładam, że jeśli w typowych okolicznościach normalna osoba mówi o psie pasterskim „pies słucha się gwizdka”, to nie ma na myśli gwizdu lokomotywy. Zakładam także, że kiedy filozof lub teoretyk muzyki twierdzi, iż zdanie

¹⁹⁸ Donald Callen, *The Sentiment in Musical Sensibility*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1982, Vol. 40, No. 4, s. 382. Dziękuję redaktorowi pisma, Donaldowi Crawfordowi, za zgodę na przedruk tutaj części 4 i 5 z tego rozdziału, która zawiera nowszą wersję mojej odpowiedzi Donaldowi Callenowi.

„muzyka jest smutna” można wyjaśnić jako „muzyka wywołuje smutek w słuchaczach”, ma na myśli słuchaczy w typowych okolicznościach: na sali koncertowej, słuchających pani Woodhouse grającej na pianinie w salonie lub (dzięki panu Edisonowi) siedzących przed fonografem. Twierdzenie, że „smutna” muzyka czyni słuchaczy smutnymi, mogłoby stanowić, zgodnie z moją wiedzą, prawdziwe uogólnienie, o ile otrzymaliby oni zastrzyk skopolaminy (*scopolamine*), a w prawej półkuli mózgu mieli zaimplantowane elektrody. Nie byłoby to jednak potwierdzenie teorii wzbudzania, tak jak ją rozumiem.

5.

To doprowadza nas do pozytywnej części tez profesora Callena. Jeśli chce mieć rację, musi nam powiedzieć, w jakich warunkach muzyka ma nas czynić smutnymi, a warunki te muszą być estetycznie akceptowalne – a nie dziwaczne czy krytycznie nieistotne. Musimy uznać, że Callen zachował przynajmniej ogólne ramy teorii wzbudzania (*arousal theory*), tak jak jest ona powszechnie rozumiana. Wykonał rzeczywiście dobrą i wartościową pracę, ale, obawiam się, na próżno.

Callen uważa, że muzyka wywołuje emocje w ten sam, z grubsza, sposób, w jaki czyni to fikcja literacka. To, czy w ogóle oraz w jaki sposób fikcja wywołuje prawdziwe emocje, jest oczywiście samo w sobie kontrowersyjne, o czym mieliśmy okazję wspomnieć już wcześniej i z czego Callen dobrze zdaje sobie sprawę. Gdyby jednak udało mu się rzeczywiście pokazać, że muzyka ma w tym względzie przynajmniej takie samo prawo jak fikcja to, jak myślę, pokazałby już bardzo dużo.

Prawdą jest jednak, że cena, jaką musimy zapłacić, aby słyszeć muzykę literacko i aby w ten sposób mogła wzbudzać w nas emocje, to powrót do najgorszych ekscesów podobnych do tych w wykonaniu Marxa i takich „interpretacji”, jak jego dobrze znane odczytanie sonaty *Les adieux*: „Obraz duszy, który przynosi przed oczy Rozstanie – pozwólmy sobie założyć: dwojga kochanków; opuszczoną – pozwól sobie jeszcze raz założyć: ukochaną lub żonę – oraz Pojednanie rozdzielonych”¹⁹⁹. Porównajmy to do tej części stanowiska Callena, w której mówi on o tym, jak ogólnie powinniśmy słuchać muzyki w trybie literackim, aby mogła pobudzić nasze emocje. „Utwór muzyczny w całości należy widzieć jako przedstawiający życie emocjonalne pojedynczego organizmu. [...] Często chce się identyfikować pojawianie się oddzielnych jednostek lub postaci w utworze, współdziałających pomiędzy sobą, a czasem

¹⁹⁹ Cyt. za: Peter Kivy, *Music Alone*, op. cit., rozdz. III, *passim*.

bardziej prymitywne siły”²⁰⁰. Wygląda na to, że nie jest tak źle jak w przypadku Marxa; przynajmniej „postaci” pozostają nieokreślone. Nie sądzę jednak, aby można było pomiędzy nimi wybierać.

Problemem dla Callena jest to, że znajduje się pomiędzy Scyllą a Charybdą. Z jednej strony, jeśli uda mu się uniknąć oskarżenia o to, że zaprasza nas do wymyślania historii, programów i tym podobnych, i ogólnie do odczytywania w muzyce czysto instrumentalnej wymysłów wyobraźni romantycznej, to ta umiarkowana linia nie pozwoli wytworzyć treści kognitywnej wymaganej, by dać muzyce siłę niezbędną do emocjonalnego pobudzenia *Trzech małych świnek*. Nie wystarczy wszak po prostu powiedzieć, że muzyka jest „ekspresywna” (*expressive*). Z drugiej strony, jeśli przyznałby sobie prawo do tego, co wydaje się sugerować w swoim artykule – aby „każda muzyka mogła być, a nawet powinna być, słuchana programowo”²⁰¹ – byłby w stanie zebrać treść niezbędną dla wywołania emocji, jednak mielibyśmy wówczas podstawy do obiekcji, że warunki, jakich wymaga wywoływanie emocji, są estetycznie, a więc muzycznie, nieakceptowalne. Muzyka może sprawić, że będziemy smutni, jeśli wymyślimy do niej wystraszająco szczegółowe historie – wiemy bowiem, że może wywołać emocje, jeśli przywołamy odpowiednie „asocjacje”. Jednak podstawowe zasady obrony teorii wzbudzania są takie, że warunki, jakie wyznaczamy dla wzbudzania, mają być zgodne z oryginalnymi założeniami teorii, a nie dziwaczne czy krytycznie nieakceptowalne. „Wymyślanie historii” o emocjonalnym konflikcie w symfoniach jest może mniej dziwaczne, mniej „obce” niż zażywanie narkotyków lub implantowanie elektrod, ale z perspektywy teorii wzbudzania jest to, twierdząc, równie niedopuszczalne, gdyż zakłada wykraczanie poza to, co estetycznie właściwe, poza to, na co pozwala dobra analiza muzyczna i zwykła praktyka. Mam nadzieję, że rodzaj słuchania, jakiego domaga się teoria Callena, odrzuciliśmy raz na zawsze, kiedy uciekliśmy od Spaetha i programów „muzycznej literatury” w szkołach publicznych.

6.

Pozwolę sobie zauważyć, że ta krytyka literackiego słuchania może się wydawać dość obcesowa i arbitralna. Spróbujmy więc pociągnąć te rozważania dalej, aby zobaczyć, jakie inne kwestie jeszcze się tu kryją.

²⁰⁰ Donald Callen, op. cit., s. 386.

²⁰¹ Ibidem, s. 687.

Na początek chciałbym uczynić absolutnie jasnym, że nie odmawiam muzyce jako takiej jakości reprezentacyjnych. Niektóre utwory muzyki instrumentalnej są reprezentacyjne, a inne – narracyjne. *Ucieszne figle Dyla Sowizdrzała* Richarda Straussa opowiadają historię, oczywiście, za pomocą napisanego programu; nie widzę powodu, dla którego los Dyla miałby kogoś uczynić smutnym, tak jak *Chata wuja Toma* czyni nas smutnymi z powodu Toma – zakładając, oczywiście, że dzieła literatury w ogóle mogą w nas, w zrozumiałym sposób wywoływać prawdziwe emocje (jeśli nie – to zmienia postać rzeczy).

Kwestia tego, czy muzyka może, w swojej funkcji ekspresywnej (*expressive*), być uważana za wywołującą w słuchaczach codzienne emocje, jest kwestią tego, czy czyni to muzyka czysto instrumentalna, bez tekstu, bez tytułu, bez programu; czy może to robić *Das Wohltemperierte Clavier* Bacha albo *Kwartet c-moll* Beethovena. W jednej sprawie koncepcja „reprezentacyjna” ma rację. Traktuje muzykę jako przedmiot rozumienia, ukazując ją jako coś, w czym musimy rozpoznać reprezentacje. Robi to jednak za cenę, która, przynajmniej dla mnie, jest zaporowa – wszystkie dzieła muzyczne, nawet paradygmaty czystej muzyki, zmienia w „kryptoprogramowe”. W swoim twierdzeniu, że „cała muzyka może być, a nawet powinna być słuchana jako programowa”, Callen jest na to zupełnie otwarty.

Czy tak może być? Czy powinno?

Oczywiście, że *może* tak być. Zawsze jest to możliwe dla kogoś, kto wymyśla sobie lub wyobraża historię, która wydaje się pasować do utworu muzyki czysto instrumentalnej, częściowo dlatego, że posiada ona własności ekspresywne (*expressive*). Mogę, jeśli chcę, wyobrazić sobie otwarcie Beethovenowskiego *Kwartetu cis-moll* fugą jako procesję pogrzebową dla poległego bohatera z wejściem każdego głosu reprezentującym inną kolumnę żałobników schodzących się w kondukcie pogrzebowym. I być może, gdyby udało mi się sprawić, że obrazy te będą wystarczająco żywe i wystarczająco szczegółowe, mógłbym wzbudzić w sobie smutek. Wszystko to jest możliwe.

Ale czy *powinienem* to robić? Ja tego robić *nie chcę*. Czy *wy* powinniście to robić? Cóż, każdy musi zdecydować sam. Nie stawiam się w pozycji obrońcy wiary w czystą muzykę. Przyznaję, że *można* to zrobić, i o tyle, o ile ty i każdy inny możecie to zrobić, prawdą jest, że *Kwartet cis-moll* Beethovena może wywołać w nas smutek i inne codzienne emocje (skoro fikcja może to zrobić). Tyle tylko, że – po głębszym namyśle – stwierdzenie to jest *nie do końca* prawdziwe. Prawdziwe jest to, że emocje te może wywołać kombinacja muzyki Beethovena z *twoim* programem. Dopóki bowiem nie podasz mi kryteriów ustalenia, że w muzyce Beethovena rzeczywiście jest program pogrze-

bowy, dopóty mam prawo temu zaprzeczać. Nie interesuje mnie to, czy codzienne emocje może wywołać odpowiednio zmieniony *Kwartet cis-moll*, ale to, czy może to zrobić on sam, słuchany jako czysto instrumentalna, choć ekspresywna forma. Ani reprezentacyjna, ani fikcyjna teoria wzbudzania nie pokazała, że może tak być. Pokazała to, że zakładając wystarczająco aktywną i żywą wyobraźnię u słuchacza, utwór czystej muzyki może zostać dostosowany – zmieniony – w utwór programowy, który wywołuje codzienne emocje. Skoro jednak nie jest to moje zmartwienie – skoro nie zaprzeczam, że muzyka programowa może wywoływać codzienne emocje – jest to dla mnie po prostu *ignorantio elenchi*.

Udana teoria ekspresywności muzycznej, w modelu wzbudzania, musi, jak sądzę, spełniać przynajmniej trzy warunki. Po pierwsze, musi traktować relację między słuchaczem a muzyką jako relację myśli wobec przedmiotu intencjonalnego, nie zaś relację pobudzenia nerwowego i fizycznego bodźca. Po drugie, musi zapewnić nam prawdopodobny opis tego, w jaki sposób muzyka może wywołać pełnokrwiste uczucia, a nie jakieś filozoficzne czy psychologiczne fantomy. I po trzecie, musi pokazać, w jaki sposób może to zrobić muzyka czysta, a nie muzyka z programem umieszczonym przez kompozytora czy kogoś innego. Model bodźca nie zaspokaja pierwszych dwóch warunków; koncepcja reprezentacyjna nie radzi sobie z trzecim. Ale istnieje jeszcze możliwość, która wydaje mi się najbardziej prawdopodobna spośród wszystkich do tej pory zaproponowanych. Wydaje się, przynajmniej na pierwszy rzut oka, że spełnia ona wszystkie trzy warunki.

7.

Radford utrzymuje, że smutna muzyka czyni go smutnym. Ogólnie jednak nie uważa, co zadziwiające, że muzyka wywołuje jakiekolwiek emocje, co do których można poprawnie powiedzieć, że je posiada lub jest ich wyrazem. Píše: „Jestem emotywistą w odniesieniu do smutnej muzyki, ale nie chciałbym generalizować, nie sądzę na przykład, aby gniewna muzyka czyniła kogoś gniewnym”²⁰².

Idźmy dalej, Radford nie uważa, że smutna muzyka jest smutna wyłącznie z powodu wzbudzania w nas smutku. Uważa raczej, że jest smutna niezależnie od wzbudzania smutku, co widać wyraźnie, ale ponieważ jest smutna, może wzbudzać smutek. Innymi słowy: Radford uważa tak jak ja, że muzyka czasem jest wyrazem (*expressive of*) smutku, a także, czego ja nie uważam, że muzyka, która jest wyrazem (*expressive of*) smutku, również wzbudza smu-

²⁰² Colin Radford, *Emotions and Music*, op. cit., s. 69.

tek, co jest jej regularną funkcją ekspresywną. Nad tym, dlaczego ktoś miałby utrzymywać, że muzyka jest wyrazem emocji niezależnie od jej wywoływania oraz że wzbudza ona emocje, będę się zastanawiać w konkluzji tego rozdziału. Teraz zajmę się tym, jaka jest koncepcja Radforda oraz czy jest ona prawdopodobna.

Zanim jednak do tego dojdę, niech mi będzie wolno poczynić następującą obserwację. Gdyby rzeczywiście było tak, że muzyka będąca wyrazem (*expressive*) smutku niektórych z nas czyniłaby smutnymi, choć muzyka będąca wyrazem każdej innej emocji nie wprowadzałaby nikogo w dany stan emocjonalny, nie zrobiłoby to na mnie wrażenia. Byłoby to zastanawiające, oczywiście, i uczyniłoby to ze smutnej muzyki coś w rodzaju anomalii. Jeśli jednak dla wszystkich innych przypadków byłoby prawdą, że muzyka jest wyrazem (*expressive*) codziennych emocji ze względu na posiadanie ich jako własności, ale nie wzbudza ich, wówczas nie sądzę, aby było coś estetycznie interesującego w założeniu, że w tym jednym przypadku, smutku, muzyka byłaby wyrazem tej emocji w zwykłym sensie ze względu na posiadanie jej jako własności, ale też – w tym jednym przypadku – miałyby tendencję, aby także wywoływać tę emocję. Jeśli wreszcie mielibyśmy zebrać wszystko, co jest istotne z punktu widzenia muzycznego i estetycznego i co da się powiedzieć na temat gniewnej i szczęśliwej muzyki, muzyki pełnej nadziei, muzyki miłosnej, tęsknej, radosnej i tak dalej bez potrzeby twierdzenia, że taka muzyka wywołuje te emocje, czego na mocy hipotezy nie czyni, oraz że smutna muzyka jest wyrazem smutku nie ze względu na wzbudzanie smutku, ale niezależnie od tego, wówczas fakt, że w tym jednym przypadku muzyka wzbudza emocje, których jest wyrazem, wydałby się bardzo nieinteresujący z muzycznego i estetycznego punktu widzenia (choć być może interesujący dla psychologa). Twierdzenie, że smutna muzyka niektórych z nas czyni smutnymi stałoby się twierdzeniem bardzo nieinteresującym.

Odkładając na bok te obserwacje i nie stwierdzając ostatecznie, ile emocji, których jest wyrazem (*expressive*), muzyka również wzbudza, zapytajmy, czy koncepcja Radforda, wedle której muzyka będąca wyrazem emocji może je wzbudzać, jest prawdopodobna przy założeniu, że Radford uważa, iż muzyka jest wyrazem (*expressive*) emocji w „logicznie” (jeśli nie „mechanicznie”) tym samym sensie, o który chodzi mi: to znaczy – posiada je jako postrzegalne własności.

8.

Strategia Radforda, próbując uprawdopodobnić sposób, w jaki smutna muzyka może czynić nas smutnymi, nie powołuje się na ezoterycznie psycholo-

giczne czy reprezentacyjne mechanizmy, ale raczej przypomina nam pewne znajome przypadki, w tym muzyki, co do których jesteśmy skłonni przyznać, że coś będącego wyrazem (*expressive*) danej emocji ma tendencje do wywoływania w nas tej emocji. Wobec tego, nie pokazując nam właściwie, w jaki sposób muzyka wzbudza smutek przez to, że jest wyrazem smutku, Radford usypia naszą czujność, bo pozwala nam zobaczyć, że muzyka nie jest jedynym takim zjawiskiem. Spodziewanym rezultatem miałoby być, jak myślałem, potwierdzenie, że bez względu na to, jakie mechanizmy odpowiadają za ekspresywność wzbudzającą emocje, jest oczywiste, że tak się dzieje; zjawisko to jest bowiem zbyt znajome, aby mu zaprzeczać.

Oto w jaki sposób Radford przedstawia swoje stanowisko. Zacznijmy od faktu, że za oczywiste uważa on, iż „kiedy ludzie słuchają muzyki, to jest: muzyki, która jest wyrazem (*expressive*) smutku, może ich ona czynić smutnymi”²⁰³. Osoba tak poruszona emocjonalnie może się temu dziwić, ponieważ nie ma niczego, co czyniłoby ją smutną; nie ma powodu, aby odczuwać tę emocję. Tymczasem dziwić się nie powinna.

Kolory mogą również wywoływać odpowiedzi emocjonalne, uczucia i nastroje. Łazienka utrzymana w kolorystyce lodowato niebieskiej (*ice blue*) może być „odczuwana” jako zimna. Będzie się wydawać i „dawać czuć” cieplejsza, jeśli doda się „cieplejsze” kolory, takie jak czerwony, brązowy czy pomarańczowy. Pomalowanie pokoju na kolor jasnożółty (*primrose yellow*) uczyni go jaśniejszym, bardziej świetlistym i „weselszym”. Przebywanie w nim spowoduje, że ludzie będą się czuli weselej, podniesie ich to na duchu. Podobnie, w angielskim klimacie szary zawsze wygląda nudno, depresyjnie i wobec tego przygnębia ludzi (są na to statystyczne dowody). Niektóre kolory opisywane są jako „ponure” i mają tendencję, by tak nastrajać ludzi. Czy nie są to przypadki bardzo podobne do przypadku smutnej muzyki? Oba są „wyrazami” (*expressive*) pewnych nastrojów i uczuć i pomagają je wywołać²⁰⁴.

To bardzo wymowny argument: najbardziej przekonujący, na jaki się dotąd natknąłem, że muzyka będąca wyrazem codziennych emocji może być zasadnie rozumiana jako je wywołująca. Sądzę jednak, że nie oprze się szczegółowej analizie.

Zaczniemy od do tyłu, poczynając od najbardziej jednoznacznego przypuszczalnego przykładu ekspresywnego (*expressive*) wzbudzania emocji.

²⁰³ Ibidem, s. 70.

²⁰⁴ Ibidem.

Angielska pogoda wydaje się nudna i przygnębiająca; istnieją dowody statystyczne, że taka nudna i przygnębiająca pogoda wpędza ludzi w depresję i osłabia ich ducha. Brzmi to rozsądnie. Rzeczywiście, pewien socjolog powiedział mi kiedyś, że w czasie długich okresów deszczowej pogody wzrasta liczba samobójstw.

Pierwsza sugestia, że coś z tą analogią może być nie tak, to odwołanie do „dowodów statystycznych” jedynie w przypadku angielskiego klimatu. Niewątpliwie istnieją statystyczne dowody na to, że angielski klimat przygnębia ludzi. Czy są jednak „statystyczne dowody” na to, że żółte ściany spowodują, iż ktoś poczuje się weselszy? Lodowaty niebieski to zimny kolor, pomarańczowy to ciepły kolor, żółty to wesoły kolor. Jeśli przyjmujemy bez argumentacji, że wesołe kolory powodują, iż jesteśmy weseli, to po prostu omijamy problem, o który nam chodzi, tak samo, jak gdybyśmy bez argumentacji przyjęli, że smutna muzyka czyni nas smutnymi. Wszyscy wiedzą, że otwarcie drugiej części *Eroiki* jest smutne. Pozostaje pytanie, czy znaczy to, że czyni nas smutnymi. O ile mi wiadomo, nie istnieją poważne dowody statystyczne na to, że kolor żółty czyni ludzi wesołymi.

Być może ktoś mógłby odpowiedzieć, że możemy przynajmniej przygotować argument analogiczny do tego o przygnębiającej pogodzie angielskiej dla przypadków wesołych kolorów czy smutnej muzyki. Oto jak mogłoby to wyglądać: angielska pogoda jest wyrazem depresji; statystyka pokazuje, że angielska pogoda sprawia, iż ludzie są przygnębeni. Żółty jest wyrazem wesołości, a tryb molowy (powiedzmy) jest wyrazem smutku. Nie ma statystycznych dowodów na to, że żółty rozwesela ludzi czy też że tryb molowy ich zasmuca. Poprawne wydaje się jednak wnioskowanie z analogii, że jeśli A jest wyrazem (*expressive*) X i wywołuje (*arouses*) X, to jeśli B jest wyrazem Y i C jest wyrazem Z, B prawdopodobnie wywołuje Y, a C – Z. W ten sposób możemy wywnioskować z pewną dozą prawdopodobieństwa, że skoro wiemy, iż angielska pogoda jest wyrazem depresji, a mamy dowody, że przygnębia ludzi, jest prawdopodobne, że żółty rozwesela ludzi, a tryb molowy ich zasmuca, nawet jeśli nie mamy na to bezpośrednich dowodów, wiedząc tylko, że żółty jest wyrazem wesołości, a tryb molowy – smutku. Skoro kolor żółty i tryb molowy są jak angielska pogoda w byciu ekspresywnymi (*expressive*), jest prawdopodobne, że są również podobne we wzbudzaniu tego, czego są wyrazem. Jest to forma argumentacji nie do pogardzenia.

Problem polega na tym, że jest coś bardzo podejrzanego we frazie „być wyrazem” (*expressive of*), gdy odnosimy ją do angielskiej pogody. Czy rzeczywiście chcemy powiedzieć, że przygnębiająca pogoda jest wyrazem przygnę-

bienia, tak jak na przykład muzyka Papagena, który utracił swoją Papagene i ma zamiar się powiesić? Sugerowałbym, że jest to tak samo dziwne, jak gdybyśmy powiedzieli, że smutne wiadomości są wyrazem smutku.

Nazywamy wiadomości smutnymi, oczywiście, ze względu na ich nie-
szczęśliwe konsekwencje dla nas lub dla innych. I podobnie jest w przypadku
paskudnej, przygnębiającej pogody. Nie jestem przygnębiony jeszcze jednym
szarym, wilgotnym i zimnym do kości dniem w Londynie ze względu na jego
własności „estetyczne” czy „fenomenologiczne”. Nazywam go przygnębiają-
cym, ponieważ mnie przygnębia; nie przygnębia mnie, ponieważ jest przygnę-
biający. Przygnębia mnie ze względu na swoje przygnębiające konsekwencje
dla mojego życia. Jeszcze jeden dzień, w którym nie będę mógł wziąć udziału
w moich ulubionych zajęciach na powietrzu, jeszcze jeden dzień, kiedy
moje stopy będą zimne i mokre, jeszcze jeden dzień, w którym będzie mi
dokuczać kaszel i będzie mi kapać z nosa, jeszcze jeden dzień, kiedy słońce
nie ogrzeje mojego wilgotnego ciała. Nadciąga gorączka pokładowa i nawet ja
mogę się stać przypadkiem w statystykach socjologa. I tak dalej. Argument,
że smutna muzyka musi mnie zasmucać, ponieważ przygnębiająca pogoda
mnie przygnębia, jest nie bardziej przekonujący niż ten, że smutna muzy-
ka musi mnie zasmucać, ponieważ przygnębiające wiadomości mnie przy-
gnębiają.

Krótko mówiąc, Radfordowi nie udało się złagodzić naszej niepewności
w stosunku do zasmucającej tendencji rzeczy, które są jedynie wyrazem
smutku, ponieważ nie udało mu się podać rzeczywistego, niekontrowersyj-
nego przykładu czegoś, co byłoby wyrazem emocji i jednocześnie tę emocję
wzbudzało jedynie w konsekwencji bycia jej wyrazem, a nie ze względu na
jej praktyczne konsekwencje dla naszego życia. Jasne jest, że przygnębiająca
pogoda nas przygnębia, jasne jest, że żółty jest wyrazem (*expressive*) weso-
łości – jest to wesoły kolor – nie jest jednak jasne, że wzbudza wesołość.

Wszystko, jak sądzę, co pozostało z *własnościowego* modelu wzbudzania
emocji, to uparte i nieuargumentowane twierdzenie: wydaje się racjonalne,
jest po prostu zupełnie jasne, że jeśli coś jest wyrazem emocji, to musi mieć
minimalną chociaż tendencję, aby wzbudzać tę emocję u odbiorcy. Twierdzenie
to wydaje mi się tak nieprzekonujące, jak nieszkodliwe, gdyby okazało się
prawdziwe. Jest dla mnie nieprzekonujące po prostu dlatego, że nie wydaje
się, aby istniały przekonujące dowody na to, że smutna muzyka czyni mnie
lub wielu innych słuchaczy smutnymi. Jest nieszkodliwe, ponieważ jeśli
w ogóle istnieje rzeczona tendencja do wprawiania w smutek, musi być ona
bardzo słaba, skoro tak niewiele jest dowodów pozwalających w normalnych

warunkach (a tylko takie mnie interesują) założyć, biorąc pod uwagę wszelkie intencje i cele, jej istnienie. Osoba przybita żalem do tego stopnia, że znajduje się na granicy załamania, mogłaby, z tego co mi wiadomo, przekroczyć tę granicę, gdyby została zmuszona do wysłuchania długich fragmentów niezmiernie melancholijnej muzyki. Takie przypadki nas jednak nie powstrzymają. Pozostaje nam, jak sądzę, rozważyć, dlaczego teoria wzbudzania trwa niewzruszenie, i poszukać dla niej wiarygodnej alternatywy.

9.

Zacznę od niedawnej wykładni mojego własnego poglądu, który miałem wyrazić w *The Corded Shell*, a która, jak myślę, wiele wyjaśnia.

Niektórzy doświadczeni słuchacze, tacy jak Peter Kivy, nie mogą uznać, że uczucia wyrażane przez muzykę wywierają na nich jakikolwiek emocjonalny wpływ. Inni, równie doświadczeni, nalegają, że nie ma nic bardziej pewnego. To nieporozumienie jest uderzające, ale niekoniecznie wynika z tego, że muzyka wywiera afektywny wpływ na jednych, choć nie na innych²⁰⁵.

Chciałbym zwrócić uwagę na to, co w powyższym passusie uważam za absolutnie podstawową przepaść pomiędzy dwoma *bardzo różnymi* twierdzeniami, które autor najwyraźniej uważa za równorzędne. W pierwszym zdaniu autor mówi, że niektórzy ludzie – ja jestem tego przykładem – twierdzą, iż nie są emocjonalnie poruszani przez emocje, których muzyka jest wyrazem (*expressive*). Myślę, że rozumie przez to, iż niektórzy ludzie twierdzą, że nie są zasmuceni przez smutną muzykę, poddenerwowani przez gniewną muzykę, podniesieni na duchu przez muzykę wesołą – i tak dalej. Jednak w trzecim zdaniu autor zupełnie niewinnie posuwa się do twierdzenia, jakoby przekonanie, że smutna muzyka nie czyni mnie smutnym, gniewna muzyka nie czyni mnie gniewnym, wesoła muzyka nie czyni mnie wesołym, było reprezentowane właściwie przez twierdzenie, że muzyka nie wywiera „afektywnego wpływu”.

Jakże zdziwieni byłiby moi przyjaciele i znajomi, szczególnie ci, którzy grywają ze mną muzykę, gdyby odkryli, że w druku przedstawiam siebie jako osobę, na którą muzyka nie wywiera „afektywnego wpływu”. Jestem bowiem znany jako skrajnie emocjonalny instrumentalista, który rozplywa się nad muzyką, którą kocha. Co więc się tutaj stało?

²⁰⁵ Stanley Speck, *Arousal Theory Reconsidered*, op. cit., s. 41.

Jasne jest, że zostały tutaj pomieszane dwa bardzo różne twierdzenia (i w żadnym wypadku nie jest to w literaturze przypadek wyjątkowy): twierdzenie, że muzyka nie wzbudza w nas codziennych emocji (co uważam za prawdę), oraz twierdzenie, że muzyka nie jest emocjonalnie poruszająca – nie ma „afektywnego wpływu” na słuchaczy (co uważam za fałsz). Gdyby był to przypadek odosobniony, nie zajmowałbym się tym zupełnie, jest jednak inaczej. Wśród piszących o muzyce jest to błąd niemal uniwersalny, który popelniany jest co najmniej od końca szesnastego wieku. Co więcej, wyjaśnia to dość przekonująco zaciekleść, z jaką pogląd, że muzyka wywołuje codzienne emocje, utrzymuje się w muzycznej i filozoficznej świadomości pomimo ewidentnych trudności, jakie (według mnie) sprawia. Tym, którzy go uznają, porzucenie tego poglądu wydaje się równoznaczne z porzuceniem przekonania na temat emocjonalnego stosunku do muzyki; a to (całkiem słusznie) uważają *oni* za absurdalne. Z tego właśnie powodu, jak sądzę, wydaje się konieczne, aby utrzymywać pogląd o tym, że smutna muzyka czyni nas smutnymi, nawet wówczas, gdy ktoś, tak jak Radford, porzucił pogląd, że smutna muzyka jest wyrazem smutku z tego właśnie powodu. Jakaś smutna muzyka musi wywoływać smutek, jak również być jego wyrazem, inaczej *żadna* smutna muzyka nie byłaby poruszająca – a to jest stwierdzenie ewidentnie fałszywe.

Po ujawnieniu tego nieuzasadnionego pomieszania poglądów staje się całkowicie jasne, jaką potrzebę filozoficzną zaspokaja teoria wzbudzania oraz co może zająć jej miejsce. Dzieła sztuki poruszają nas, podobnie utwory muzyczne – a niektórzy powiedzieliby, że nawet bardziej niż pozostałe. Myślę, że większość ludzi, kiedy mówią, iż są głęboko poruszeni przez dzieła literackie – powieści i sztuki – mają na myśli, że są poruszeni treścią i sytuacjami, uczuciami ludzkimi, cierpieniem i radością postaci tam przedstawionych. Wybaczycie mi sięgnięcie po banał, ale powód, dla którego *Król Lear* i *Śmierć komiwojażera* wydają się tak głęboko poruszające, a sztuki Oscara Wilde’a czy Neila Simona – już nie, wynika z tego, że do ludzkiego współczucia przemawiają smutek, żal i strach całkiem ludzkich postaci, które zamieszkują pierwsze z tych dzieł.

Za naturalne uważam przekonanie, że skoro muzyka jest poruszająca, to budzi ona w nas ten rodzaj emocji, jaki wywołują je w nas bohaterowie utworów literackich – to znaczy: codzienne emocje. Tylko że nie jest to możliwe. Bo dlaczego miałoby być? W *Kwartecie cis-moll* nie ma króla Leara czy Willy’ego Lomana, którzy mogliby to dla nas zrobić, chyba że uczynilibyśmy ich częścią nas samych, ale wówczas nie mielibyśmy już *Kwartetu cis-moll*, nieprawdaż?

Myślę, że najwyższy już czas, aby zakończyć to daremne ćwiczenie i stwierdzić, że czysta muzyka instrumentalna jest inną formą sztuki. Oczywiście, porusza nas ona i powinniśmy dowiedzieć się, w jaki sposób oraz dlaczego to robi. Jednak sądząc, że musimy wybrać pomiędzy byciem poruszonym codziennymi emocjami oraz niebyciem przez nie poruszonym wcale, padamy ofiarą prawa wyłączonego środka.

W innym miejscu napisałem już wystarczająco dużo na temat tego, w jaki sposób, jak sądzę, muzyka nas porusza²⁰⁶. I nie widzę powodu, aby się tutaj powtarzać. Nie zamierzam jednak pozostawić czytelnika w konsternacji i zawieszeniu, a także (z pewnością) w sceptycznym zwątpieniu. Zamierzam zakończyć ten rozdział, przedstawiając w najkrótszy możliwie sposób przynajmniej zarys moich poglądów w tej sprawie.

10.

Myślę, że filozofia anegdotyczna nie jest najbardziej efektywnym sposobem przekonywania zawziętych. Sądzę jednak, że może to być najbardziej bezpośredni sposób, aby pokazać, co mam na myśli.

Słuchałem niedawno nagrania wspaniałego *Ronda* (K. 511) Mozarta. Dość długo do niego nie wracałem, podobnie jak do innych utworów Mozarta. Być może z tego powodu byłem bardziej niż zwykle oczarowany przez muzykę, ponieważ słuchałem jej świeżymi uszami. Moja znajoma, która weszła do pokoju, stanęła podobnie zaabsorbowana. Kiedy wszystko się skończyło, powiedziała coś takiego: „To jest tak piękne, że niemal chce się płakać”. Poczuję u siebie podobne odczucia. Było dla mnie jasne, że obydwójce zostaliśmy bardzo głęboko poruszeni przez to, co usłyszeliśmy. Ale – i tutaj sprawa najważniejsza – było dla nas obydwójga zupełnie jasne, co nas tak poruszyło – piękno muzyki. Jest to bardzo znaczące, ponieważ *Rondo a-moll* jest szczególnie nasycone wyraźną melancholią. Żadne z nas nie pomyślało jednak, że jesteśmy pełni smutku. To niewypowiedziane piękno muzyki Mozarta poruszyło nas tak głęboko; nie zostaliśmy wypełnieni smutkiem, choć był to smutny utwór.

Chętnie zostawiłbym tak tę kwestię. Muzyka porusza nas przez swoje (postrzegalne) piękno. Cóż więcej można tu powiedzieć. Czy nie wiedzieliśmy tego zawsze? Spróbuję jednak antycypować niektóre pytania, bazując na doświadczeniach, które zdobyłem, wyrażając te poglądy publicznie.

²⁰⁶ Na ten temat zob. Peter Kivy, *How Music Moves*, w: *What is Music?: An Introduction to the Philosophy of Music*, ed. Philip Alperson, Haven, New York 1988; idem, *Music Alone*, op. cit., rozdz. VIII.

Jaka *jest* emocja, którą ewokuje piękno muzyczne? Nie jest to gniew, smutek ani nic podobnego. Jak można to nazwać?

Można by odpowiedzieć, ryzykując, że będzie to brzmiało tajemniczo, iż jest to emocja bezimienna. Co w tym tajemniczego? Czy naprawdę wszystkie nasze emocje potrzebują nazw? Jeśli potrzebujecie nazwy, nazwijmy ją muzycznym ożywieniem, muzycznym entuzjazmem – lub po prostu opiszmy ją jako bycie poruszonym przez piękno muzyki.

Czy twierdzę wobec tego, że istnieje jakaś specjalna emocja muzyczna podobna do „emocji estetycznej” Clive’a Bella? Bell powiedział: „Wszyscy wrażliwi ludzie zgadzają się, że istnieje szczególna emocja wywoływana przez dzieła sztuki”²⁰⁷. Czy twierdzę coś podobnego na temat muzyki i emocji, które wywołuje?

Cóż, oczywiście twierdzę, że istnieje „szczególna” emocja muzyczna, ale tylko w najbardziej łagodnym, nominalistycznym sensie. Kiedy jestem poruszony pięknem muzyki, doświadczam „jakiejś” emocji, w tym po prostu tego, że jestem poruszony raczej pięknem muzyki niż pięknem czegoś innego. Nie ma w tym nic bardziej „metafizycznego” niż w stwierdzeniu, że istnieje szczególna emocja botaniczna, a więc emocja, której doświadczam, kiedy jestem poruszony pięknem jakiejś rośliny czy kwiatu.

Czy oznacza to, że wszyscy odczuwamy „tę samą” (rodzaj, nie egzemplarz) emocję, kiedy jesteśmy poruszeni przez piękno *Ronda a-moll* Mozarta? I kiedy jestem poruszony przez piękno *Ronda a-moll*, to czy odczuwam tę samą emocję (rodzaj, nie egzemplarz), którą odczuwam, kiedy jestem poruszony przez piękno walca Johanna Straussa?

Są to pytania niegroźne. Odpowiedź na drugie z nich to równie niegroźne „tak i nie”. Takiej samej odpowiedzi udzieliłbym, gdyby ktoś zapytał mnie, czy miłość do psa jest taka sama jak miłość do syna czy córki. Jest to ta sama (rodzaj, a nie przypadek) emocja: *miłość*. Ale oczywiście zupełnie inaczej jest kochać swoje dziecko niż swojego psiaka. Mógłbym wprawdzie próbować opisać, jakie to „uczucie”, kochać raczej jedno niż drugie, ale czy nie bardziej bezpośrednim i bardziej przystępnym sposobem rozróżnienia tych dwóch rodzajów miłości byłoby po prostu rozróżnienie ich przedmiotów? Czy nie jest tak, że wszystko staje się jasne, kiedy mówię, że przedmiotem mojej miłości jest stworzenie, które daje mi łapę za herbatnika, lub to, które z pamięci recytuje *Kiedy byliśmy bardzo młodzi*?²⁰⁸ I czy nie rozróżniam adekwatnie

²⁰⁷ Clive Bell, *Art*, Capricorn Books, New York 1958, s. 17.

²⁰⁸ Alan Alexander Milne, *Kiedy byliśmy bardzo młodzi*, przeł. Zofia Kierszys, Egmont Polska, Warszawa 2013 (przyp. tłum.).

moich emocji, kiedy mówię, że jestem poruszony przez intensywną namiętność i wspaniałe poczucie równowagi w późnych mollowych dziełach Mozarta lub przez urok belle époque i przepych utworów Straussa? Jedna emocja, dwie emocja: otóż właśnie.

Jeśli jednak rozróżniamy sposób, w jaki jesteśmy poruszani przez muzykę, rozróżniając dzieła, które nas poruszają, to rozróżniamy je także ze względu na to, co szczególnego jest w każdym dziele, które w danym czasie nas porusza. Mówiłem, że porusza nas „piękno” dzieła. Bez wątplenia jednak słuchacze różnią się ogromnie w swoim muzycznym wyrafinowaniu i podczas gdy Smitha może poruszać płynąca melodia *Impromptu* Schuberta, Jones, z jej schenkerowskim zmysłem analizy, może zostać poruszona przez to, co postrzega jako odważną strukturę harmoniczną. Każdy, oczywiście, poruszony zostaje przez „ten sam” przedmiot: piękno *Impromptu*. Jednak każdy jest również, jeśli sięgniemy po inny rodzaj opisu, poruszony przez całkiem inny przedmiot intencjonalny – Smith przez piękną melodię, a Jones przez piękną strukturę harmoniczną ujętej w odpowiednio techniczny schenkerowski opis.

Wobec tego odpowiedź na nasze pierwsze pytanie jest taka, że nasze indywidualne reakcje emocjonalne na ten sam utwór muzyczny są tak różne, jak przedmioty intencjonalne naszych emocji lub, innymi słowy, tak różne, jak opisy, zgodnie z którymi postrzegamy muzyczne piękno utworu, lub, by ująć to jeszcze prościej, tak różne, jak różnie je słyszymy.

Jak już wspomniałem, w innym miejscu napisałem dość dużo na temat tego, jak porusza nas muzyka, i mogę już tylko odesłać czytelnika do tej pracy. Chciałbym uczynić tak jasnym, jak to tylko jest możliwe, że zaprzeczenie, iż muzyka wywołuje codzienne emocje, to jedno twierdzenie, a zaprzeczenie, iż muzyka porusza emocje w słuchaczach, to drugie, całkowicie inne twierdzenie. Pierwsze uważam za prawdziwe, drugie – za fałszywe. Druga część *Eroiki* nie zasmuca mnie, a jednak jest smutna i jednak mnie porusza.

przekład Małgorzata A. Szyszkowska

Formalizm i uczucia

1.

Kiedy napisałem *The Corded Shell*, ostatnią rzeczą, która zaprzętała mi umysł, była kwestia implikacji, jakie moje poglądy na ekspresję muzyczną będą mieć dla ogólniejszej „filozofii muzyki”. Nie miałem wówczas takiej filozofii, choćby w najmglistszym zarysie, i bez wątpienia nie planowałem wypracowania takowej. Dostateczną beczelnością zdawała mi się myśl, że miałem cokolwiek do powiedzenia na temat muzyki i emocji, kwestii sięgającej korzeniami aż do Platona i Arystotelesa – to jest do królestwa nieśmiertelnych. Wszystko, co posiadałem, to własny smak muzyczny i szereg tułających się po głowie intuicji filozoficznych, które razem wzięte ledwo składały się na coś, co nazwać by można „stanowiskiem filozoficznym”.

Cztery książki później, ku własnemu zaskoczeniu i zadowoleniu, odkryłem, że osiągnąłem coś na kształt „filozofii muzyki”. Nie „system” filozoficzny, ale przynajmniej pewną ogólną ideę, jak rzecz powinna wyglądać. Większość ludzi, którzy słyszeli moje poglądy na muzykę instrumentalną i czytali *The Corded Shell*, znają moją koncepcję ekspresji muzycznej – większość tych ludzi zdziwi się na wieść, że jestem formalistą w stylu Hanslicka. Tak jest w istocie, ale z zastrzeżeniem. Formalizm bowiem zasadniczo rozumiany jest jako teza przecząca, że muzyka, w jakimkolwiek istotnym znaczeniu, ma zdolność wyrażania emocji; głównym zaś celem *The Corded Shell* była obrona teorii, że muzyka może być ekspresywna (*be expressive*), i próba wyjaśnienia, w jaki sposób. Moim zdaniem nie ulega wątpliwości, że Hanslick zaprzeczał, jakoby muzyka mogła być ekspresywna (*be expressive*)²⁰⁹, a odrzucenie muzycznej

²⁰⁹ Moja interpretacja Hanslicka w tym względzie nie jest w żadnym razie bezsporna. W tej sprawie por. Peter Kivy, *What Was Hanslick Denying?*, „The Journal of Musicology” 1990, Vol. 8, No. 1, s. 3–18. Por. też wstęp tłumacza, Geoffreya Payzanta, w: Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*, Hackett, Indianapolis 1986.

Na ten temat por. też Krzysztof Gućzalski, *Co, w gruncie rzeczy, podwazywał Hanslick?*, w: *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. Anna Chęćka-Gotkowicz, Maciej Jabłoński, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2015, s. 307–322 (przyp. tłum.).

ekspresji emocji uchodzi zasadniczo za artykuł formalistycznej wiary. To zaś naturalnie zaskakuje wszystkich, którzy znają moje wcześniejsze prace o ekspresji muzycznej i nagle natrafiają na apologię formalizmu w odniesieniu do muzyki instrumentalnej.

Mój narastający formalizm nie jest jednak dla mnie zaskoczeniem. W *The Corded Shell* konsekwentnie powstrzymałem się od jakiejkolwiek próby nadania semantycznej bądź przedstawieniowej interpretacji ekspresywnym własnościom muzyki, zaprzeczając zarówno temu, jakoby muzyka z konieczności przedstawiała emocje, którymi jest nacechowana wyrazowo (*is expressive of*), jak również temu, aby muzyka była „o” emocjach, którymi jest nacechowana (tak jak i oblicze bernardyna nie jest „o” smutku). I chociaż w *Sound and Semblance* [Dźwięku i podobieństwie] broniłem poglądu, że istnieje muzyka przedstawiająca, to oczywiście nie twierdziłem, że *wszelka* muzyka ma charakter przedstawiający. I to właśnie w odniesieniu do nieprzedstawiającej muzyki „czystej” jestem formalistą. Pewna niewielka, choć niemożliwa do pominięcia, liczba dzieł muzyki instrumentalnej i wokalne w nowożytnej tradycji Zachodu ma charakter przedstawiający; jeszcze mniejsza, choć wciąż niepozbawiona znaczenia, liczba utworów instrumentalnych w tejże tradycji ma charakter nie tylko przedstawiający, ale i narracyjny. Zasadnie można twierdzić, że cała muzyka nowożytnej tradycji Zachodu, o ile jest tonalna, jest też i ekspresywna, przynajmniej do pewnego stopnia. Tam, gdzie muzyka ta towarzyszy tekstowi albo w sposób jasny ma charakter przedstawiający lub narracyjny, własności ekspresywne mają dość oczywistą funkcję. Nie trzeba filozofa, by pojąć, że ponurą scenę najlepiej przedstawią w muzyce ponure zwroty melodyczne, a radosny tekst wypadnie najlepiej przy towarzyszeniu takichże tonów. Rola własności ekspresywnych w przedstawianiu i wydatnianiu uczuć wyrażonych w tekście jest zasadniczo jasna, choć działające tu mechanizmy mogą wymagać wyłożenia²¹⁰.

Dopiero w przypadku muzyki „czystej”, instrumentalnej, pozbawionej tekstu, tytułu czy programu obecność własności ekspresywnych wymaga wytłumaczenia. Jest tak zarówno na gruncie wzbudzeniowej teorii ekspresji muzycznej, jak i na gruncie teorii kognitywnej, teorii własności, jakkolwiek problem ten ukazuje odmienne oblicze w kontekście każdej z tych dwóch teorii. Problem ten jest przedmiotem niniejszego rozdziału.

²¹⁰ Na temat moich poglądów w tej sprawie por. Peter Kivy, *Sound and Semblance*, op. cit.

2.

Na początku poprzedniego rozdziału napisałem, że ostatnie próby obrony wzbudzeniowej teorii ekspresywności muzycznej (*arousal theory of musical expressiveness*) stawiały sobie jeden lub oba z następujących celów: wyjaśnić, *jak* muzyka wzbudza codzienne emocje, oraz wyjaśnić, *w jakim celu* tego dokonuje. W poprzednim rozdziale zajmowałem się pierwszym z tych dwóch aspektów. Teraz przyszedł czas na rozważenie drugiego.

Jak mamy rozumieć sens i uzasadnienie pytania: „W jakim celu muzyka wzbudza emocje?”. Uzasadnienie jest, moim zdaniem, następujące: przedmiotem kontrowersji jest kwestia, czy muzyka jest ekspresywna z racji tego, że wzbudza zwykle emocje, czy też nie. Skoro tak, to ktoś mógłby podnieść argument, że jeśli muzyka w istocie wzbudzałaby takie emocje, jak strach, gniew i smutek, to słuchanie muzyki czasami sprowadzałoby się do bezinteresownego sprawiania sobie bólu przez słuchacza.

Doświadczenie strachu, gniewu i smutku – nazwijmy je za Jerroldem Levinsonem „emocjami negatywnymi” – jest przecież bolesne, a przynajmniej nieprzyjemne. Absurdalne wydaje się też przypuszczenie, że ktoś mógłby z własnej, nieprzymuszonej woli, z entuzjazmem wręcz, dostarczać sobie doznań tak bolesnych czy nieprzyjemnych nie dla osiągnięcia jakiegokolwiek dalszej przyjemności czy korzyści. Jest więc argumentem przeciwko wzbudzeniowej teorii ekspresywności muzycznej, że jeśli teoria ta byłaby prawdziwa, to zmuszeni bylibyśmy rozumieć słuchaczy jako ściągających na siebie zupełnie bezinteresownie negatywne emocje. A contrario, argumentem na rzecz tej teorii byłoby podanie powodów takiego zachowania, to jest pożytku albo przyjemności płynących z wywoływania negatywnych emocji przez muzykę. Z tego też powodu możliwy cel wzbudzania negatywnych emocji przez muzykę staje się ważną kwestią dla wzbudzeniowej teorii ekspresywności muzycznej.

W tym miejscu nie możemy już po prostu odrzucić problemu negatywnych emocji w muzyce w sposób zaproponowany przez Radforda (rozważaliśmy go w rozdziale XIII), którego zdaniem nie stanowi to żadnej kwestii, skoro literatura także wywołuje negatywne emocje i nikomu nie przyjdzie do głowy robić z tego problem. Jeśli bowiem przyjrzymy się obu przypadkom bliżej, dostrzeżemy, że przypadek muzyki jest znacznie bardziej problematyczny niż przypadek literatury. W istocie jest to ta sama stara śpiewka: treść (w literaturze) a jej brak (w muzyce).

Pełne zdanie sprawy z roli negatywnych emocji w literaturze wymagałoby, w istocie rzeczy, stworzenia mniej lub bardziej całościowej filozofii tego

przedmiotu; na to oczywiście nie ma tu miejsca. Co jednak mogę zrobić, to podać kilka zdroworozsądkowych wyjaśnień roli bolesnych emocji w dobrze znanych każdemu dziełach literackich. Sens tego ćwiczenia polegałby na porównaniu łatwości, z którą można dokonać tych wyjaśnień w kontekście literackim, z trudnościami występującymi w przypadku ich muzycznych odpowiedników. Oto trzy znane przykłady.

- a) To oczywiste, że jedną z intencji przyświecających Harriet Beecher Stowe podczas pisania *Chaty wuja Toma* było wywołanie u ludzi szeregu dość nieprzyjemnych emocji; celem jej było wywołanie wstrząsu, bólu i oburzenia w czytelnikach, by popchnąć naprzód moralną i społeczną reformę. Być może Abraham Lincoln przesadził, gdy w momencie przedstawienia go autorce rzekł: „Ach, więc to pani jest tą małą kobietką, która napisała książkę, która wywołała tę wielką wojnę!”²¹¹. Bez wątpienia autorka *Chaty wuja Toma* nie zamierzała wywołać obywatelskiego buntu. Chciała jednak doprowadzić do buntu moralnego. Do jej instrumentarium należały także negatywne emocje wzbudzane przez jej sposób odmalowywania okrucieństwa owej „osobliwej instytucji” (niewolnictwa). Emocje negatywne mają w tym przypadku zupełnie jasną wartość na gruncie etyki konsekwencjalistycznej.
- b) Często mówi się, że dzieła fikcji literackiej – w każdym razie najlepsze z nich – dostarczają nam nie tylko rozrywki, ale i oświecenia. Ukazują nam nasz świat i nas samych. Wiele jednak w świecie i w nas jest rzeczy, których rozważanie nie jest miłe. Świat *Króla Leara* jest częścią naszego świata i nas samych. Ujawnione w nim prawdy boleśnie dają do myślenia. Nie możemy jednak osiąść wiedzy, jeśli odgradzimy się od niesionego przez nią bólu. Znowu więc nad wpisaną w literackie doświadczanie negatywnych emocji wartością ujemną przeważa dodatnia wartość instrumentalna zdobywania wglądu w ciemniejszą stronę życia dzięki obcowaniu z fikcją literacką.
- c) Z powodów wciąż niezmiennie zagadkowych jest w nas głęboko zakorzeniony głód słuchania i (w wieku, w którym się już umie czytać) czytania opowieści. Głód ten musi być stary jak ludzkość. Nie ulega, jak się zdaje, wątpliwości, że tam, gdzie są opowieści zdolne pochłonać uwagę dorosłych ludzi, muszą być wśród nich historie wzbudzające tak negatywne, jak i przyjemne emocje. Ujmując rzecz najprościej i najbardziej naiwnie: ciekawa historia musi mieć i dołki, i górki,

²¹¹ Anthony Newcomb, *Sound and Feeling*, op. cit., s. 620.

tak katastrofy, jak triumfy. Żeby żyć długo i szczęśliwie, trzeba najpierw doświadczyć jakiegoś nieszczęścia. Jest wręcz aksjomatem fikcji literackiej, że częścią czerpanej z lektury przyjemności jest przyjemność nadejścia „ratunku”. Zdarzenia poprzedzające jego nadejście muszą wywoływać strach, niepokój i pozostałe negatywne emocje. A zatem, znowu, jakakolwiek wartość ujemna nie wiązałaby się ze wzbudzaniem negatywnych emocji w ramach fikcji literackiej – zwrócona zostaje, i to z grubą nawiązką, przez głęboką i trwałą przyjemność, jaką sprawia nam samo opowiadanie. Dopóki wzbudzanie negatywnych emocji w literaturze jest niezbędnym warunkiem podtrzymującym zainteresowanie, przynajmniej u dorosłych, dopóty ma ono dodatnią wartość instrumentalną jako warunek sine qua non fikcji literackiej i rozkoszy, których nam ona dostarcza.

Śpieszę z wyjaśnieniem: nie zamierzam przypisywać tym znanym skądinąd usprawiedliwieniom roli negatywnych emocji w muzyce niczego ponad pewne wstępne prawdopodobieństwo. Mogą być one nawet całkowicie błędne: istnieją zresztą dobrze znane teorie literatury, które z całą stanowczością by je odrzuciły. Problem polega na tym, że zastosowanie tego samego eksperymentu wobec negatywnych emocji w muzyce nie daje nawet tak skromnych rezultatów. Jest tak dlatego, że muzyka od samego początku stanowi problem, ponieważ w żaden oczywisty sposób nie prezentuje treści – ani przedstawieniowej, ani propozycjonalnej, do której odwoływały się wszystkie trzy wyżej wymienione stanowiska. Przejdźmy więc dalej i zobaczmy, co można zrobić z kwestią negatywnych emocji w literaturze.

3.

Najbardziej dopracowaną i przekonującą próbę racjonalnego uzasadnienia faktu wzbudzania przez muzykę negatywnych emocji podjął Levinson. Nim jednak przejdziemy do tego uzasadnienia, a będzie ono pozostawać w centrum naszej uwagi, musimy najpierw zdać sobie zasadniczo sprawę z tego, dlaczego Levinson sądzi, że muzyka wzbudza emocje, oraz jaka, jego zdaniem, jest natura tychże emocji. Wszystkie te rozważania przenikają się bowiem, a prawdopodobieństwo (lub jego brak) Levinsonowskiego uzasadnienia dla wzbudzania negatywnych emocji przez muzykę nie może być rozważane w zupełnej izolacji od jego poglądów na emocje muzyczne i powodów, dla których sądzi, że muzyka je wzbudza (a nie tylko ukazuje je jako własności fenomenalne).

Levinsonowska obrona teorii emocjonalno-wzbudzeniowej (*emotive arousal theory*) wynika z przekonania, że muzyka nas porusza, a skoro tak jest,

to mamy tylko dwie możliwości: albo porusza w nas codzienne emocje (*garden-variety emotions*), albo też wzbudza w nas jakąś specjalną, specyficznie muzyczną emocję, jak chcieli Bell czy Gurney. Drugą możliwość uznaje Levinson za *prima facie* nieprawdopodobną: „Po prostu nie jest tak, że wszelka dobra lub imponująca muzyka wywołuje pojedynczą pozytywną emocję u słuchaczy”. Takie postawienie sprawy pozostawia miejsce jedynie dla poglądu pierwszego, że muzyka wzbudza codzienne emocje. „Wydaje mi się, że w istocie istnieją kompozycje zdolne, jeśli słuchać ich z szeregiem dopuszczalnych ze względów estetycznych nastawień, wywoływać w słuchaczu rzeczywiste uczucia zarówno pozytywne, jak i negatywne”²¹².

Powinno być najzupełniej jasne, że odrzucam ten sylogizm przeprowadzony wedle *modus tollendo ponens*, ponieważ po prostu zaprzeczam dysjunkcji zawartej w przesłance większej. Nie jesteśmy zmuszeni wybierać pomiędzy tym, czy muzyka porusza w nas gniew, lęk i tym podobne, czy też wywołuje w nas jakąś specyficznie muzyczną emocję (chyba że w zupełnie niegroźnym sensie tej drugiej możliwości). Istnieje trzecia możliwość, jak już to nam się udało zaobserwować; i nawet jeśli można by sprowadzić ją do stanowiska, że muzyka wzbudza w nas pewną specjalną emocję muzyczną, to w każdym razie byłaby to „specjalna emocja muzyczna” w sensie doskonale zrozumiałym, który niewiele miałby wspólnego z poglądami Bella czy też twierdzeniem, że „efekty wywoływane przez różne rodzaje muzyki [...] różnią się między sobą”²¹³.

Kolejnym, dodatkowym względem, który zdaje się skłaniać Levinsona ku stanowisku wzbudzeniowemu, jest fakt, że – po prostu – pogląd ten zdaje mu się ewidentny. Levinson odmalowuje nam postać człowieka, który siedzi naprzeciw odtwarzacza stereo: „Wygląda na zdenerwowanego, złołatego, od czasu do czasu wyrywa mu się westchnienie, a dreszcz przebiega jego ciałem”. Jakież inny można z tego zachowania wyciągnąć wniosek niż ten, że „to, czego doświadczył [ów człowiek], można – przynajmniej prowizorycznie – nazwać wielkim żalem, nieodwzajemnioną namiętnością, łzawą melancholią, tragiczną stanowczością i wściekłą desperacją”²¹⁴.

Oczywiście gramy tutaj fałszywymi kośćmi, bo Levinsonowski słuchacz, którym targają wspomniane pasje, nie przypomina ani na jotę żadnej ze znanych mi istot ludzkich. Jest, zdaje mi się, czystym wytworem wyobraźni Levinsona (czy też może Diderota?). Jeśli w rzeczywistości podobne zacho-

²¹² Jerrold Levinson, *Music and Negative Emotion*, „Pacific Philosophical Quarterly” 1982, Vol. 63, No. 4, s. 329.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Ibidem, s. 327.

wania i mimika twarzy słuchaczy muzyki byłyby powszechnie obserwowane – mielibyśmy przynajmniej jakieś podstawy, by sądzić, że muzyka wzbudza codzienne emocje. Tak jednak nie jest, a wizja nakreślona przez Levinsona z góry przesądza sprawę, w której rozwikłaniu miała pomóc; ponadto, o czym się wkrótce przekonamy, gdyby takie zachowania obserwowano powszechnie, stałoby to w sprzeczności z poglądem samego Levinsona na to, jakiego typu przedmiotami są „emocje” wzbudzane przez muzykę.

4.

Nie bez znaczenia jest sugestia Levinsona, byśmy jedynie „prowizorycznie” opisywali jego wyimaginowanego słuchacza, jak gdyby był targany zwykłymi emocjami. Levinson zdaje sobie bowiem doskonale sprawę, że nie może to być prawdą w sensie dosłownym i to z wysoce wiarygodnego powodu, znającego już dobrze czytelnikom tych stron. Muzyka po prostu nie jest w stanie dostarczyć nam przekonań, które umożliwiają pełnokrwiste emocje, nie może też dostarczyć przedmiotów tychże emocji. Jak ujmuje to Levinson:

Standardową odpowiedzią emocjonalną na dzieło muzyczne [...] nie jest, prawdę mówiąc, pełnowymiarowa emocja. Jest tak przede wszystkim dlatego, że muzyka nigdy nie dostarcza stosownego przedmiotu, na który emocja mogłaby być nakierowana, ani też nie wytwarza związanych z nim przekonań, pożądań czy postaw, w których zawiera się esencja danej emocji.

Nie mamy więc, według Levinsona, myśleć o emocjach wywoływanych przez muzykę jako o emocjach pełnowymiarowych: „emocjonalną reakcję na muzykę [...] powinno się rozumieć jako pewne doświadczenie wywołane w słuchaczu, które zawiera w sobie owo charakterystyczne odczucie danej emocji, ale które nie zawiera w sobie tej emocji samej w całości jako takiej”²¹⁵. Wobec braku stosownych przekonań, pragnień i przedmiotów – to nic dziwnego, że emocjom muzycznym brakuje jakichkolwiek praktycznych konsekwencji. „Rozzłoszczony” przez muzykę nie przypuszczam na nikogo ataku (kogo miałbym uderzyć i dlaczego?); „owo osłabianie komponentu kognitywnego w emocjonalnej reakcji na muzykę zasadniczo skutkuje zahamowaniem najbardziej charakterystycznych zachowań i znaczącym ograniczeniem tendencji behawioralnych”²¹⁶. Nie ma już przedmiotów emocji; nie ma też przekonań; nie ma zachowania – subtelny destylat, z którym zostajemy, to, jak można się domyślić,

²¹⁵ Ibidem, s. 332.

²¹⁶ Ibidem.

czcze odczucie. „Jeśli muzyka w sposób nieunikniony nie jest w stanie wywoływać poprzez swoje własne oddziaływanie właściwej, osadzonej w kontekście *emocji* smutku, to część muzyki wciąż zdaje się w pełni zdolna do wywoływania przynajmniej charakterystycznego uczucia smutku”²¹⁷.

Ów zahamowany rodzaj emocji, o którym mówi Levinson, natychmiast rodzi pytania. Pierwsze z nich, noszące jawne znamiona argumentum ad hominem, ujawnia bardzo dobrze, jak sędzę, kłopoty, w jakie wpada się natychmiast po przyjęciu jakiegokolwiek formy teorii wzbudzeniowej. Dość przypomnieć Levinsonowskiego wyimaginowanego słuchacza: „Wygląda na zdenerwowanego, zbolatego, od czasu do czasu wyrывa mu się westchnienie, a dreszcz przebiega jego ciało”. Przedmiotem opisu są tu charakterystyczne symptomy i sposoby wyrażania negatywnych emocji. Ale wyrażanie czy okazywanie emocji poprzez gest, wypowiedź czy mimikę twarzy – nie mniej niż aktywniejsze sposoby wyrażania tychże emocji, takie jak uderzanie kogoś w złości, kojenie depresji wycieczką do Paryża, oświadczenie się na fali uczuć miłosnych – to behawioralne reakcje na pełnowymiarowe emocje, ukierunkowane na bardzo konkretne i praktyczne cele. Mówiąc bez ogródek, człowiek wygląda na zbolatego, wzdycha, żeby go zauważono, żeby zyskać współczucie innych, żeby otrzymać pomoc. Trudno wyobrazić sobie kogoś o zbolałym wyglądzie czy wzdychającego – a w tym przypadku są to, koniec końców, niewerbalne sposoby użalania się nad swoim losem – jeśli osoby tej w rzeczywistości nie dotyczy opłakany los, nie ma ona żadnego przedmiotu własnych żalów ani żadnego przekonania, że jest w rozpaczliwej sytuacji. Jest tak nawet wtedy, gdy człowiek ma zbolaty wygląd czy wzdycha w samotności.

Nie sędzę, że Levinson może mieć i jedno, i drugie. Nie sędzę, że może nas z jednej strony zmuszać do przyjęcia poglądu, iż muzyka wzbudza coś w rodzaju codziennych emocji, powodując wzdychanie i dreszcze wstrząsające wyglądającymi na zbolałych słuchaczami, a z drugiej strony upierać się, że te same emocje są w istocie odarte z praktycznych konsekwencji ze względu na ich wynikającą z natury rzeczy bezprzedmiotowość i idący z nią w parze brak przekonań, które skutkować mogłyby działaniem; jest tak dlatego, że owe wzdychania, dreszcze i zbolaty wygląd są, i to w sposób konieczny, skutkami pełnokrwistych emocji, włącznie z ich przedmiotami oraz towarzyszącymi im przekonaniem i pragnieniami. Trzeba – śmiem twierdzić – odrzucić koncepcję owego wzdychającego, wstrząsanego dreszczami i wyglądającego na zbolatego słuchacza. Wówczas wszystko to, co jeszcze zdawałoby się przekonywać nas,

²¹⁷ Ibidem.

że muzyka wzbudza cokolwiek w rodzaju codziennych emocji, okazałoby się fałszywą wśród możliwych odpowiedzi: że muzyka nie może poruszać nas w ogóle, że wzbudza w nas „specjalną emocję muzyczną” (w niedobrym sensie tego słowa) albo że porusza nas, wzbudzając coś w rodzaju złości, strachu, smutku i tak dalej.

Levinsonowskie emocje przytępione, jeśli w ogóle coś takiego istnieje, rodzą jeszcze jedną trudność, przynajmniej w takim kształcie, w jakim je sobie wyobrażam: kryterium umożliwiające rozróżnianie ich między sobą wyparowuje w procesie ich „przytępienia”. Zaraz wytłumaczę, co mam na myśli. Jeśli jestem zdenerwowany i napięty przed wygłoszeniem wykładu – samo „czyste odczucie” (*raw feel*), odczuwalna zawartość tej emocji zdaje się być przede wszystkim jakimś uciskiem w okolicach klatki piersiowej, rodzajem wierzącego odczucia na dnie żołądka i podwyższonym tętnem. Ale ten sam zestaw odczuć towarzyszy mi w porywach miłości i erotycznego napięcia. Co więcej – ten sam zestaw odczuć jest w pierwszym przypadku zdecydowanie nieprzyjemny, a w drugim – zdecydowanie przyjemny. Różnica pomiędzy oboma stanami, pierwszym nieprzyjemnym i drugim przyjemnym, nie może zatem oczywiście tkwić w jakiejś różnicy pomiędzy owymi subiektywnymi „odczuciami”, ponieważ są one – na mocy naszej hipotezy – takie same. W istocie, jak sądzę, każdy zgodziłby się z takim postawieniem sprawy, że to odpowiadające tym dwóm stanom przedmioty, pragnienia i towarzysząca im struktura przekonań muszą być tu czynnikiem różnicującym. Słowem: zdecydowanie nieprzyjemnie jest wyobrażać sobie wszystkie możliwe sposoby skompromitowania się w oczach audytorium, przed którym zaraz mam wystąpić, tak jak niewątpliwie przyjemnie jest wyobrażać sobie scenę miłosnych i cielesnych rozkoszy, którym oddać mam się z obiektem moich uczuć. To zatem owe przedmioty, pragnienia i przekonania sprawiają, że *te same odczucia* są w pierwszym przypadku strachem, w drugim zaś – miłosnym zapałem.

Jeśli tak jest – trudno znaleźć to, co czyniłoby muzycznie wzbudzone odczucia odczuciami miłosnymi albo odczuciami strachu. Muzyka bowiem, wedle Levinsona, jedynie te odczucia wzbudza, nie może jednak, na mocy naszej hipotezy, dostarczać przekonań, przedmiotów i pragnień, które mogłyby te odczucia od siebie odróżniać. Koniec końców i narkotyk mógłby wzbudzić, jak wolno przypuszczać, ucisk w piersi, wiercenie w żołądku, przyspieszone bicie serca – te same symptomy, które wywołuje perspektywa możliwej porażki lub oczekiwanie cielesnej rozkoszy. Jednak tylko odpowiednie przekonania, pragnienia i przedmioty mogą uczynić tego rodzaju odczucia strachem lub miłością erotyczną. Muzyka, o ile dobrze rozumiem Levinsona,

może zdziałać, według jego stanowiska, nie więcej niż ów narkotyk. Czy jednak może osiągnąć chociaż tyle? To pytanie prowadzi nas do przemyślenia ostatniej trudności, którą sprawia nam Levinson.

Nawet jako zupełni laicy jesteśmy w stanie wyrobić sobie opinię, w jaki sposób narkotyk mógłby wywoływać rodzaje odczuć i doznań cielesnych, które za Levinsonem można by nazwać „charakterystycznym odczuciem pewnej emocji, które jednak pozbawione jest tej emocji w całości jako takiej”. Nie mam pojęcia, jak muzyka miałaby tego dokonać. Co więcej – żaden ze znanych mi autorów piszących na ten temat nie podaje tu możliwego do przyjęcia rozwiązania. Z tego, co mi wiadomo, nie ma żadnych danych skłaniających do myślenia, że muzyka może tego dokonywać, że tego dokonuje ani jak miałaby to czynić. Nie mówię, że tak nie jest albo być nie może – po prostu nie wiemy, jak muzyka miałaby tego dokonywać, ani dowodów na to, że tego dokonuje. Ostatecznie jest wciąż *możliwe*, że muzyka jest do tego zdolna, a nawet że tak działa. Tę to możliwość spróbujemy teraz wysondować. A raczej: jedną z jej implikacji. Bo jeśli muzyka jest w stanie wzbudzać coś choćby zbliżonego do codziennych emocji, to wypadałoby założyć, że jest w stanie wywoływać emocje tak przyjemne, jak nieprzyjemne. I tu właśnie leży problem, któremu się przyglądamy. Jak ujął to Levinson: „Co mogłoby skłonić osobę zdrową na umyśle, by świadomie sprowadzać na siebie okazję do rzekomo bolesnych doświadczeń?”²¹⁸.

5.

Levinson wylicza nie mniej niż osiem *możliwych* „satysfakcji” (jak je czasami nazywa) wynagradzających nam doświadczanie negatywnych emocji, które – jak przypuszcza – czasami wywoływane są przez muzykę. Podkreślam przy tym ową „możliwość”, jedynie tyle bowiem, moim zdaniem, udało się Levinsonowi w tej sprawie dowieść. Wykazał on mianowicie, że doświadczanie negatywnych emocji rzekomo wywołanych przez muzykę mogłoby nieść ze sobą pewne korzyści, które zresztą wylicza. Tymczasem jednak, jak pokażę odnośnie do każdego przypadku poza jednym, nie ma cienia dowodu na to, że słuchanie muzyki w istocie te korzyści przynosi. A jeśli tak jest, to nie ma i cienia dowodu na to, że wzbudzanie przez muzykę codziennych emocji w słuchaczach – czemu notabene ja przeczę, a co utrzymuje Levinson – mogłoby do tych korzyści prowadzić.

²¹⁸ Ibidem, s. 327.

Pierwsze dwie z owych możliwych satysfakcji nie są u Levinsona niczym oryginalnym. „Pierwszą z nich jest Goodmanowska obserwacja, że odpowiedź emocjonalna ułatwia nam uchwycić, ocenić i opisać ekspresję dzieła muzycznego”; a „drugą jest Arystotelesowy element katharsis”²¹⁹.

Trudno w sposób adekwatny rozpatrywać tezę Goodmana poza bardzo złożonym kontekstem jego własnych poglądów na sztukę, których części nie podzielam. Jeśli jednak sformułować ją dosyć szeroko, wtedy zdaje mi się ona całkowicie możliwa do przyjęcia w kontekście moich własnych poglądów na to, jak muzyka jest ekspresywna (*is expressive*) i jak muzyka porusza. Goodman pisze:

Drętwota emocjonalna staje tu na przeszkodzie [doświadczeniu estetycznemu] w sposób tak ostateczny, jeśli nie wręcz w sposób tak zupełny, jak ślepotą czy głuchotą. Bo i uczucia wykorzystywane są nie tylko do rozpatrywania zawartości emocjonalnej dzieła. Emocje w doświadczeniu estetycznym są środkiem rozpoznawania, jakie własności przysługują danemu dziełu i jakie emocje ono wyraża²²⁰.

Jeśli przetłumaczyć to na moje – nie mam absolutnie nic przeciwko takiemu postawieniu sprawy. Bycie *poruszonym* przez muzykę, w moim rozumieniu, z konieczności wciąga słuchacza jeszcze bliżej i głębiej, ujawniając mu pełniej jej własności, nie wyłączając, rzecz jasna, własności ekspresywnych. I odwrotnie: w miarę coraz głębszego zaśłuchania w dziele muzycznym, jeśli okaże się ono godne naszych poznawczych zachodów, pogłębi się i zaangażowanie emocjonalne słuchacza. Na mój własny więc sposób mogę w zupełności przyjąć pogląd Goodmana, że czucie i postrzeganie oddziałują na siebie, wzajemnie się potęgując.

Katharsis stanowi jednak kwestię osobną. Zdaje mi się czymś dość niezwykłym to, że Levinson przedstawia rzekomy efekt katartyczny muzyki jako pogląd zastany, nie bardziej kontrowersyjny niż grawitacyjne przesunięcie ku czerwieni czy toksyczność azbestu.

Nikt zdaje się nie zaprzeczać – pewnym tonem stwierdza Levinson – że mroczna muzyka może mieć działanie terapeutyczne na tej [katartycznej] zasadzie [...] zaśługą, powiedzmy, żalu jako odpowiedzi na muzykę jest to, że pozwala słuchaczowi

²¹⁹ Ibidem, s. 337–338.

²²⁰ Nelson Goodman, *Languages of Art*, op. cit., s. 248.

wyrzucić z siebie w sposób kontrolowany pewną dozę szkodliwych emocji, którym podlega²²¹.

Skąd jednak u Levinsona tak niewzruszone zaufanie do zasady katharsis? To pytanie samo ciśnie się na usta. Czy jest choć cień dowodu, że słuchanie smutnej muzyki sprawia, że stajemy się mniej smutni albo że uczy nas lepiej radzić sobie ze smutkiem? Czy są jakiekolwiek dowody na to, że ludy wsłuchane w muzykę wyrażającą „mroczne” emocje są emocjonalnie zdrowsze od tych, którym jest ona obca? (Romans nazistów z muzyką Wagnera zawsze nasuwa się na myśl, gdy przychodzi rozważać tak nieuchwytną zależność). Levinson mówi nam, że muzyka pozwala pozbyć się szkodliwych emocji, tonem tak oczywistym, jakby sugerował, że zjawisko to daje się zaobserwować nie gorzej niż działanie aspiryny na ból głowy. Wiemy jednak, że nie jest to prawda; że jest to teza – w najlepszym razie – wysoce sporna. Nie twierdzę, że to rzecz zupełnie niemożliwa. Obstawiałbym jednak, że koncepcji tej brakuje empirycznego oparcia. W miarę postępu niniejszej dyskusji postaram się zasugerować, co można począć z implikacjami tego i pozostałych stwierdzeń Levinsona na temat satysfakcji (*rewards*), którą czerpać można z negatywnych emocji muzycznych.

6.

Trzy pożytki z negatywnych emocji w muzyce wywieść można, według Levinsona, z faktu, że, jak już słyszeliśmy, „emocjonalne reakcje na muzykę zazwyczaj *pozbawione są jakichkolwiek życiowych konsekwencji*”. Są to, według jego terminologii, „pożytki z radości, rozumienia i utwierdzenia w pewności siebie”²²².

Pożytkiem z radości w wyobrażeniu Levinsona jest coś w rodzaju rozsmakowania się w „czuciach” danej emocji („możemy podejść do nich jak kiperzy, którzy próbują rozkoszy różnych roczników win”), co umożliwia brak bolesnych konsekwencji praktycznych takiego „smakowania”. Oczywiście stąpamy tu po grząskim gruncie, czego Levinson jest doskonale świadom; jest bowiem prawie niemożliwe do pojęcia, jak to jest doświadczać emocji „bolesnej” – nie doświadczając jednocześnie samego bólu. Wyznacza cienką granicę:

Nie chodzi o to, by twierdzić, że czyste czucia nie mają w sobie nic nieprzyjemnego. Jeśli same w sobie pozbawione byłyby negatywnego tonu, trudno byłoby je

²²¹ Jerrold Levinson, *Music and Negative Emotion*, op. cit., s. 338.

²²² Ibidem.

nazwać negatywnymi. Ale w oderwanym kontekście odbioru muzyki – możliwe staje się smakowanie uczucia, jego wyjątkowego charakteru, ponieważ oszczędzono nam dodatkowej przykrości towarzyszącej jego występowaniu w życiu²²³.

Jestem nawet skłonny przystać na to, że może istnieć zjawisko takie jak „kosztowanie tego, co bolesne”, gdy człowiek czuje się „bezpieczny” od [realnej] krzywdy (choć stanowisko to rodzi cały szereg dobrze znanych problemów). Myśl jednak, że istnieje rodzaj doświadczenia muzyki, który podpadałby pod opisany tak typ – zdaje mi się niemal nieprawdopodobna. Bez wątplenia rozsmakowujemy się w słyszalnych jakościach kompozycji muzycznych, wliczając w nie jakości ekspresywne tak negatywne, jak pozytywne; ale żebyśmy kosztowali naszych doświadczeń muzycznych w sposób, że tak powiem, refleksyjny – to zdaje mi się, w najlepszym razie, ledwo możliwe. Bez wątplenia częścią naszego doświadczania muzyki jest kosztowanie jej jakości wyrazowych (*expressive qualities*). Ale kosztujemy owych jakości, nie zaś ich doświadczania, jako słuchacze muzyki, a nie parający się introspekcją psychologowie. Wszak o kimś, kogo pochłonęła introspekcja własnych stanów świadomości podczas słuchania muzyki, skłonni jesteśmy raczej myśleć, że stracił koncentrację, nie zaś, że ją właśnie zyskał. Levinsonowski opis emocjonalnych roczników win brzmi dla mnie dziwacznie – nie jako niemożliwy sposób doświadczania muzyki, jak przypuszczam, ale bardzo odległy od mojego własnego; nikomu też bym takiego sposobu nie polecał. Jest on *możliwy* – takie jest moje zdanie tak tu, jak w innych punktach.

Druga i trzecia Levinsonowska „nagroda” za przeżywanie negatywnych emocji rzekomo wywoływanych przez muzykę, a odartych z praktycznych konsekwencji, przekonań czy przedmiotów – sprowadzają nas, zgodnie z oczekiwaniami, na żyźniejszy i lepiej znany grunt dobrostanu emocjonalnego, edukacji i postępu – jak zwykle w dyskusjach nad kwestią katharsis. „Drugą satysfakcją, jaką niesie negatywna reakcja emocjonalna na muzykę dzięki jej wolności od kontekstów jest lepsze rozumienie stanu uczuciowego składającego się na daną emocję rozpoznaną [w dziele]”. Levinson przyznaje, że „jest niezwykle trudno stwierdzić, na czym polega wiedza o tym, jak czuje się określoną emocję”, ale zapewnia nas, że – na przykład – „można pogłębić i wzmocnić swój obraz tego, jak to jest czuć melancholię poprzez doświadczenie *Poco allegretto* z *III Symfonii* Brahmsa, albo jak to jest czuć beznadziejną namiętność w odpowiedzi na *Etiudę cis-moll* Skriabina”²²⁴.

²²³ Ibidem, s. 339.

²²⁴ Ibidem, s. 339–340.

Lecz znów, gdy zapytać o dowody na poparcie takich tez, zostajemy z niczym. Dwie możliwości, jakie by się tu rysowały, to, po pierwsze, że ludzie doświadczeni przez muzykę w sposób opisywany przez Levinsona mogą nam opowiedzieć, jak ich wyobrażenia o tym, jak to jest czuć daną emocję, pogłębiły się lub wzmocniły, albo, po drugie, że w ich życiu emocjonalnym przejawiać się będzie więcej dojrzałości, lepsza zdolność do radzenia sobie z emocjami „mrocznymi” i tak dalej. Innymi słowy, że dadzą nam – czy to słowem, czy uczynkiem – dowody na swe oświecenie.

Levinson z góry wykluczył pierwszą ewentualność, przestrzegając nas, jak słyszeliśmy, że „jest niezwykle trudno” (czytaj: „to niemożliwe”) stwierdzić, na czym polega taka wiedza, co powinno być wystarczającym powodem, by powziąć podejrzenie, że wiedza taka w ogóle nie istnieje. Co się zaś tyczy ewentualności drugiej – wszyscy wiemy (albo powinniśmy już na tym etapie rozważań wiedzieć), że, jak powiedziałem wcześniej, nie ma żadnych dowodów na większą dojrzałość emocjonalną, większą zdolność do radzenia sobie z negatywnymi emocjami (i im podobnymi) wśród słuchaczy tak zwanej muzyki „poważnej”. To nie znaczy, że tak nie jest; znaczy to, że niesłyszana pewność wyrażana przez Levinsona w sformułowaniach takich jak: „*To jasne*, że taka wiedza, czymkolwiek by była, może wzrosnąć wraz z doświadczeniami emocji przeżywanych podczas słuchania muzyki lub po nim”²²⁵ jest całkowicie nieuzasadniona i sprowadza się do energicznego wymachiwania rękami, niczego więcej.

„Trzecia z satysfakcji, o których była wyżej mowa, wiąże się bezpośrednio z poczuciem własnej wartości czy też poczuciem godności przyrodzonej istocie ludzkiej”. Znaczy to tyle, że

skoro muzyka ma moc wprowadzania nas w stany emocjonalne właściwe emocjom negatywnym bez wywoływania ich niechcianych życiowych konsekwencji, pozwala nam po części, w niedestrukcyjny sposób, upewnić się o głębi i szerokim spektrum naszej zdolności odczuwania²²⁶.

W miarę eskalacji stwierdzeń o „terapeutycznych” mocach muzyki rośnie podziw dla wyobraźni Levinsona, jak również, niestety, sceptycyzm wobec tychże. Czy wydział muzykologii zapewnia więcej poczucia własnej wartości i więcej dojrzałości emocjonalnej niż wydział fizyki? Jeśli poczucie własnej

²²⁵ Ibidem, s. 339 (wyróżn. P.K.).

²²⁶ Ibidem, s. 340.

wartości, mierzone „zdolnością do głębokiego odczuwania całego spektrum emocji”²²⁷, naprawdę zwiększałoby się w miarę słuchania muzyki, Edison okazałby się bez wątpienia większym dobrodziejem zdrowia psychicznego ludzkości, niż nam się dotąd zdawało, a epoka fonografu byłaby w o wiele mniejszym stopniu epoką niepokojów, niż nią w sposób oczywisty była. Stanowisko Levinsona jest w sposób monstrualny wręcz ekstrawaganckie. Bez wątpienia nie są też znane żadne fakty, które można by przywołać na jego obronę. Zostajemy więc, w najlepszym razie, z kolejną mglistą możliwością, czy raczej „nieprawdopodobieństwem”, zamiast wyjaśnienia.

7.

Pozostałe trzy korzyści, o których pisze Levinson, to, by przywołać jego słowa, „satysfakcje płynące z wyobrażania sobie poprzez utożsamienie, że znajdujemy się w danym stanie emocjonalnym w pełni, ale przy pełnej świadomości, że tak jednakowoż nie jest”²²⁸. Znaczy to tyle, że słuchacz doświadcza emocji obłąskawionych, pozbawionych praktycznych konsekwencji, i tak dalej, w rodzaju wyżej omawianych, ale poprzez proces utożsamiania się z..., o czym mowa będzie za chwilę, słuchacz wyobraża sobie to, o czym wie, że jest fałszem; że naprawdę doświadcza pełnowymiarowych emocji wraz z ich konsekwencjami – i tak dalej.

Jak dokonać czegoś takiego? Wedle Levinsona istnieją trzy sposoby zachodzenia tego zjawiska, odpowiadające trzem różnym „satysfakcjom” niesionym przez doświadczenie muzyki.

Pierwsza metoda polega na słuchaniu muzyki jako wyrazu (*expression*) emocji pewnego anonimowego aktanta (*agent*).

Jeśli na zasadzie empatii doświadczam uczuć desperacji i udręczenia, słuchając muzyki pełnej desperacji i udręki jako dynamicznie rozwijającego się wyrazu (*expression*) czyichś stanów desperacji i udręczenia, to mogę utożsamiać się z tym kimś i następnie wyobrażać sobie [...] że sam jestem zdesperowany czy udręczony²²⁹.

Tyle o emocjach. A gdzie satysfakcja? Znajdziemy ją, wedle Levinsona, w tym, że „emocja w kompozycji muzycznej, ze względu na jej budowę, tak często uderza nas jako rozwiązana, przemieniona albo pokonana, gdy wybrzmia

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Ibidem.

ostatnie takty muzyki”. I tak (mój przykład) desperacja i udręka – emocje negatywne – otwierające finał *I Symfonii* Brahmsa rozwiązują się we wspólnym temacie ostatniej sekcji w C-dur.

Utożsamiając w wyobraźni nasz stan emocjonalny z tym występującym w muzyce, wywodzimy z dobrze zbudowanej kompozycji poczucie panowania i kontroli nad – albo przynajmniej oswojenia z – emocjami, które w kontekście pozamuzycznym są w najwyższym stopniu przykre i nad którymi mamy nadzieję zapanować, gdyby przyszła na to pora²³⁰.

Drugą satysfakcję płynącą z wyobrażania sobie bycia dzięki muzyce w stanie rzeczywistego poddania się pełnowymiarowym emocjom oraz metodę, jak to zrobić, Levinson opisuje następująco:

Jeżeli słuchacz zaczyna postrzegać muzykę jako wyraz własnego aktualnego stanu emocjonalnego, muzyka zda się dobywać z niego samego, jakby wypływała z jego najskrytszego jestestwa. Wówczas staje się dla słuchacza czymś niezwykle naturalnym wrażenie mocy wyrazu – wolności i łatwości w uzewnętrznianiu i ucieleśnianiu tego, co się czuje [...] Nieprzyjemny aspekt niektórych emocji, które w wyobrażeniu przeżywamy dzięki muzyce, zostaje zrównoważony przez poczucie stosowności, wdzięku i blasku prezentacji, które przypisujemy danej emocji²³¹.

Wreszcie możemy przejść od wyobrażania sobie przeżywania emocji muzyki do wyobrażania sobie lub kontrfaktycznego przyjmowania, że przeżywa je kompozytor, a zatem do odczuwania wspólnoty (wyobrażonej) z drugim człowiekiem. To poczucie wspólnoty jest przyjemnym, błogim wręcz wybawieniem od samotności (i lęku przed solipsystyczną izolacją?), co więcej, kompensuje ból doświadczania czy też wyobrażania sobie, że się doświadcza emocji negatywnych. Levinson nadzwyczaj plastycznie przedstawia ostatnią z omawianych satysfakcji i odpowiadającą jej metodę:

Czasem jako słuchacze możemy przyjmować ekspresjonistyczne założenie, że emocje wyrażone w danym utworze należą do biografii kompozytora, wyobrażając sobie przy tym, iż ogarniają nas pełnowymiarowe emocje, które wzbudziła w nas muzyka. Jeśli tak czynimy, w istocie wyobrażamy sobie, że mamy udział w konkretnym doświadczeniu emocjonalnym drugiego człowieka, mężczyzny czy

²³⁰ Ibidem, s. 341.

²³¹ Ibidem.

kobiety stojących za muzyką, którą słyszymy [...] Poczucie intymnego kontaktu z umysłem i duszą drugiej osoby, poczucie, że nie jest się samemu we wszechświecie emocji – poczucie to wynagradza z nawiązką wszelkie możliwe przykre aspekty żalości, smutku czy złości, które sobie przy tym wyobrażamy jako przeżywane przez nas samych²³².

Te trzy typy satysfakcji, którą czerpać można z doświadczania negatywnych emocji w muzyce, można zaklasyfikować jako „instrumentalne” – przyczyniające się do tego, co z grubsza nazwać można „dobrostanem emocjonalnym”, który staje się ostateczną odpłatą za ewentualnie doznane przykrości. Satysfakcje, które omówimy teraz, można w przeciwieństwie do tamtych zaklasyfikować jako „autoteliczne”; są one, mówiąc słowami Addisona, „przyjemnościami wyobraźni”, przyjemnościami, które płyną bezpośrednio z doświadczania muzyki na szereg pełnych emocjonalnej wyobraźni sposobów. Jako takie są znacznie trudniejsze do opracowania, bo zdają się całkowicie niedowodliwe. Moglibyśmy zapytać w sprawie satysfakcji „terapeutycznych”: czy istnieje jakikolwiek dowód na to, że słuchanie muzyki ich dostarcza? Czy są jakiegokolwiek dowody na to, że ludzie słuchający muzyki nacechowanej wyrazowo negatywnymi emocjami cieszą się lepszym przystosowaniem emocjonalnym niż ci, którzy takiej muzyki nie słuchają? Odpowiedź brzmi oczywiście: „nie”, chociaż pytanie to nie jest bynajmniej pozbawione sensu. Można sobie nawet wyobrazić „badanie kliniczne” i stosowny raport na łamach „The New England Journal of Medicine”.

Jak jednak poradzić sobie z pytaniem o dowody na to, czy ludzie naprawdę *zażywają* muzyki na sposoby wyszczególnione przez Levinsona? Oczywiście istnieje wiele dowodów na to, że ludzie rozkoszują się muzyką nacechowaną wyrazowo negatywnymi emocjami. Jakich jednak dowodów spodziewać się możemy na poparcie reszty stanowiska Levinsona? On sam nie przedstawia żadnych. Trzeba by, jak przypuszczam, zacząć od przeglądu ostatnich trzech punktów, jeden po drugim, żeby przekonać się, czy stanowią one choćby możliwe sposoby korzystania z muzyki, a co dopiero sposoby rzeczywiste, godne polecenia czy szeroko rozpowszechnione.

8.

Pierwszy z tych trzech sposobów hedonistycznych (jeśli wolno mi tak je teraz nazwać) wymaga następujących okoliczności. Po pierwsze, muzyka musi

²³² Ibidem, s. 342.

wzbudzać w słuchaczu pewne odczucie emocjonalne, pozbawione wszelkich konsekwencji praktycznych i tak dalej. Dajmy na to – uczucie „lęku”. Po drugie, słuchacz musi wyobrażać sobie muzykę jako rozwijający się wyraz lęku przeżywanego przez jakiegoś aktanta. (Jak szczegółowo musimy wyobrażać sobie owego aktanta, by to wszystko zadziało?). Po trzecie, słuchacz musi utożsamiać się z wyobrażanym aktantem, który ze swej strony musi (to po czwarte) sprawiać, że słuchacz wyobraża się sobie w jego stanie emocjonalnym. Jeśli wszystkie te okoliczności się spełnią, wtedy istotnie przebieg muzyczny będzie, przynajmniej w niektórych wypadkach, skutkował tym, że wyobrażony lęk słuchacza znajdzie (w wyobraźni) swoje rozwiązanie – wtedy mianowicie, gdy muzyka „rozwiązuje się” (powiedzmy) z nacechowanych lękiem akordów zmniejszonych, chromatyki, tonacji minorowych na słoneczne brzmienia majoru diatonicznego. Słuchacz może wtedy czerpać satysfakcję z tego rozwiązania i kompensować nią sobie bolesne doświadczanie negatywnych emocji – w tym wypadku lęku – klepiąc samego siebie po plecach i myśląc: „Oto była moja emocja, oto jak z nią sobie poradziłem, oto co z niej zostało”²³³.

Przyznam, że zdaje mi się to zupełną fantasmagorią; to stanowisko wyssane z palca. Ale gdyby odsunąć na bok początkowe niedowiarstwo i zdumienie – czy jest to możliwy sposób odbioru muzyki? A jeśli tak, to czy odbieranie muzyki w ten sposób spełni postulaty Levinsona, to znaczy: czy dostarczy przyjemności z bolesnych emocji?

Doprawdy nie wiem, jak to oceniać. Wydaje mi się jednak, że wątpliwości należy rozstrzygnąć na korzyść oskarżonego. Jeśli ktoś może na raz prowadzić pięćdziesiąt partii szachów albo skomponować operę, równocześnie rozprawiając z przyjaciółmi przy kawiarnianym stoliku, to śmiem twierdzić, że zdolny jest i do wyobrażania sobie różnorakich emocji opisywanych przez Levinsona. Słuchaczowi oddającemu się takiej orgii wyobrażeń sam rzekłbym jednak: „Wróć do muzyki; rozproszyłeś się!”.

Co do kwestii, jeśli to w ogóle możliwe, czy taki sposób odbioru muzyki mógłby spełnić postulaty Levinsona – z miejsca pojawiają się dwie trudności. Zacznijmy od tego, że w ramach tego sposobu odbioru muzyki hedonistyczna odpłata nie może dojść do skutku, dopóki lęk tonacji c-moll nie rozwiąże się w triumfach tonacji C-dur. Innymi słowy, wedle Levinsona przyjemna kompensacja negatywnych emocji pojawia się na końcu, tam, gdzie muzyka i – wedle tego stanowiska – wyobrażenia słuchacza odnoszą nad negatywnymi

²³³ Ibidem, s. 341.

emocjami triumf. Tylko wtedy można wyrównać rachunki, a w buchalterii przyjemności po stronie słuchacza saldo pozostaje dodatnie. To się jednak zdaje nijak mieć do doświadczenia, przynajmniej mojego, ponieważ od zawsze lubuję się także w nacechowanej lękiem części muzyki. Nie muszę czekać na finał w C-dur, żeby jego przyjemności pokryły emocjonalny dług bóleści zaciągnięty w pierwszej części. Mój sposób słuchania muzyki to przyjemność cały czas. Sposób Levinsona brzmi raczej jak: „co to będzie za rozkosz, gdy się to wreszcie skończy!”. Na tę obiekcję Levinson mógłby odpowiedzieć, że owe „przyjemności po drodze”, o których mówię ja, niesione są przez niektóre z pozostałych „satysfakcji”, o których mówi on. Ta, koniec końców, jest tylko jedną z ośmiu. Przyjmuję ten argument. Żeby jednak ta „satysfakcja” była jakkolwiek wiarygodna, musiałoby przynajmniej być tak, że koniec utworu wiązałby się z wyraźnym *wzrostem* przyjemności, gdy negatywne emocje rozwiązywałyby się na pozytywne (ponieważ przyjemność musi płynąć nie tylko z czysto muzycznego rozwiązania, jeśli mamy trzymać się teorii Levinsona, lecz także z muzycznego rozwiązania emocji negatywnych na pozytywne). Nie obserwuję takiego zjawiska i nie sądzę, żeby kiedykolwiek dotąd je zaobserwowano.

Co więcej, zdaje mi się najzupełniej jasne, że mogę cieszyć się muzyką wyrazowo nacechowaną negatywnymi emocjami bez przechodzenia przez żadne z owych wyobrazeniowych meandrów opisywanych przez Levinsona – i tak jest w wielu przypadkach, nie tylko tych, które właśnie dyskutujemy. Czerpię radość z muzyki nacechowanej wyrazowo lękiem bez wyobrażania sobie, że przeżywam tę emocję albo że przeżywa ją kompozytor, bez wyobrażania sobie, że muzyka wyraża moje emocje, bez wyobrażania sobie, że nad nimi zatriumfowałem (skoro nie miałbym nad czym), bez wyobrażania sobie zjednoczenia z drugim człowiekiem, bez doznawania emocjonalnego pokrzepienia i tak dalej. Nie sądzę też, żeby można rozsądnie utrzymywać, iż po prostu nie zdaję sobie sprawy z tego, że to wszystko się dzieje. Wszystkie bowiem satysfakcje z tych wyobrażeń emocjonalnych zdają się wynikać właśnie ze świadomego wyobrażania sobie, że zachodzą pewne stany: ze świadomości, że odnoszę triumf nad własnymi emocjami, świadomości zjednoczenia z drugim człowiekiem i tak dalej. Trudno byłoby mi poklepać siebie samego po plecach z uznaniem za wyobrażone życie emocjonalne, którego nie byłbym świadom. Zatem mój ostateczny werdykt – tutaj i gdzie indziej – jest taki, że Levinson może i przedstawił potencjalny model odbioru muzyki, ale nie konieczny sposób czerpania przyjemności z negatywnych emocji w muzyce. Co więcej – w każdym z analizowanych przypadków – nie udało mu się przedstawić żadnych dowodów na poparcie swoich stwierdzeń.

Tyle samo można, jak sądzę, rzec o pozostałych modelach odbioru. Drugi, zapewnia nas Levinson, jest „prostszy” od pierwszego; a zatem ktoś mógłby może zrazu zgodzić się, że jest to przynajmniej potencjalna droga odbioru muzyki, nawet jeśli, według mnie, droga ta pod żadnym względem nie jest bardziej pożądana. Sam mógłbym przystać, że wyobrażanie sobie muzyki jako wyrażającej w wyobrażeniu moje własne życie emocjonalne jest możliwe, chociaż rozprasza uwagę. To samo można powiedzieć o drugim i trzecim modelu odbioru – są odporne na pierwszą obiekcję wysuniętą powyżej. Satysfakcja tkwi bowiem w procesie słuchania raczej niż w jego zakończeniu. „Poczucie bogactwa i spontaniczności, z którymi rozwija się [w muzyce] nasze życie wewnętrzne, nawet gdy zaangażowane w to uczucia są z rodzaju negatywnych – jest źródłem nieopisanej radości”²³⁴. To zgadza się z moim oglądem korzystania z negatywnych emocji. To znaczy, że cieszymy się nimi podczas całego przebiegu muzycznego, a nie(koniecznie) w jakimś momencie wynagradzającej kulminacji na końcu. Co jednak zrozumiałe – nie zgadzam się z Levinsonem co do źródła tej przyjemności. Jest ono, według mnie, czysto muzyczne.

Jednak, tak jak w poprzednim przypadku, zdaje mi się, że gdyby nawet można było czerpać radość z muzyki poprzez wyobrażanie jej sobie jako wyrazu naszych własnych emocji, z uwzględnieniem „bogactwa i spontaniczności, z którymi rozwija się [w muzyce] nasze życie wewnętrzne”, trudno byłoby mi uwierzyć, żeby ten sposób odbioru muzyki, czy też wszystkie Levinsonowskie sposoby razem wzięte (jeśli *coś takiego* w ogóle jest możliwe), był warunkiem koniecznym, aby doceniać smutną, nacechowaną lękiem czy złością muzykę. Takie postawienie sprawy zdaje się najzupełniej obce zarówno moim własnym doświadczeniom słuchacza, tak bardzo przecież skoncentrowanym na muzyce, jak i doświadczeniom innych ludzi, których smak muzyczny cenię sobie najwyżej (na tyle, na ile mam do nich dostęp). Stanowisko to jednak, o ile się orientuję, pozostaje możliwe; ile radości taki sposób słuchania może przynieść – nie wiem. Trudno mi uwierzyć, że [wyobrażanie sobie muzyki jako wyrazu własnych emocji] zwiększa stopień przyjemności, którą czerpię z negatywnych emocji w uznanych arcydziełach muzycznych.

Ostatecznie, jestem o tym przekonany, przyjęcie założenia (czysto wyobrażonego czy też kontrfaktycznego stanu rzeczy), że słuchamy wyrazu emocji kompozytora, pozostaje możliwym sposobem odbioru muzyki. (W rzeczy samej, wielu ludzi prawdopodobnie wyobraża sobie – mało! – *wierzy, że tak jest*

²³⁴ Ibidem.

w istocie). A jeśli tak jest, to czerpanie jakiejś przyjemności w tej wyobrażonej łączności z drugim człowiekiem *może* być dla ludzi prawdopodobne. Uważam tę możliwość – to jest możliwość przyjemności – za dość odległą, samą przyjemność zaś, gdyby rzeczywiście wystąpiła, za dość znikomą; ledwie kroplę w kielichu rozkoszy, które znajduję w, dajmy na to, pierwszej części wspaniałego *Kwintetu g-moll*. Kto jednak może powiedzieć, że ludzie samotni albo ludzie cierpiący na jakiś rodzaj solipsystycznego niepokoju nie znajdują ukojenia w wyobrażaniu sobie, że w KV 516 słyszą samego Mozarta odśpiewującego swą pełną lęków duszę? Może to ich jedyny sposób reagowania na tę muzykę. Kimże jestem, żeby im tego bronić? Jak mówi porzekadło, kiepski seks jest koniec końców lepszy niż żaden. Istnieją jednak lepsze sposoby odbioru i nie ma żadnych dowodów, o ile mi wiadomo, że nie da się cieszyć muzyką nacechowaną wyrazowo negatywnymi emocjami, nie uciekając się do wyrafinowanej machinerii wyobraźniowego utożsamienia, którą nakreślił Levinson, razem z aktantami, kompozytorami, samą muzyką i wreszcie z wyobraźniowym doświadczaniem negatywnych emocji jako takich. Co więcej, samo pojęcie wyobrażania sobie siebie jako poruszonego lękiem czy złością, czy przepełnionego żalobą wymaga przebadania; nie jest bowiem wcale jasne, na czym polega różnica pomiędzy wyobrażaniem sobie, że się boimy, a baniem się.

9.

Mówimy, że choroby hipochondryka ulokowane są „w wyobraźni”, co znaczy, że tak naprawdę hipochondryk ich nie ma. A jak to jest, powiedzmy, z lękiem, który jest „w mojej wyobraźni”, gdy słucham muzyki? Czy przypomina wyobrażoną chorobę hipochondryka? Jeśli tak jest, to jestem przekonany, że się boję; hipochondrycy z całą pewnością przekonani są przecież o swojej chorobie. I tu wypada zastanowić się, na czym miałyby polegać różnica pomiędzy wyobrażaniem sobie, że się boimy, a baniem się. Mamy przecież jasność co do tego, jaka jest różnica pomiędzy wyobrażaniem sobie, że ma się guza mózgu, a rzeczywistym zapadnięciem na tę chorobę; w tym drugim przypadku bowiem rzeczywiście istnieje to okropne, śmiertelne coś, co rośnie wewnątrz naszej czaszki. Pytanie brzmi – czy w obrębie pojęcia emocji istnieje przestrzeń konceptualna na przeprowadzenie tego rozróżnienia? Czy mój wyobrażony strach jest możliwy do pomyślenia w opozycji do strachu rzeczywistego? Czy gdy wyobrażam sobie, że wypełnia mnie strach, to nie jestem przestraszony, że wszystkimi tego konsekwencjami?

Porównaj: „On ma urojoną chorobę”, „On ma urojony ból”, „On ma urojoną emocję”. Sugerowałbym, że „on ma urojony ból” znaczyć może tylko

„on ma ból spowodowany czymś urojonym”, na przykład spowodowany jego urojonym guzem mózgu. Ale jego ból jest rzeczywisty; sugerowałbym, co więcej, że „on ma urojoną emocję” jest *prima facie* bardziej jak „on ma urojony ból” niż jak „on ma urojoną chorobę”. Musi to znaczyć coś w rodzaju „ma emocję spowodowaną tym, co sobie wyobraża”, być może spowodowaną wyobrażaniem sobie niektórych z tych rzeczy, o których Levinson mówił, że możemy je sobie wyobrażać podczas słuchania muzyki. Ale sama emocja jest rzeczywista: realny strach, realna złość, realny niepokój. A skoro tak, to stanowisko to rodzi wszystkie problemy, które rodzi wzbudzanie rzeczywistych emocji. Zasadniczo: dlaczego mielibyśmy chcieć doświadczać bolesnych (i realnych) emocji wzbudzanych w nas przez muzykę, jeśli możemy tego uniknąć?

Proszę zważyć, że nie możemy tu podać starych odpowiedzi Levinsona opartych na poglądzie, iż są to emocje przytępione, pozbawione nieprzyjemnych konsekwencji praktycznych, ponieważ na mocy naszej hipotezy właśnie takie nie są: są czymś rzeczywistym. A zatem wydawałoby się, że trzy ostatnie z Levinsonowskich „satysfakcji” płynących z negatywnych emocji w muzyce mogą nastroczać więcej pytań, niż przynosić odpowiedzi. Ich odniesienie do „wyobrażonych emocji” sprawia, że są równie problematyczne jak to pojęcie samo przez się. Nie twierdzę, że nieinteligibilność tego pojęcia jest rzeczą pewną. Twierdzę jednak, że tak może być. Nim przyjmimy owe korzyści, które w ostatecznym rozrachunku, według przypuszczeń Levinsona, przynosiłyby negatywne emocje w muzyce, i to choćby nawet jako możliwe sposoby reakcji na muzykę, dobrze byłoby, gdybyśmy mieli więcej pewności co do tego, jak przeżywanie wyobrażonego strachu, złości czy lęku – w odróżnieniu od tych emocji „w rzeczywistości” – różni się od przeżywania rzeczywistych emocji strachu, złości czy lęku wywołanych przez wyobrażone przedmioty czy stany rzeczy.

10.

Jak w świetle tej dyskusji wygląda Levinsonowska próba wytłumaczenia rzekomego faktu, że muzyka wzbudza negatywne emocje? Być może ekstrawagancko schlebiam nam obu, ale zdaje mi się, że – w pewnym sensie – Levinson jest w tym sporze Gottfriedem Leibnizem wobec problemu czegoś w rodzaju zła muzycznego, ja zaś jestem jego Wolterem.

Jeśli Leibnizowi możemy przypisywać zasługę ukazania nam, że da się w sposób niesprzeczny wierzyć w chrześcijański dogmat o wszechwiedzy, wszechmocy i dobroci Boga – przy pełnej wiedzy o trzęsieniu ziemi w Lizbonie – przez dowód na to, że jest *możliwe*, iż to jest najlepszy z możliwych

światów, to Levinson być może ukazał, jak bez popadania w sprzeczność da się sądzić, że muzyka czasami wyrazowo nacechowana jest negatywnymi emocjami, porusza nas, wzbudzając je w nas, a zarazem jest przyjemna, przez to, że pokazał, iż jest *możliwe*, że ktoś czerpie przyjemność z tego, co emocjonalnie przykre. W rzeczy samej, Levinson przedstawił jak dotąd najmocniejsze, najbardziej przekonujące wyjaśnienie, w jaki sposób bolesne emocje *mogłyby* wynagradzać ból przez wywoływane w dostatecznej mierze przyjemności.

Jeśli jednak ktoś przyjmuje, jako choćby najodleglejszą ewentualność, że to najlepsze, na co było stać wszechmocną, doskonałą moralnie racjonalność, to – biorąc pod uwagę godzien pożałowania stan świata, w którym żyjemy – musiałby skłaniać się do ateizmu albo (jak zdają się sugerować niektóre stwierdzenia Woltera) przynajmniej do niewiary we wszechmoc bożą²³⁵. Muzycznym odpowiednikiem ateizmu w tej analogii jako odpowiedzi na „muzyczny problem zła” i uświadomienie sobie, że nawet najblyskotliwsze i pełne pomysłu próby obrony przyjemności w bólu dostarczają nam scenariuszy, które w najlepszym razie uznać można za ledwo prawdopodobne i to bez jakichkolwiek dowodów na ich poparcie, jest zaprzeczenie tezy, że muzyka w ogóle wzbudza jakiegokolwiek „codzienne emocje”²³⁶. To jest, rzecz jasna, stanowisko, które sam obrałem.

Siłą napędową, która skłania ludzi do przekonania, jakkolwiek paradoksalne by ono było, że muzyka wzbudza zwykłe emocje, nie wyłączając tych przykrych, są, jak starałem się to tutaj i w innych tekstach pokazać, bliźniacze przekonania (a raczej – pewniki) – że muzyka jest wyrazowo nacechowana zwykłymi emocjami, nie wyłączając tych przykrych, oraz że słuchanie muzyki, w każdym razie czasami, jest cudownie poruszającym doświadczeniem, nawet jeśli muzyka, która właśnie tak nas porusza, wyrazowo nacechowana jest emocjami przykrymi. Jeśli bowiem jedyną możliwością, która pozwala komuś wyjaśnić zdolność muzyki do poruszania nas, jest przekonanie, że muzyka porusza w nas emocje, którymi jest wyrazowo nacechowana, to dokonuje tego, w sytuacji idealnej, tylko w tych okolicznościach, w których jednocześnie spodziewamy się po niej największych przyjemności – to jest kiedy mamy do czynienia z bardzo dobrą muzyką. Mówiąc prościej: im lepsza muzyka, tym bardziej nas porusza i tym bardziej się nam podoba; im lepsza jest muzyka

²³⁵ Por. hasło *Power, Omnipotence*, w: *Voltaire's Philosophical Dictionary*, transl. NN., World Publishing, Cleveland–New York 1943, s. 240–244.

²³⁶ Istnieje też muzyczny odpowiednik zanegowania boskiej wszechmocy, jak na przykład u Charlesa Avisona, który obstaje przy tym, że muzyka wzbudza jedynie „emocje społeczne i radosne”. Por. *An Essay on Musical Expression*, op. cit., s. 4.

nacechowana wyrazowo (powiedzmy) lękiem, tym silniej nas porusza i tym bardziej nam się podoba; im muzyka silniej nas porusza, tym silniejsze jest uczucie lęku wywołane w słuchaczu; a zatem (w sposób paradoksalny) im bardziej bolesna jest muzyka (jako że lęk jest emocją bolesną), tym intensywniejszą przyjemność nam sprawia. I tak powstaje muzyczny problem zła, czyli kwestia, jak to, co sprawia nam intensywny ból, może być jednocześnie źródłem przyjemności.

Argument w postaci alternatywy, że albo muzyka wywołuje przykre emocje, albo muzyka wyrazowo nacechowana przykrymi emocjami nie może poruszać (co byłoby absurdem), jest w istocie błędem „fałszywej dychotomii”, fałszywym dylematem. W momencie, w którym zdamy sobie z tego sprawę, muzyczny problem zła rozwiązuje się sam i to bez potrzeby uciekania się do rozbudowanych i trudnych do pojęcia wyjaśnień tego, w jaki sposób poruszenie przykrymi emocjami wywołane przez muzykę może nagradzać słuchaczy przyjemnościami, które przewyższają owe przykrości, na poparcie których to wyjaśnień nie ma, co gorsza, żadnych dowodów. Pełna lęku muzyka może być poruszająca, to jasne. Ale nie porusza w nas lęku. W tym rozpoznaniu rozwiązuje się „problem” negatywnych emocji w muzyce.

11.

A czy w ramach mojego stanowiska także istnieje muzyczny „problem zła”? Problem zwolennika teorii wzbudzeniowej to kwestia tego, jak doświadczanie przykrych emocji może być przyjemne. Czy dla tych, którzy sądzą, że ekspresywność muzyki polega na słyszanych w niej własnościach fenomenalnych, nie istnieje analogiczny problem, mianowicie: jak postrzeganie przykrych jakości emocjonalnych w muzyce może być przyjemne? Jakim cudem miałbym *chcieć* słyszeć udrękę w *I Symfonii* Brahmsa?

Zacznę od sugestii, że kryją się tu dwie kwestie. Pierwsza brzmi: czy postrzeganie przykrych emocji w muzyce samo w sobie jest doświadczeniem przykrym? Jeśli odpowiedzieć na to pytanie twierdząco, problem muzycznego zła rzeczywiście powraca jak bumerang. Takie postawienie sprawy rodzi bowiem z miejsca pytanie, dlaczego ludzie mieliby dobrowolnie poddawać się przykreemu doświadczeniu postrzegania przykrych emocji w muzyce, jeśli przecież mogliby doskonale obejść się bez tego.

Odpowiedź na to pierwsze pytanie jest w sposób jasny i zdecydowany negatywna, jak sądzę. Nie mamy powodów, by uważać, że postrzeganie smutku w symfonii jest doświadczeniem per se bardziej przykrym niż postrzeganie go w obliczu bernardyna. Jeśli żywię błędne przekonanie, że psy wyrażają swoje

emocje mimiką pyska, to oczywiście mogą się zasmucić dalszym błędnym przekonaniem, że smutna mina bernardyna, którą właśnie obserwuję, należy do bernardyna, który naprawdę jest smutny. Gdy jednak pojmę, że psy wyrażają emocje za pomocą ogonów, bernardyn ze „smutną” miną, ale merdający ogonem jak szalony raczej nie wywoła u mnie smutku. Dlaczegoż by miał? Jego mina może mnie rozbawić albo zafascynować; może mnie ująć piękne umaszczenie psiego oblicza. Nie ma jednak żadnego powodu, żeby sądzić, że skoro mina ta jest „fenomenalnie” smutna, powinna wywołać we mnie tę emocję. Zdaje się więc, że na gruncie „fenomenologicznej” teorii ekspresywności muzycznej nie ma problemu negatywnych emocji, nie ma muzycznego problemu zła.

Pytanie to jednak można stawiać dalej. Można przecież rozsądnie domagać się wyjaśnienia, dlaczego muzyka czysta w ogóle posiada jakiejkolwiek własności ekspresywne. Albo, innymi słowy, co dokładnie jest źródłem naszej radości z postrzegania ekspresywnych własności muzyki czystej? Z pewnością nie mogą być one jedynie zewnętrznym bagażem.

Moc tego pytania jest jednak zdecydowanie inna niż pytania poprzedniego: brak mu mocy paradoksu, nie pytamy bowiem, jak coś może być zarazem pożądane i niepożądane, zarazem przyjemne i przykre. Pytamy tylko, w jaki sposób coś, co do czego brak nam podstaw a priori, by sądzić, że jest albo jednym, albo drugim, odgrywa rolę w naszym sposobie korzystania z uroków muzyki.

W pewnym jednak sensie odpowiedź na to pytanie musi być filozoficznie bardzo rozczarowująca. Nie ma bowiem na nie żadnej interesującej odpowiedzi, w sensie tej *jedynej* odpowiedzi, podobnie jak nie ma jej w przypadku pytania, dlaczego akord C-dur w postaci zasadniczej jest uznawany za przyjemny. Można w istocie rzeczy zapytać, dlaczego *ten konkretny* akord C-dur w postaci zasadniczej jest tak wspinały, poruszający i rozkoszny w *tej konkretnej* kompozycji muzycznej. To jednak pytanie, na które odpowiedzi spodziewamy się po krytyku muzycznym czy muzykologu, nie po filozofie. Odpowiedzi tej udziela się, ukazując rolę, funkcję, cel, jakie ten konkretny akord ma w tym konkretnym miejscu tego konkretnego utworu – w kontekście, rzecz jasna, całościowej interpretacji czy analizy, czy rozumienia całej części dzieła, którego ten konkretny akord jest elementem. Nie potrzeba dodawać, że jest to prawda w odniesieniu do dowolnej jakości muzycznej. Chcę podkreślić, że wyrazowe jakości muzyki czystej są po prostu jakościami *muzycznymi*, nie semantycznymi czy przedstawieniowymi, a zatem kwestia tego, dlaczego jakakolwiek jakość wyrazowa pojawia się w danym fragmencie

muzyki, jeśli w ogóle ma jakieś wyjaśnienie, to ma ono charakter formalno-muzyczny²³⁷.

Jeśli mam rację, pojawia się pewna bardzo ciekawa implikacja tej teorii dla analizy muzycznej w praktyce. Mianowicie – potrzeba nam nowego rodzaju analizy muzycznej, który pozwoli sobie na razie (nim pojawi się jakiś lepszy termin) nazwać krytyką „emocjonalno-formalistyczną”. Analiza (lub interpretacja) muzyki czysto instrumentalnej bywa zasadniczo trojaka: (1) czysto formalistyczna, która unika jakości wyrazowych jako nieistniejących lub (przynajmniej) nieistotnych; (2) mieszana, gdy jakości wyrazowe traktowane są jako semantyczne lub przedstawieniowe (albo po trosze jako jedne i drugie), a zatem, choć może są zakotwiczone w strukturze formalnej, to ze strukturą tą są nietożsame (Cone i Newcomb byliby dobrymi przykładami reprezentantów tego podejścia); (3) czysto emocjonalna – rodzaj to dziś rzadszy wśród „szanowanych” krytyków, lecz naturalnie dominujący w wieku dziewiętnastym. Ten trzeci rodzaj nie jest ani semantyczny, ani przedstawieniowy, ani nie posługuje się kombinacją obu. Redukuje za to muzykę instrumentalną do sfery kryptoprogramowej. Moja propozycja jest jeszcze inna.

Ze wszystkich moich dotychczasowych wywodów czytelnik bez wątpienia wyciąga wniosek, że w całości odrzucam semantyczne i przedstawieniowe teorie ekspresywności muzycznej. Jestem samozwańczym (i wymyślonym przez samego siebie) „formalistą emocjonalnym”, co znaczy, że tak jak formalista tradycyjny uznaje muzykę czysto instrumentalną za czystą formę i jakość muzyczną. Wszelako, w odróżnieniu od moich poprzedników w formalizmie (o ile mi wiadomo) uznaje własności wyrazowe za należące do formy muzycznej i jej zmysłowej powierzchni. W całości, rzecz jasna, przyjmuję analizy czysto formalne, które w ogóle nie zwracają uwagi na własności wyrazowe, tak długo, jak długo jasne pozostaje, że takie analizy mają charakter częściowy i nie opowiadają formalistycznej historii do końca. Ja jednak postuluję eksplorację innego rodzaju analizy muzycznej, takiego, który przyjmuje formalizm rozszerzony na tyle, by w swym katalogu własności obok własności zmysłowych i formalnych pomieścić także własności wyrazowe. To rodzaj analizy muzycznej, który zinterpretuje nam nie tylko formalne, syntaktyczne i zmysłowe własności muzyki, wedle ich utartego rozumienia w ramach niezreformowanego formalizmu, ale, w miarę potrzeb, także te własności, które mają koloryt ekspresywny. Ten rodzaj analizy nie będzie nam opowiadał emocjonalnych bajeczek albo odmalowywał emocjonalnych obrazów. W zamian za to odsłoni

²³⁷ Tezę tę poparłem szerzej zakrojoną argumentacją w: *Music Alone*, op. cit., rozdz. IX.

formalne, zmysłowe i syntaktyczne funkcje własności wyrazowych tam, gdzie występują i gdzie takie funkcje spełniają. Mam tylko niejasne przeczucia, jak taki rodzaj analizy mógłby się przedstawiać. Wierzę jednak, że jest nie tylko możliwy, ale i niezbędny – niezbędny, jeśli mamy w pełni zrozumieć utwór muzyki *ekspresywnej* z perspektywy formalistycznej, która jako jedyna oddać może sprawiedliwość muzycznej czystości takiego utworu. Analiza formalna bez analizy ekspresywności jest niekompletna; analiza formalna z analizą ekspresji rozumianej semantycznie lub przedstawieniowo jest fałszywa. Nie sądzę, by kiedykolwiek dotąd słyszano o analizie formalnej, która byłaby wierna zarówno wobec wyrazowych własności muzyki, *jak i* wobec samej siebie.

12.

Którędy teraz? Odpowiedź na to pytanie najlepiej będzie poprzedzić próbą trzeźwej oceny, gdzie właśnie się znaleźliśmy.

Zdaje mi się niemal pewne, że muzykę rozpoznaje się jako ekspresywną, gdy taka jest, dzięki temu, że słyszymy w niej jakości wyrazowe, nie zaś ze względu na to, że wzbudza w nas emocje, którymi jest nacechowana wyrazowo (*is expressive of*). Oto stanowisko w sposób szczególnie dobitny wypracowane w ostatnich latach przez (szeroko rozumianą) filozofię analityczną. Przekonująco wskazywali już na nie w swych pracach Pratt i Langer.

Jestem przekonany, przede wszystkim dzięki pracom analitycznym filozofów psychologii, począwszy od Anthony'ego Kenny'ego, o naturze emocji, że jest niemal absurdem sądzić, iż muzyka może wzbudzać pełnowymiarowe, codzienne emocje poza najbardziej „dziwacznymi” kontekstami sytuacyjnymi, które są całkowicie bez znaczenia dla oceny estetycznej. Ten pewnik, razem z wiedzą, że muzyka jest dla mnie głęboko poruszającym doświadczeniem i takimże doświadczeniem musi być dla innych, przekonał mnie, że muzyka porusza nas, nie wzbudzając w nas emocji, którymi jest wyrazowo nacechowana (czy coś w tym stylu), jak myśłano przynajmniej od wieku szesnastego, ale że porusza nas jej piękno (i wszystko, co się w nim zawiera i co z niego wypływa).

Ustaliwszy te wnioski ponad wszelką wątpliwość, widzę dwie ścieżki przyszłych badań. Pierwsza kieruje się w stronę szczegółowego ustalenia, jakie mianowicie funkcje mają do spełnienia w kompozycjach czysto instrumentalnych własności wyrazowe przy założeniu, że nie są własnościami, których sedno leży w nastrajaniu nas do przeżywania danych emocji, jak sądziło tak wielu przede mną, lecz stanowią fenomenalne własności muzyki jako takiej. Czy są

własnościami semantycznymi? Przedstawieniowymi? Czy odnoszą się do czegoś? Na wszystkie trzy powyższe pytania odpowiedziałem przecząco i przekonywałem do stanowiska, które nazwałem „formalizmem emocjonalnym”. Ale wniosek, że emocje są „w” muzyce, nie w słuchaczu, jest bez wątpienia niesprzeczny z innymi możliwościami i wszystkie te możliwości należy naszkicować dogłębniej, niż uczyniłem to sam, i jest to zadanie dla autorów bardziej skłonnych do tego typu poglądów, o ile mamy osiągnąć jakiegokolwiek pewne rezultaty. Wyczekuję wyników prac innych autorów w tym kierunku, sam też nie zamierzam próżnować.

Druga ścieżka badań, którą sobie wyobrażam, może zaskoczyć część moich czytelników, ponieważ jest to dokładnie ta ścieżka, którą poszedłem w *The Corded Shell*. Zaprezentowane w tej książce wnioski dotyczące sposobu, w jaki muzyka staje się ekspresywna, na mojej prywatnej liście nie znajdują się pod hasłem „niewzruszalna doktryna”. Zarówno dla mnie, jak i, mam tego świadomość, dla innych pozostają wysoce wątpliwe.

Ilekoć czytam ponownie *The Corded Shell*, moje własne argumenty mnie przekonują. Ilekoć słucham złożonego dzieła muzyki pełnej ekspresywności, przekonany jestem, że ani ja, ani nikt inny nie rozumie, jak to możliwe, że ekspresywność w ogóle tkwi w muzyce. Ona tam jest, tego jestem pewien. Ale jak, w jaki sposób, pozostaje dla mnie *divinum mysterium*.

Udzielenie odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób muzyka jest ekspresywna, wymaga jeszcze wiele zachodu. Pytanie to, mimo całej pracy włożonej w ostatnich latach w tak zwaną własnościową teorię ekspresywności muzycznej, pozostaje całkowicie otwarte.

W ramach konkluzji powiem, że chociaż widzę tę kwestię jako otwartą, jednocześnie widzę ją jako pytanie, na które odpowiedź ograniczona musi zostać przez to, co uznaję za nienaruszalną „czystość” muzyki czysto instrumentalnej. Filozofom, którzy we krwi mają przecież błyskotliwość i pomysłowość, przychodzi bez trudu wynajdowanie intrygujących wyjaśnień ekspresywności muzycznej, które koniec końców redukują muzykę czystą do jakiejś formy przedstawienia czy fikcji emocjonalnej. Co więcej, ponieważ wciąż niejasne pozostaje, dlaczego mielibyśmy żywić głębokie zainteresowanie czysto zmysłową, syntaktyczną i formalną strukturą dźwięku muzycznego, często mówi się nam z zapałem iście kaznodziejskim, że taki obraz muzyki trywializuje ją, a nasz entuzjazm muzyczny czyni niemożliwym do pojęcia.

To zadufane w sobie podejście po prostu eliminuje najbardziej fundamentalne w tym kontekście pytanie. Jako filozofowie sztuki mamy obowiązek

przyjąć to jako fakt, że ludzie wykazują głębokie, emocjonalne i długotrwałe zainteresowanie składnią i strukturą muzyczną. Oto fakt, który trzeba wyjaśnić, a nie wyrugować. Dopóki go nie wyjaśnimy, dopóty pozostanie tajemniczo intrygującą i głęboko zastanawiającą cechą ludzkiej natury.

przekład Jan Czarnecki

Słowo na temat tłumaczenia

Styl Petera Kivy'ego w charakterystycznie figlarny sposób oscyluje pomiędzy analitycznym traktatem, w którym nie unika się powtórzeń podyktowanych logiką wywodu, a okraszona humorem i potocznymi powiedzonkami gawędą. Staraliśmy się oddać ten koloryt, na pierwszym miejscu stawiając jednak zawsze filozoficzną klarowność argumentacji. Szczególnych trudności nastroczył nam przekład terminów technicznych teorii Kivy'ego, głównie tych, które odnoszą się do problemu ekspresji muzycznej. Kluczem podejścia Kivy'ego jest rozróżnienie naturalnej ekspresji emocji (wyrażania emocji w codziennym życiu poprzez mimikę czy intonację głosu) od ekspresywności dzieł sztuki. To, że postrzegamy pewne melodie i harmonie jako „smutne”, „radosne” czy „buńczuczne”, że mówimy o takim właśnie wyrazie poszczególnych utworów muzycznych – nie znaczy jednak, że melodie te czy utwory stanowią prawdziwy wyraz rzeczywistych emocji przeżywanych właśnie przez człowieka z krwi i kości (a tym bardziej nie przez samą muzykę, co byłoby absurdem). W całej książce Kivy szkicuje teorię, której *pars destruens* podejmuje polemikę z emotywizmem i na wielu przykładach formułuje argumenty na rzecz takiego rozróżnienia, by następnie dociekać związku pomiędzy rozróżnionymi dziedzinami (naturalna ekspresja emocji a fenomen ekspresywności w muzyce). Kivy zdaje się dokonywać tego rozróżnienia na poziomie wyrażen języka angielskiego, które w zwykłych kontekstach są bliskoznaczne, ale którym uzus Kivy'ego nadaje znaczenie techniczne. I tak na przykład wyrażenie *x is expressive of y* funkcjonuje na kartach niniejszej książki nie jako swobodny synonim wyrażenia *x expresses y* ('x wyraża y'), które Kivy stosuje do „zwykłej ekspresji naturalnej”, ale jako fraza zarezerwowana dla kontekstów, w których emocja rozpoznawana przez nas w danym przedmiocie (na przykład w „melancholijnej” melodii lub w „smutnym” pysku psa bernardyna) nie wypływa ze stanu psychicznego jej nosiciela. Wprowadzenie rozróżnienia na poziomie werbalnym umożliwiłoby konsekwentne mówienie

o tym, że na przykład melodia ta jest nacechowana wyrazowo daną emocją, bez niepożądanego sugerowania, że ktoś rzeczywiście tę emocję przeżywa i wyraża.

O ile to rozróżnienie udało nam się częściowo w tekście naszego przekładu zachować, o tyle postanowiliśmy zrezygnować z szerzej zakrojonych planów ujednolicenia, które mogłoby w języku polskim pójść nawet dalej niż w oryginalnym. Zarzuciliśmy projekt różnicującego przekładu przymiotnika *expressive* jako ‘ekspresywny’ (w odniesieniu do sztuki, gdy Kivy mówi od siebie i przeciwstawia to ekspresji naturalnej, to jest: wyrażaniu emocji przez ludzi) oraz ‘ekspresyjny’ (w pozostałych kontekstach) na rzecz jednolitego użycia przymiotnika ‘ekspresywny’, względnie ‘wyrazowy’ we wszystkich kontekstach. Wybierając terminy ‘ekspresywny’ i ‘ekspresywność’ (i rezygnując z terminów ‘ekspresyjny’ i ‘ekspresyjność’), wpisujemy się w tradycję zapoczątkowaną przez Annę Chęćkę w jej pierwszym tekście na temat Petera Kivy’ego *Czy mamy obiektywne podstawy do orzekania, co wyraża muzyka?*.

Staraliśmy się oddać rzeczowniki *expression* i *expressiveness* przez, odpowiednio, ‘ekspresję’, względnie ‘wyraz’ oraz ‘ekspresywność’. Sam Kivy jednak nie jest tu całkowicie konsekwentny (pisze bowiem wymiennie o teorii muzycznej ekspresji i muzycznej ekspresywności). Pojawiającą się tu (choć rzadko) niekonsekwencję autora można tłumaczyć nie tyle brakiem chęci do zastosowania spójnego rozróżnienia na poziomie terminów, ile raczej tym, że jego teoria ma za swój przedmiot tradycyjny problem „ekspresji muzycznej”, poddany analizie przez wprowadzenie wężiej rozumianego pojęcia „ekspresywności”. Jest zatem zarazem teorią ekspresji muzycznej (to jest: teorią objaśniającą fenomen zwany tradycyjnie w ten sposób) i teorią ekspresywności muzycznej (to jest: teorią wyjaśniającą ten problem poprzez pojęcie „ekspresywności” jako cechy muzyki przeciwstawionej zwykłemu wyrażaniu emocji przez ludzi). Wyróżnienie ekspresywności jako pewnej cechy dzieł sztuki i odróżnienie jej od zwykłej ekspresji codziennych emocji na poziomie słownym – oto kluczowe kroki należące do rozwiązania tradycyjnego problemu, które proponuje Kivy.

W tekście rozprawy wielokrotnie przywoływane są konkurujące ze sobą teorie ekspresji/ekspresywności muzycznej. Przełożenie typologii tych teorii było zadaniem karkołomnym ze względu na addycyjny charakter nazw budowanych przez Kivy’ego. Postulatem tłumaczy było konsekwentne zachowanie w dopełniaczu członu odnoszącego się do przedmiotu teorii (to jest do jej *explanandum*). Rzeczownikowe przydawki oryginału angielskiego charakteryzujące *explanans* musiały więc stać się przymiotnikami. Tym sposobem

arousal theory of musical expressiveness/expression to ‘wzbudzeniowa teoria ekspresywności muzycznej’, a *speech theory* to ‘teoria językowa’.

W wielu przypadkach – przede wszystkim dotyczących słownictwa związanego z emocjami, jak w rozdziale II, czy też ekspresywności i ekspresji – zdecydowaliśmy się pozostawić w nawiasach terminy angielskie dla większej czytelności.

Podziękowania

Tłumaczenie *The Sound Sentiment* powstało dzięki współpracy czterech osób zainteresowanych estetyką muzyczną, a szczególnie postacią i dziełem Petera Kivy'ego. Ich pasja i poświęcenie umożliwiły tłumaczenie tego tylko pozornie prostego tekstu, stanowiącego jedno z najważniejszych, jeśli nie najważniejsze dzieło w obszarze dwudziestowiecznej estetyki muzycznej.

Spotkaliśmy się i postanowiliśmy podzielić pracą, pragnąc, aby *The Sound Sentiment* Petera Kivy'ego stało się wreszcie dostępne dla polskiego czytelnika, a toczące się na obszarze estetyki anglosaskiej dyskusje na temat emocji w muzyce stały się wreszcie jaśniejsze dzięki wprowadzeniu tej pracy w obszar polskiej literatury filozoficznej.

Jako redaktor naukowy pracy chciałabym w tym miejscu serdecznie podziękować dr. Janowi Czarneckiemu, Mateuszowi Migutowi oraz Iwonie Młodziak, których zaangażowanie i bezinteresowność, ale przede wszystkim miłość do filozofii i muzyki umożliwiły całe to przedsięwzięcie. Bez ich pracy, pomocy i stałej pasji nie dałabym rady podjąć temu zadaniu. Świadomość, że na każde pytanie dotyczące tłumaczenia otrzymam przemyślaną i pełną pasji odpowiedź, była dla mnie wielkim wsparciem. Zasluga przetłumaczenia *The Sound Sentiment* przynależy w równej mierze każdej z wymienionych powyżej osób. Moja wdzięczność dotyczy przede wszystkim tego, że w ogóle chcieli ze mną współpracować.

Spśród wielu długów chcielibyśmy – już wspólnie – wymienić tylko kilka. Profesorowi Krzysztofowi Guczalskiemu serdecznie dziękujemy za cenną wymianę myśli wokół wielu problemów tego przekładu. Profesor Annie Chęćce – za przeczytanie całości i zwrócenie nam uwagi na to, co najważniejsze. Bardzo dziękujemy również Aaronowi Meskinowi, zarządzającemu prawami wydawniczymi po Peterze Kivym, za wyrażenie zgody na publikację polskiego przekładu tej książki.

Bibliografia

- Addison Joseph, *The Spectator*, Vol. 5, ed. Alexander Chalmers, D. Appleton, New York 1879.
- Avison Charles, *An Essay on Musical Expression*, 3rd ed., Lockyer Davis, London 1775.
- Ayer Alfred Jules, *The Problem of Knowledge*, Penguin Books, Harmondsworth 1961.
- Beattie James, *The Philosophical and Critical Works*, Vol. 1, Georg Olms, Hildesheim–New York 1975.
- Bell Clive, *Art*, Capricorn Books, New York 1958.
- Berlioz Hector, *Pamiętniki z lat 1803–1865: ze wspomnieniami z podróży do Włoch, Niemiec, Rosji i Anglii*, t. 2, tłum. Katarzyna Losson, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2019.
- Bouwsma Oets K., *The Expression Theory of Art*, w: *Philosophical Analysis: A Collection of Essays*, ed. Max Black, Cornell University Press, Ithaca 1950.
- Budd Malcolm, *Appropriate Feelings*, „Time Literary Supplement”, 3 July 1981.
- Bukofzer Manfred, *Allegory in Baroque Music*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1939–1940, Vol. 3.
- Bukofzer Manfred, *Music in the Baroque Era*, Norton, New York 1947.
- Bukofzer Manfred, *Muzyka w epoce baroku: od Monteverdiego do Bacha*, tłum. Elżbieta Dziębowska, PWN, Warszawa 1970.
- Caccini Giulio, *Ai lettori*, w: idem, *Musiche nuove*, Marescotti, Firenze 1601.
- Callen Donald, *The Sentiment in Musical Sensibility*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1982, Vol. 40, No. 4.
- Cambraieu Jules, *Le Rapports de la musique et de la poesie*, transl. Jennifer Day, w: *Music in European Thought*, ed. Bojan Bujic, Cambridge University Press, New York 1988.
- Chęćka-Gotkiewicz Anna, *Czy mamy obiektywne podstawy do orzekania, co wyraża muzyka? Konwencje rozpoznawania znaczeń ekspresywnych według Petera Kivy*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 3(2).
- Coker Wilson, *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*, Free Press, New York 1972.
- Cone Edward T., *Music and Form*, w: *What is Music?: An Introduction to the Philosophy of Music*, ed. Philip Alperson, Haven, New York 1988.

- Cone Edward T., *Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics*, „Nineteenth-Century Music” 1982, Vol. 5, No. 3.
- Cooke Deryck, *The Language of Music*, Oxford University Press, London 1959.
- Cooper Grosvenor, Meyer Leonard B., *The Rhythmic Structure of Music*, University of Chicago Press, Chicago 1960.
- Danto Arthur, *The Transfiguration of the Commomplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1981.
- Dent Edward J., *Mozart's Operas*, Oxford University Press, London 1960.
- Descartes René, *Compendium Musicae*, transl. Walter Robert, American Institute of Musicology, Rome 1961.
- Descartes René, *Namiętności duszy*, tłum. Ludwik Chmaj, Księgarnia Kasy im. J. Mianowskiego, Warszawa 1938.
- Descartes René, *The Passions of the Soul*, transl. Elisabeth S. Haldane, G.R.T. Ross, Dover, New York 1955 (Philosophical Works of Descartes, Vol. 1).
- Dewey John, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. Andrzej Potocki, Ossolineum, Wrocław 1975.
- Doliński Dariusz, *Ekspresja emocji. Emocje podstawowe i pochodne*, w: *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 2, *Psychologia ogólna*, red. Jan Strelau, Dariusz Doliński, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2000.
- Dryden John, *Pieśń na dzień św. Cecylii*, w: *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy, 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci*, tłum. i oprac. Stanisław Barańczak, Znak, Kraków 1993.
- Finkelstein Sidney, *How Music Expresses Ideas*, International Publishers, New York 1976.
- Fish Stanley, *Is There a Text in this Class?*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1980.
- Flower Newman, *George Friedrich Handel: His Personality and His Times*, Charles Scribner's Sons, New York 1948.
- Goodman Nelson, *Jak tworzymy świat*, tłum. Michał Szczubiałka, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997.
- Goodman Nelson, *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis–New York 1968.
- Guczalski Krzysztof, *Co, w gruncie rzeczy, podważał Hanslick?*, w: *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. Anna Chęćka-Gotkowicz, Maciej Jabłoński, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2015.
- Guczalski Krzysztof, *Znaczenie muzyki – Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Musica Iagiellonica, Kraków 2002.
- Gurney Edmund, *The Power of Sound*, Smith, Elder, London 1880.
- Hanslick Eduard, *O pięknie muzycznym. Przyczynek do rewizji estetyki sztuki dźwięków*, tłum. Joanna Giel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2017.
- Hanslick Eduard, *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, tłum. Stanisław Niewiadomski, M. Arct, Warszawa 1903.

- Hanslick Eduard, *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*, Hackett, Indianapolis 1986.
- Hartshorne Charles, *The Philosophy and Psychology of Sensation*, University of Chicago Press, Chicago 1934.
- Haward V.A., *On Representational Music*, „Noûs” 1972, Vol. 6, No. 1.
- Hiller Johann Adam, *Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik*, w: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, hrsg. Friedrich Wilhelm Marburg, J.J. Schützens, Berlin 1754.
- Hutcheson Francis, *Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, ed. Peter Kivy, Martinus Nijhoff, The Hague 1973.
- Isenberg Arnold, *Critical Communication*, w: Arnold Isenberg, *Aesthetic and Theory of Criticism: Selected Essays of Arnold Isenberg*, ed. William Callaghan, Leigh Cauman, Carl G. Hempel, Sidney Morgenbesser, Mary Mothersill, Ernest Nagel, Theodore Norman, University of Chicago Press, Chicago–London 1973.
- Jagiello Monika, *Do piekła za wielką miłością. „Orfeusz i Eurydyka” w Operze Krakowskiej*, *Gazeta Krakowska*, 26.04.2013, <https://gazetakrakowska.pl/do-piekla-za-wielka-miloscia-orfeusz-i-eurydyka-w-operze-krakowskiej/ar/879325> [dostęp: 8.02.2022].
- Kant Immanuel, *Dzieła zebrane*, t. 4, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. Mirosław Żelazny, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.
- Kaufmann Walter, *The Ragas of North India*, Indiana University Press, Bloomington 1974.
- Kerman Joseph, *The Beethoven Quartets*, Alfred Knopf, New York 1967.
- Kivy Peter, *Aesthetics and Rationality*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1975, Vol. 34, No. 1.
- Kivy Peter, *Charles Darwin on Music*, „Journal of the American Musicological Society” 1959, Vol. 12, No. 1.
- Kivy Peter, *Fish's Consequences*, „British Journal of Aesthetics” 1988, Vol. 29, No. 1.
- Kivy Peter, *Herbert Spencer and a Musical Dispute*, „The Music Review” 1962, Vol. 23.
- Kivy Peter, *How Music Moves*, w: *What is Music?: An Introduction to the Philosophy of Music*, ed. Philip Alperson, Haven, New York 1988.
- Kivy Peter, *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ithaca 1990.
- Kivy Peter, *Osmín's Rage: Philosophical Reflections on Opera, Drama and Text*, Princeton University Press, Princeton 1988.
- Kivy Peter, *Something I've Always Wanted to Know about Hanslick*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1988, Vol. 46, No. 3.
- Kivy Peter, *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton University Press, Princeton 1984.
- Kivy Peter, *Thomas Reid and the Expression Theory of Art*, „The Monist” 1978, Vol. 61, No. 2.

- Kivy Peter, *What Was Hanslick Denying?*, „The Journal of Musicology” 1990, Vol. 8, No. 1.
- Kramer Richard, *Notes to Beethoven's Education*, „Journal of the American Musicological Society” 1975, Vol. 28, No. 1.
- Kuhns Richard, *Music as a Representational Art*, „British Journal of Aesthetics” 1978, Vol. 18, No. 2.
- Langer Susanne K., *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, tłum. Alina H. Bogucka, PIW, Warszawa 1976.
- Lenneberg Hans, *Johan Mattheson on Affect and Rhetoric in Music*, „Journal of Musical Theory” 1958, Vol. 2.
- Levinson Jerrold, *Music and Negative Emotion*, „Pacific Philosophical Quarterly” 1982, Vol. 63, No. 4.
- Mace Thomas, *Musick's Monuments*, T. Ratcliffe, N. Thompson, London 1676.
- Mattheson Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, C. Herold, Hamburg 1739.
- Milne Alan Alexander, *Kiedy byliśmy bardzo młodzi*, przeł. Zofia Kierszys, Egmont Polska, Warszawa 2013.
- Monk Samuel H., *The Sublime: A Study in Critical Theories in Eighteenth-Century England*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1960.
- Newcomb Anthony, *Once More 'Between Absolute and Program Music': Schumann's Second Symphony*, „Nineteenth-Century Music” 1984, Vol. 7, No. 3.
- Newcomb Anthony, *Sound and Feeling*, „Critical Inquiry” 1984, Vol. 10, No. 4.
- Newcomb Anthony, *Those Images That Yet Fresh Images Beget*, „Journal of Musicology” 1983, Vol. 2, No. 3.
- Nolt John, *Expression and Emotion*, „British Journal of Aesthetics” 1981, Vol. 21, No. 2.
- Osborne Harold, *The Quality of Feeling in Art*, w: *Aesthetics in the Modern World*, ed. idem, Weybright and Talley, New York 1968.
- Plato, *The Republic*, transl. John Llewelyn Davies, David James Vaughan, Macmillan, London 1950.
- Pratt Carroll, *The Meaning of Music*, McGraw-Hill, New York 1932.
- Radford Colin, *Emotions and Music: A Reply to the Cognitivists*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1989, Vol. 47, No. 1.
- Radford Colin, *How Can We be Moved by the Fate of Anna Karenina?*, „Proceedings of the Aristotelian Society” 1975, Suppl. Vol. 69.
- Reid Thomas, *Essays on the Active Powers of the Human Mind*, ed. Sir William Hamilton, 8th ed., James Thin, Longmans, Green, Edinburgh–London 1895 (Works of Thomas Reid, Vol. 11).
- Reid Thomas, *Essays on the Intellectual Powers of Man*, ed. Sir William Hamilton, 8th ed., James Thin, Longmans, Green, Edinburgh–London 1895 (Works of Thomas Reid, Vol. 1).
- Reid Thomas, *Lectures on the Fine Arts*, red. Peter Kivy, Martinus Nijhoff, The Hague 1973.

- Robbins Landon Howard Chandler, *Haydn: Chronicle and Works*, Vol. 4, *The Years of the "Creation"*, Indiana University Press, Bloomington 1977.
- Roger North on Music: *Being a selection from the essays written during the years c. 1695–1728*, ed. John Wilson, Novello, London 1959.
- Schopenhauer Arthur, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, tłum. Jan Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Schopenhauer Arthur, *The World as Will and Representation*, Vol. 1, transl. E.F.J. Payne, The Facon's Wing Press, Indian Hills, CO 1958.
- Schrade Leo, *Monteverdi: Creator of Modern Music*, Norton, New York 1950.
- Schumann Robert, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 2, Wigand, Leipzig 1854.
- Schweitzer Albert, *Jan Sebastian Bach*, t. 1, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Scriven Michael, *The Logic of Criteria*, „Journal of Philosophy” 1959, Vol. 56, No. 22.
- Scruton Roger, *Representation in Music*, „Philosophy” 1976, Vol. 51, No. 197.
- Sircello Guy, *A New Theory of Beauty*, Princeton University Press, Princeton 1977.
- Sircello Guy, *Mind and Art: An Essay on the Varieties of Expression*, Princeton University Press, Princeton 1972.
- Sloboda John, *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Clarendon Press, Oxford 1985.
- Solerti Angelo, *Le origini della musica scenica*, Fratelli Bocca, Torino 1903.
- Sousa Ronald de, *The Rationality of Emotion*, MIT Press, Cambridge, MA 1987.
- Speck Stanley, *Arousal Theory Reconsidered*, „British Journal of Aesthetics” 1988, Vol. 28, No. 1.
- Stampe Dennis W., *Toward a Casual Theory of Linguistic Representation*, w: *Contemporary Perspectives in the Philosophies of Language*, ed. Peter A. French, Theodore E. Uehling, Howard K. Wettstein, University of Minnesota Press, Minneapolis 1978.
- Stecker Robert, *Nolt on Expression and Emotion*, „British Journal of Aesthetics” 1983, Vol. 23, No. 3.
- Strunk Oliver, *Source Readings in Music History*, Norton, New York 1950.
- Sullivan John William Navin, *Beethoven: His Spiritual Development*, Vintage Books, New York 1960.
- Taruskin Richard, *Review of Peter Kivy The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, „The Musical Quarterly” 1982, Vol. 68, No. 2.
- Tormey Alan, *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*, Princeton University Press, Princeton 1971.
- Tovey Donald Francis, *Essays in Musical Analysis*, Vol. 1, *Symphonie*, Oxford University Press, London 1935.
- Urmson James Opie, *Representation in Music*, w: *Royal Institute of Philosophy Lectures*, Vol. 6, *Philosophy and the Arts*, Macmillan, London 1973.

-
- Voltaire's Philosophical Dictionary*, transl. NN., World Publishing, Cleveland–New York 1943.
- Walton Kendall, *Fearing Fictions*, „Journal of Philosophy” 1978, Vol. 75, No. 1.
- Webb Daniel, *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, J. Dodsley, London 1769.
- Wittgenstein Ludwig, *The Blue and Brown Books*, Harper Torchbooks, New York 1965.
- Wollheim Richard, *Art and Its Objects: An Introduction to Aesthetics*, Harper and Row, New York 1968.
- Wollheim Richard, *Painting as an Art*, Princeton University Press, Princeton 1987.

Indeks rzeczowy

- bernardyn 12–14, 51–54, 56, 65,
70–71, 73, 127, 157, 173–177,
240, 262–263, 268
- błąd przypisania emocji 176
- dzieło sztuki 192
- ekspresja (*expression*) IX, 7, 12, 15, 26,
28, 49, 53, 61, 65, 107, 110–111,
115–116, 127, 146, 148–151, 196,
268
- emocjonalna 104, 212
- kognitywna 104
- muzyczna X, 27
- ekspresywność [muzyczna] (*expressiveness*)
X, XII, 10, 16, 22–23, 25, 29–32,
34–35, 39, 41, 46, 48, 51, 53, 55,
58, 62–71, 73–74, 81–83, 87–93,
96–97, 100, 102–103, 106, 108,
111–112, 115–116, 127, 130, 135,
137–145, 149–151, 155–158, 162,
164, 171, 174–175, 178–180, 185,
187, 192–195, 197, 199–200, 202,
210–212, 215, 217–220, 225, 229,
231, 262, 265–266, 270
- emocje 6, 12, 14–15, 20–25, 30–32,
34, 36–37, 39, 41–47, 49–50, 52–
55, 65–66, 68–70, 72, 97, 103,
105–107, 110, 126–127, 137–138,
146–147, 149, 152, 167–168, 171,
176, 218–219, 225, 236–238, 240,
245, 253–254, 256–257, 260, 268
bolesne 138, 261
- codzienne (*garden-variety*) 163–164,
172–173, 176, 187, 215–216,
220, 223, 228–229, 235, 238,
241, 244–245, 261, 263, 265
- estetyczne 106
- fałszywe 138
- łagodne 169
- muzyczne 106, 244, 247, 261,
265–266, 269
- nieprzyjemne/negatywne/mroczne/
przykre 122, 165, 166, 241–243,
248, 250, 254, 257, 260, 262
- prawdziwe/pełnowymiarowe/pełno-
krwiste 107, 223–224, 228, 238,
245–246
- przyjemne/pozytywne 122, 138, 242,
244, 248
- smutne 216
- sprzeczne 170
- emotywizm [muzyczny] X, XI, 161–162,
164–167, 169–172, 190–191, 215,
219, 268
- formalizm XII, 239–240, 264
- emocjonalny 266
- fuzja 176
- hipoteza 37, 102, 170, 203
- naturalna 92
- intencja 35, 68–69, 131, 197
- intencjonalność 110–111, 119
- interpretacja 44, 166, 195, 197–198,
214, 264

- intersubiektywna zgoda 203, 205–207
- izomorfizm 64, 66–67
- jakości
- ekspresywne 64, 93, 95, 100, 128, 151
 - wyrazowe 107, 264–265
- kognitywizm muzyczny X, 162–163, 166, 172–173, 215, 219
- krytyka muzyczna/muzyki 3, 7, 9–11, 13, 16, 49, 61, 64, 110, 116, 140, 145, 157–158, 160, 186, 191, 203–204, 214
- model
- bodźca XI, 5, 33–34, 38–41, 80, 216, 220–222, 229
 - indukcyjny 145–147, 149–150, 157, 218
 - konturowy X, 81–83, 87, 91, 97, 109, 142, 150, 155, 157, 173
 - konwencjonalny 80, 82, 84, 91–92, 94, 100, 109, 141, 144
 - kryteriów 52–53, 63, 70–71, 97, 141–142, 145–147, 149–150, 156, 158
 - oddziaływania poprzez kontur zob. model konturowy
 - oddziaływania poprzez konwencję zob. model konwencjonalny
 - reprezentacji XI, 67–69, 178–179, 182, 216, 220, 224, 228–229
 - własności XI, 216
- monodia 19
- muzyka
- absolutna 176, 179, 182, 195, 198, 203
 - czysta 81, 128, 138, 160, 182, 228, 229, 236, 240, 263
 - czysto instrumentalna 81, 121, 182, 240
- nacechowanie wyrazowe (*being expressive of*) 12, 14
- nacechowany wyrazowo (*expressive of*) 12, 14–16, 23, 52–53, 64, 74, 82, 88, 91, 240, 255, 257, 259, 261–262, 265, 269
- ocena
- artystyczna 122–127
 - estetyczna 123–126, 128
- opis muzyki
- autobiograficzny 4–6, 10
 - biograficzny 3, 10, 16, 200–202, 254
 - emocjonalny 5, 7, 9–11, 14, 16–17
- sceptycyzm
- emocjonalny 161
 - estetyczny 71, 148–149
- stile rappresentativo* 18–19, 21
- teoria ekspresji/ekspresywności muzycznej 52–53, 69, 74, 82, 94, 100, 105, 121, 126, 151, 222, 241, 263–264, 266, 268–269
- asocjacji idei 31, 32, 34, 37
- dyspozycji zob. dyspozycyjna teoria ekspresji muzycznej
- dyspozycyjna 217–218
- empatii zob. teoria fuzji
- fuzji 176
- językowa 19, 21, 25–27, 30
- kognitywna 25–27, 219, 240
- konturowa zob. model oddziaływania poprzez kontur
- konwencyjna zob. model oddziaływania poprzez konwencję
- semantyczna XII, 46, 52, 127, 264
- własnościowa 233, 266
- zawierania się 161
- własność
- dyspozycyjna 121, 161, 217–218, 224–225
 - emocjonalna 122, 128, 161, 219
 - ekspresywna XII, 10, 32, 63–65, 91, 121–123, 126, 128, 130–131, 134–135, 138–140, 174–175, 178, 184–187, 189–192, 194–198, 207, 209–212, 217, 228, 240, 249, 263

- prymitywna 189
wyrafinowana 189
fenomenalna 161, 173, 243, 262, 265
fenomenologiczna 186–187, 220, 233
nietrywialna 121–123, 128, 130–131, 139–140
obiektywna 35, 49–52, 122, 144, 176
przyczynowa 122
trywialna 121–23
wyrazowa 107, 110, 121, 264–265
zmysłowa 124–125, 127, 264
wyraz X, 12, 15–16, 22
wyrażać 12, 14, 21, 25, 33, 51–52, 54, 64–66, 70, 82, 88, 103, 109, 115, 127, 137, 144, 148–150, 152, 173, 218, 229, 232, 265, 268
wyrażanie 13, 14
zawartość
ekspresywna 183, 192–193, 195, 197, 240
emocjonalna 44, 108, 171, 192, 249
semantyczna XII, 46, 50, 52, 66, 127, 182, 192, 240, 263–266
życie emocjonalne 28, 41–44, 55, 63–64, 126, 226, 252, 257–258

Indeks osób

Indeksem objęto tekst główny z przypisami. Kursywą oznaczono numery stron, na których osoby występują wyłącznie w przypisach. Zastosowano skróty: właśc. – właściwie, zob. – zobacz.

- Addison Joseph 136, 255
Alperson Philip 193, 236
Archimedes z Syrakuz 180
Arystoteles 47, 239, 249
Avison Charles 31–32, 34, 122, 261
Ayer Alfred Jules 145
Bach Johann Sebastian 29–30, 55–57, 70–72, 85–86, 98, 116, 126, 143, 228

Barańczak Stanisław 1, 75
Bardi Pietro de' 19, 21, 25
Beardsley Monroe 205
Beattie James 106–109, 118–119
Beethoven Ludwig van 6–8, 13–14, 45, 48, 73, 75, 80, 129, 138, 142, 164, 169–170, 198, 213, 228
Bell Clive 237, 244
Berger Ludwig 3–5
Berlioz Hector 4–5, 197, 202
Bernini Gianlorenzo 110–111, 115
Black Max 24
Bogen James XIV, 67
Bogucka Alina H. 37
Bohr Niels 43
Bouwsma Oets K. 24
Brahms Johannes 6–7, 69, 143, 163, 251, 254, 262

Budd Malcolm 177
Bujic Bojan 159
Bukofzer Manfred 18, 46
Bunzl Martin XIV, 57
Buxtehude Dietrich 143

Caccini Giulio 19–21, 25, 69
Callaghan William 10
Callen Donald 224–228
Calzabigi Ranieri 117
Cauman Leigh 10
Chalmers Alexander 136
Chęćka-Gotkowicz Anna 81, 88, 239
Chmaj Ludwik 37
Cohen Morris Rafael XVI
Coker Wilson 33–34, 59
Coleridge Samuel Taylor 151
Combarieu Jules 159
Cone Edward T. 193, 199–203, 211, 264
Cooke Deryck 79
Cooper Grosvenor 8
Culler Jonathan 204–206

Danto Arthur 198
Davies John Llewelyn 178
Day Jennifer 159

- Dent Edward J. 76–77
 Descartes René zob. Kartezjusz
 Dewey John 80–81
 Dickens Charles 124
 Diderot Denis 244
 Doliński Dariusz 83
 Doni Giambattista 19
 Dryden John 1
 Ducasse Curt J. 94–95
 Dziębowska Elżbieta 18
- Edison Thomas Alva 226, 253
 Euklides z Aleksandrii 131
- Feldman Seymour XIV, 62
 Finkelstein Sidney 15
 Fish Stanley 204–206
 Flower Newman 45
 Franciszek I, cesarz Austrii 79
 French Peter A. 68
 Freud Sigmund 43
- Garewicz Jan 47
 Giel Joanna 50
 Gluck Christoph Willibald von 5, 77, 79, 83–84, 103, 116–117, 139
 Goethe Johann Wolfgang 115
 Goodman Nelson 52, 59, 64, 119, 249
 Guczalski Krzysztof 106, 239
 Gurney Edmund XI, 7, 49–50, 109, 244
- Haldane Elisabeth S. 43
 Hamilton William 26
 Händel Georg Friedrich 45, 54, 56, 116, 124
 Hanslick Eduard IX, XI–XII, 49–51, 71, 78–79, 109, 160–161, 191–192, 206, 209, 239
 Hartshorne Charles 127, 161, 177
 Hartley David 31
- Haydn Joseph 8, 45, 108, 111–113, 115, 134, 139, 142, 222
 Hempel Carl G. 10
 Hempoliński Michał 26
 Hiller Johann Adam 103–109, 117–119
 Hirsch Eric Donald 205
 Hitler Adolf 72
 Hobbes Thomas 31
 Howard V.A. 64, 67
 Hume David 31, 35, 106, 160, 206, 208, 210
 Hutcheson Francis 23
- Isenberg Arnold 10
- Jabłoński Maciej 239
 Jagiełło Monika 79
- Kant Immanuel 136
 Kartezjusz (właśc. René Descartes) 35, 37, 43, 220
 Kaufmann Walter 93–95
 Keaton Buster 174
 Kenny Anthony XII, 265
 Kerman Joseph 8
 Khan Ali Akbar 155
 Kivy Peter IX–XII, 20, 23, 26, 42, 78–79, 81, 83, 103, 157, 160, 162, 167, 180, 181, 186, 187, 189, 193–195, 205, 206, 221, 226, 234, 236, 239–240
 Klopstock Friedrich Gottlieb 103
 Kramer Richard 48
 Kuhns Richard 64, 67
 Kurecka Maria 127
- Langer Susanne K. IX, XI, 36, 37, 42, 46–47, 49–52, 63–64, 66, 106, 161, 265
 Leibniz Gottfried Wilhelm 260
 Lenneberg Hans 42, 44

- Levinson Jerrold 241, 243–261
 Lincoln Abraham 242
 Locke John 31
 Losson Katarzyna 5

 Mace Thomas 61
 Mahler Gustav 27, 32, 143
 Majmonides Mosze 62
 Marpurg Friedrich Wilhelm 103
 Marx Adolf Bernhard 198, 226–227
 Mattheson Johann XI, 35–36, 40–49, 54–55, 67
 Meyer Leonard B. 8
 Monk Samuel H. 136
 Monteverdi Claudio 20, 90–91
 Morgenbesser Sidney 10
 Moscheles Ignaz 3
 Mothersill Mary 10
 Mozart Wolfgang Amadeusz 15–16, 45, 67, 69, 75–77, 79, 109, 114, 119, 139, 172, 185, 209, 236–238, 259
 Müller-Lyer Franz Carl 60, 63

 Nagel Ernest 10
 Newcomb Anthony X–XI, 183–199, 203–207, 209–210, 212–214, 242, 264
 Niewiadomski Stanisław 78
 Nolt John 216–217, 222
 Norman Theodore 10
 North Roger 22
 Norton Richard 98

 Osborne Harold 55

 Pachelbel Johann 143
 Payne E.F.J. 47
 Payzant Geoffrey 239
 Peri Jacopo 19–20, 69
 Platon 47, 178, 239
 Potocki Andrzej 80–81

 Pratt Carroll C. 42, 161, 265

 Radford Colin 165–169, 172, 229–231, 233, 241
 Reid Thomas 25–27, 49
 Rembrandt (właśc. Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 97
 Riemann Hugo 42
 Reynolds Joshua 184
 Robbins Landon Howard Chandler 128–129
 Robert Walter 43
 Robinson Earl 98–100
 Ross G.R.T. 43
 Rousseau Jean-Jacques 79, 104, 212
 Ruskin John 176

 Schopenhauer Arthur XI, 46–49, 203
 Schrade Leo 20
 Schubert Franz 115, 199, 201–203, 238
 Schumann Robert 3–5, 163, 199
 Schweitzer Albert 126, 127
 Scriven Michael 146
 Scruton Roger 64, 67
 Sheridan Richard Brinsley 129
 Simon Neil 235
 Sircello Guy IX, 16, 131–135, 138–140, 150–154
 Skriabin Aleksandr 251
 Sloboda John 80
 Sokrates 178
 Solerti Angelo 21
 Sousa Ronald de 207
 Spaeth Sigmund 209, 227
 Speck Stanley 221, 234
 Spencer Herbert 104
 Spinoza Baruch 31
 Stamitz Carl 131
 Stampe Dennis W. 68
 Stecker Robert 218
 Stowe Harriet Beecher 242

- Strauss Johann, syn 237–238
Strauss Richard 228
Strawiński Igor 131
Strelau Jan 83
Strunk Oliver 19, 21–22, 25
Sullivan John William Navin 13–14, 16
Szcubiałka Michał 59

Tarski Alfred 188
Taruskin Richard 209
Taylor Deems IX
Thin James 26
Tormey Alan IX, 12, 109–111, 115
Tovey Donald Francis 5–7, 10–11, 13, 157

Uehlingh Theodore E. 68
Urmson James Opie 64, 67

Vaughan David James 178
Verdi Giuseppe 75–76, 118

Wagner Richard 104, 195, 250
Waite William 103
Walton Kendall 166
Webb Daniel 35–44, 122
Wettstein Howard K. 68
White Josh 155
Whitehead Alfred North 17
Wilde Oscar 235
Wilson John 22
Wirpsza Witold 127
Wittgenstein Ludwig 145, 146, 179
Wollheim Richard 24, 62, 176, 179–180
Wolter (właśc. François-Marie Arouet) 260–261

Żelazny Mirosław 136



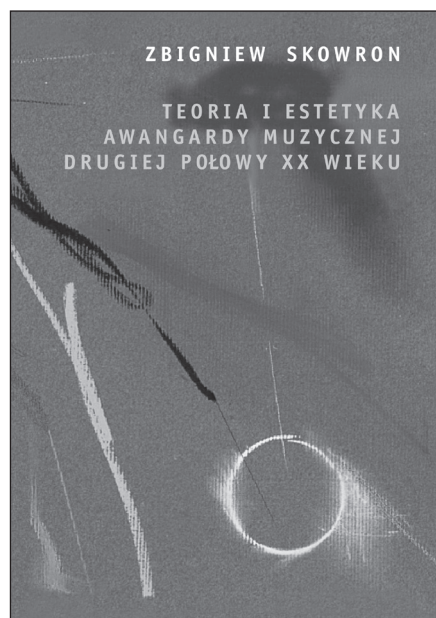
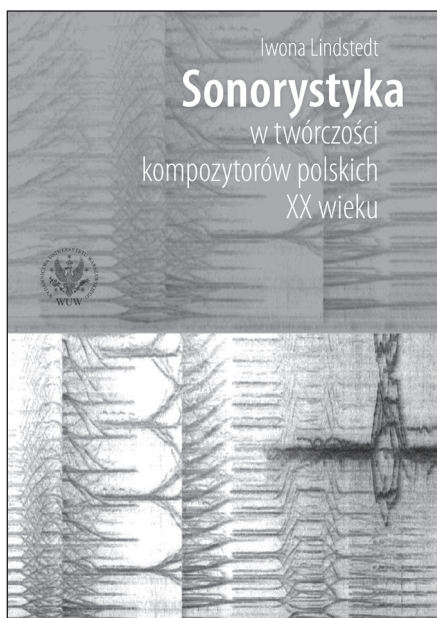
Carl Dahlhaus

Estetyka muzyki



Carl Dahlhaus

Podstawy historii muzyki



Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Prosta 69, VI p., 00-838 Warszawa
tel. 22 55 31 333
www.wuw.pl

Pierwszy polski przekład klasycznego dzieła dwudziestowiecznej estetyki Petera Kivy'ego *The Sound Sentiment* (1989), zawierającego oryginalną wersję *The Corded Shell* (1980) i wzbogaconego o dodatkowe rozdziały napisane w odpowiedzi na dyskusję, jaka toczyła się na temat emocjonalizmu. Autor przedstawia ekspresję muzyczną oraz problemy związane z jej rozumieniem, odwołując się do filozofii, historii muzyki i muzykologii. Kivy proponuje stanowisko kognitywizmu emocjonalnego, które zakłada rozpoznawanie emocji w muzyce bez jednoczesnego wywoływania emocji w słuchaczu oraz bez przypisywania emocji kompozytorowi. Postulując podobieństwo między pewnymi elementami muzyki (np. konturem melodii) a cechami kulturowymi (np. gestami ludzkimi) związanymi z wyrażaniem emocji, zwraca uwagę na różnicę między ekspresją jako wyrażaniem uczuć a szczególną ekspresywnością, którą można przypisać muzyce. Publikacja Petera Kivy'ego zmieniła na zawsze dyskusję na temat muzyki i wskazała drogę następnym badaczom nie tylko w obszarze filozofii anglosaskiej, ale i w najszerzej pojętej światowej estetyce muzycznej i filozofii muzyki.

PETER KIVY (1934–2017), profesor Rutgers University, redaktor „Journal of Aesthetics and Art Criticism”; nagrodzony Deems Taylor Award of ASCAP za *The Corded Shell* autor ponad 30 książek z dziedziny filozofii sztuki, estetyki i filozofii muzyki; autorytet w dziedzinie współczesnej filozofii muzyki, filozof analityczny, miłośnik muzyki i literatury. W 2015 roku ukazała się w Polsce publikacja zatytułowana *Peter Kivy i jego filozofia muzyki* zawierająca tłumaczenie fragmentów różnych prac autora innych niż *The Corded Shell*.

*Z radością przyjąłam wiadomość o dokonaniu przekładu jednej z najważniejszych prac we współczesnej filozofii muzyki. To od tej książki rozpoczęła się światowa kariera amerykańskiego myśliciela Petera Kivy'ego, patrona muzycznego formalizmu, jednego z najbardziej prominentnych przedstawicieli filozofii analitycznej. Sam filozof wspominał, że gdy w 1976 roku jego kariera utknęła w martwym punkcie, postanowił zająć się fascynującą go barokową teorią emocji, wokół której zbudował projekt książki *The Corded Shell*, wydanej przez Princeton University Press w 1980 roku. I właśnie ta książka uczyniła z Kivy'ego jednego z najczęściej cytowanych filozofów sztuki.*

z recenzji dr hab. Anny Chęćki, prof. UG

UMFC

Uniwersytet Muzyczny
Fryderyka Chopina

www.wuw.pl

ISBN 978-83-235-5680-0



9 788323 556800